

ФЕНОМЕН И СЕМАНТИКА ЗВУКА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ КАК ПРЕДМЕТ ОСВОЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА БАКШИ)

О. А. Путечева¹,

Некоммерческое образовательное частное учреждение высшего образования
«Кубанский медицинский институт»,
Краснодар, Российская Федерация, 350015

Аннотация. *Характер звука, уникальный и неповторимый в творчестве современных композиторов, кристаллизуется в сложных поисках музыкальной выразительности. В статье предпринята попытка проследить становление нового явления в отечественной музыке – Театра звука, которое возможно осмыслить с точки зрения значения отдельного звука в организации сочинений отечественного композитора Александра Бакши, где колористически рассчитан каждый из них, осознаваемый исходным элементом создания произведения. Весомость акустической точки на пересечении смыслообразующих факторов различного плана позволяет считать каждый звук в музыкальном произведении семантически значимой единицей, поскольку он мгновенно отражает изменение содержания, чувствителен к ситуации, наделяется огромной энергией воздействия. В статье получают раскрытие некоторые особенности звуковой организации и её фундаментальная роль в авангардных сочинениях, что создаёт условия для поиска и выработки новых смыслов. Методика анализа инструментальных сочинений основана на движении от частных проявлений к обобщениям, касающимся всего произведения и его сценической жизни. Творческий процесс сочинения данного автора уникален тем, что начинается с поиска и формирования единичного звука, дающего особое энергетическое напряжение с его тембром, характером. Композитор извлекает из него максимум возможностей, используя ритмическую изменчивость, тембр, tessitura, различные приёмы звукоизвлечения. Индивидуализация способствует не только усилению выразительных свойств, но и увеличению смысловой и функциональной нагрузки более значительных построений. В результате возникают новые способы организации музыкальной ткани, основанные на ассоциациях, игре смысла*

107

¹ Научный консультант – доктор искусствоведения, профессор П. С. Волкова.

ми, амбивалентности. Колористическая работа, звуковые трансформации усложняют код смыслопорождения, что характеризует изменение типа коммуникации. В связи с «визуальным поворотом» вырабатываются новые типы кодов, способствующие объёмности восприятия произведения в полисемантическом целом. Понимание сущности рассматриваемых процессов в музыкально-теоретическом аспекте – необходимое условие для включения творчества современных композиторов в содержание музыкального образования.

Ключевые слова: музыкальное образование, звук, семантика, «Театр звука», сонорно-акустические эффекты, индивидуализация звука, звукоорганизация.

Благодарности: Статья выполнена в контексте направления научных исследований, посвящённых феномену и семантике звука. Автор выражает благодарность научному консультанту, доктору искусствоведения, профессору П. С. Волковой.

Для цитирования: Путечева О. А. Феномен и семантика звука в современной музыке как предмет освоения в музыкальном образовании (на материале творчества Александра Бакши) // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7. № 1. С. 107–119.

THE PHENOMENON AND THE SEMANTICS OF SOUND IN MODERN MUSIC AS THE SUBJECT OF DEVELOPMENT IN MUSIC EDUCATION (BASED ON WORKS BY ALEXANDER BAKSHI)

108

Olga A. Putecheva¹,

Non-profit Private Educational Institution of Higher Education
“Kuban Medical Institute”,
Krasnodar, Russian Federation, 350015

Abstract. *The nature of the sound is unique and inimitable in the works of modern composers, crystallizing in the complex search for musical expression. The article attempts to trace the formation of a new phenomenon in Russian music – “Theater of sound”, which is possible for comprehending in terms of value of a separate sound in the organization of compositions by the Moscow composer A. Bakshi where each of them realized by an initial element of creation of the work coloristic is calculated. The weight of the acoustic point at the intersection of sense-forming factors of different plan, allows us to consider each sound in*

¹ Scientific consultant – Doctor of Art History, Professor P. S. Volkova.

a musical work semantically significant unit, because it instantly reflects the change in content, sensitive to the situation, is endowed with great energy impact. The article reveals some features of the sound organization and its fundamental role in vanguard compositions, which creates conditions for the search and development of new meanings. The method of analysis of instrumental works is based on the movement from particular manifestations to generalizations concerning the whole work and its stage life. The creative process of writing this author is unique in that it begins with the search and formation of a single sound, giving a special energy stress with its timbre, character. The composer extracts the maximum of possibilities from it, using rhythmic variability, timbre, tessitura, various methods of sound production. Individualization not only enhances the expressive properties, but also increases the semantic and functional load of more significant constructions. As a result, there are new ways of organizing the musical fabric, based on associations, the game of meanings, ambivalence. Coloristic work, sound transformations complicate the code of meaning generation, which characterizes the change in the type of communication. In connection with the “visual turn”, new types of codes are developed that contribute to the volumetric perception of the work in the polysemantic whole. The understanding of the essence of the considered processes in the musical-theoretical aspect is a necessary condition for the inclusion of creativity of modern composers in the content of musical education.

Keywords: *musical education, sound, semantics, “Theatre sound” sound-acoustic effects, individualization of sound, two coordinates.*

Acknowledgements: *The article is completed in the context of the direction of scientific research devoted to the phenomenon and semantics of sound. The author is grateful for the help in the work on the article to the scientific consultant doctor of art history, Professor P. S. Volkova.*

For citation: Putecheva O. A. The phenomenon and the semantics of sound in modern music as the subject of development in music education (based on works by Alexander Bakshi). *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie = Musical Art and Education*, 2019, vol. 7, no. 1, pp. 107–119.

Введение

В современной системе музыкального образования, как в России, так и за рубежом, возрастает актуальность обращения к новейшим образцам композиторского творчества как отражению идей, видений, концепций нашей действительности. Усложнение образности, новые, не-

обычные средства выразительности требуют неординарного подхода к осознанию концептуальности произведений. В этом отношении особую роль играет формирование современных представлений о звуке, его существовании и звуковой среде произведения. Для изучения в музыкально-теоретическом и историче-

ском аспектах новых произведений требуется знание особых техник звукоизвлечения, приёмов, усиливающих характеристичность отдельных звуков, ведущих к усилению их значительности и смыслов.

Освоение студентами авангардной музыки и её стилистических особенностей рассматривается в исследовании Б. Н. Лазарева [1]. Проблеме звуковой среды и роли звука в контексте обновления содержания музыкального образования посвящена статья А. А. Давыдовой и С. С. Лушикова [2]. Выводы музыкантов-педагогов становятся основой для дальнейшего рассмотрения проблем освоения обучающимися семантики звука в современных сочинениях, хотя этот аспект далеко не всегда выделен из общей проблематики включения современной музыки в образовательный процесс и требует отдельного рассмотрения.

В данном исследовании интерес к обозначенной проблеме обусловлен результатами изучения некоторых произведений Александра Бакши, применительно к творчеству которого сформировалось понятие «Театр звука». Для включения данного материала в образовательный процесс необходимо проследить становление этого уникального явления (Театр звука), а также выявить значение отдельного звука для звуковой организации сочинений, осознаваемых на основе новых параметров.

Задачи исследования вытекают из обозначенной цели, и их можно сформулировать следующим образом:

- уточнить возможности отдельно взятого звука как в плане выразительности, так и в содержательном аспекте;

- показать, что индивидуализация ведёт к усилению семантических свойств звука;

- доказать, что концентрация (интенсивность) смысловой нагрузки значительно увеличивается в условиях произведений действенного и сценического характера, где уже отдельно взятый звук выполняет определённую функцию.

Решение данных задач позволяет заложить основу для включения новейшей музыки в содержание музыкального образования.

Современные музыкально-теоретические представления о феномене звука

В современном музыкознании проблема звука и «звукосборки» произведения осознаётся как центральная, узловая, от неё протягиваются нити к целому кругу проблем. Движение от рассмотрения частного характера одного звука к его возможностям в произведении во взаимодействии с другими средствами художественного воздействия составляет методику анализа ряда инструментальных сочинений.

Онтологической основой существования музыкального произведения является звук, понимаемый как элементарная, мельчайшая единица музыкальной ткани. Что же представляет собой звук как физическая величина, несёт ли он содержательную, смысловую нагрузку, способен ли выполнять функции в развитии произведения, как он связан с другими звуками, как устанавливаются звуковые связи и отношения, дающие представление о «звуковом поле» и «звуковом континууме»?

Говоря о звуке, часто имеют в виду некий звуковой атом в музыкаль-

ном континууме, понимая его как простейший элемент, но так ли это? Сам звук осознаётся по преимуществу как материальная часть произведения, «материальное акустическое образование» (В. В. Медушевский [3, с. 10]), существующее наряду с образно-духовной составляющей. Однако, принимая во внимание современные исследования (И. В. Малышев [4] и др.), необходимо говорить о комплексном характере звука. Вызывает сомнение установка некоторых исследователей на акцентирование материальности и одномерности звука.

Звук с точки зрения физики – сложное явление, в котором происходит наложение гармоник, что уже на этом уровне создаёт объёмное звучание ряда обертонов.

В отличие от сформировавшихся ранее представлений о том, что семантической единицей музыкальной формы надо считать интонацию, мы приходим на основе анализа творчества А. Бакши к осознанию эволюции этого понятия.

Возможности звуковой выразительности постоянно расширяются: те явления, которые ранее не считались музыкальными, в настоящее время завоёвывают право находиться в сфере искусства. Пристальное внимание к отдельному звуку обусловило поиски сонорно-акустических эффектов, придающих особый смысл звуковой материи произведения.

На основополагающую роль отдельного звука указывают многие исследователи, давая определение понятию «музыка». Ю. Н. Бычков понимает музыку как «искусство звука» [5, с. 19]; близко к этому определению понимание музыки как искусства сочетания тонов. J. Blacking,

представляя музыку как продукт педования, называет её «человечески организованным звуком» [6, с. 116].

Аналогичное видение обнаруживается в работах В. В. Медушевского, который отмечает: «Уже единственный звук, взятый в совокупности всех его сторон – высоты, длительности, тембра, тесситуры, громкости, артикуляции, представляет собой знак – интонацию. Он может свидетельствовать о робости, уверенности, скованности или свободе, нежности или грубости» [3, с. 12].

Эту же мысль подчёркивает и М. Ш. Бонфельд, развивая её в работе «Музыка как мышление» и определяя музыкальное звучание как явление сложное, «многомерное нелинейное пространство» [7, с. 132]. Во всех определениях музыки как вида искусства есть нечто общее – то, что авторы в качестве первоосновы видят музыкальный звук. Звук не только материальная субстанция, способ передачи информации, но и смысл, транспонируемый энергетически на подсознательном уровне.

Порядок мироздания есть некая музыкальная гармония. Человек вписан в этот миропорядок, его жизнь должна быть созвучна всем природным явлениям, которые, по существу, являются колебательными. Акустические явления – часть жизни Вселенной. С помощью музыки устанавливается единство мира и человека – созвучие, симфония.

Как отмечают исследователи, начальным моментом создания произведения служит поиск исходного звука, в котором уже заложены важнейшие для композитора параметры. Данную мысль проводит В. Н. Холопова: «...Музыкальный язык был преобра-

зван в XX веке столь фундаментально, что строительство произведения стало вновь, как в ранние времена музыкальной письменности, начинаться с комбинаций одного звука с другим... более того – с создания самого исходного звука» [8, с. 50]. Аналогичную идею развивает И. И. Сниткова, подводя размышление к новой категории – «фактуре звука» [9, с. 11]. Внимание к отдельному звуку обуславливает появление характеристик воздействия звука и звуковых отношений. Мысль об особом статусе звука продолжает Т. В. Франтова: «...Пришёл новый критерий: относительность меры звукового напряжения, которое зависит и от интервального состава, и от иных свойств – фактурной плотности, регистрового расположения, тембра, громкостной динамики» [10, с. 100]. Речь идёт о том, что основой воздействия является то напряжение, которое заложено в звучании, сам тон высказывания с его пониженной или повышенной энергией.

Весомость отдельной звуковой точки, рождающейся на пересечении смыслообразующих факторов различного плана, позволяет считать каждый звук в музыкальном произведении семантически значимой единицей. Это обусловлено индивидуализацией звука в современном музыкальном языке, а также попыткой постижения глубинных устоев творчества композитора, идущего от осмысления характера отдельного звука, что и образует фундамент самых авангардных поисков и решений.

Задаваясь вопросом, как возникает смысл уже на уровне отдельного звука, необходимо вспомнить об аналогиях, проводимых между жестом, пластикой, мимикой и музы-

кой, то, что Асафьев назвал «немой интонацией». «Выход во немзыкальное» [11, с. 3] конкретизирует смысловые поля произведения.

По мысли Л. В. Саввиной, индивидуализация звукоорганизации ведёт к трансформации музыкального языка и усложнению механизмов передачи музыкальной информации. Индивидуализация создаёт поле неопределённости, что служит основой усложнения семантической структуры передаваемого сообщения, возможности его многозначного прочтения. В творчестве многих современных композиторов событийность уплотняется, смыслом наполняются все меньшие музыкальные единицы. В настоящее время речь идёт об отдельном звуке. Звук становится настолько содержательной единицей, что, обретая смысловую глубину, вытесняет слово.

Решая проблему смыслового осознания звука, необходимо помнить, что музыкальное произведение – это не разрозненные тоны и звуки, а некая связь и система. Комплекс сочетаний звуков предполагает движение на более высокий уровень смысловой организации произведения в стремлении охватить «панзвуковое содержание» (термин Л. В. Саввиной. – *О. II.*) [12].

С этой точки зрения становятся понятны композиционные решения А. Бакши, где уровень обобщения достигает философской глубины, а произведение воспринимается как звуковая концепция.

Театр звука Александра Бакши

Композитор начинает работу с выработки характерных звуковых комбинаций, отдельных звуковых то-

чек, для него важен звук как состояние. А. Бакши мыслит не интонациями и фразами, а отдельными точками-звуками. Уже на уровне отдельного звука закладывается не только эмоциональная доминанта восприятия, но смысловая координата. Как отмечает автор: «Всё, что звучит: стук вилки о тарелку, шорох бумаги, скрип половиц, – всё должно быть организовано ритмически, темброво, звуковысоттно, смыслово. При этом важно – и должно – сопрягать партитуры пластического действия с партитурой звуков» (цит. по: [13, с. 137]).

Творческий замысел зачастую складывается как произведение непрограммное, без слов и вербализации; носителем смысла становится не фраза или интонация, а отдельный звук, в котором концентрируются смысловые векторы. Работа по созданию произведения и его концепции начинается с поиска звука, характера его звучания, тембра, что закладывает основы музыкального образа, кристаллизующегося на пересечении музыкальных звуков, подготовленных звуков, шумов, синтетических звучаний и человеческих голосов, утрачивающих своё вербальное начало. Бакши преодолевает понятийную природу слова, продвигаясь через звуки к глубинам подсознания, к сверхчувственному опыту.

В подобных приёмах происходит наслаение, уплотнение смыслов и усиление их суггестивных возможностей. Интенсивность, концентрация смыслов в единице музыкальной материи значительно возрастают в произведениях сценического жанра, где ответственность каждого звука выше, здесь каждый звук предельно содержателен, а благодаря этому

вступает в диалог с текстовой и пластической линией спектакля.

Представление о равнозначности жеста, мимики, пластики, интонации, их взаимосвязи и формировании последующего из предыдущего обнаруживается в экспериментальных сочинениях и вырастает до метода. Приём передачи движения от жеста, телодвижения к тону, звуку встречаем во многих сочинениях: в музыкальной части спектаклей «Ещё Ван Гог», «Превращение», «Игры в инсталляциях», в мистерии «Полифония мира» и др. В этих случаях происходит наслаение, уплотнение смыслов и их суггестивных возможностей.

Внемузыкальные факторы представлены такими источниками, как художественное высказывание посредством слова (литература) и художественное высказывание посредством изображения, представления. Гибкость и пластичность этих средств позволяют разнообразно их воплощать. Наряду с традиционными связями слова и музыки в вокально-инструментальных жанрах, присутствует и такое отношение к тексту, когда композитор лишь отталкивается от сюжета. Хорошо известный текст служит импульсом для музыкального решения, соприкасаясь с сюжетом отдельными точками или только на основе намёка развивая параллельную линию драматургии. Толчком для создания оригинального произведения может стать упоминание о какой-либо музыке, звучащих предметах, звуковой среде, месте действия, обрывок фразы, отдельное многозначительное слово. «Звуковые» обстоятельства действий помогают композитору найти «ключевой тон», из которого вырастает

произведение. Композитора привлекают «точки сбоя» в сюжете, драматургически переломные моменты, резкие трансформации, утрирование смысловых аспектов которых позволяет философски осмысливать глубинные жизненные коллизии.

Другой тип немusикальных импульсов связан с изображением. В этом плане обнаруживается влияние балета, пантомимы, изобразительного искусства, скульптуры, хэппенинга. Здесь звук растёт из балетного движения или позы, поворота туловища или взгляда; толчком может стать росчерк кисти художника или красочное пятно на палитре, фактура материала скульптуры, атмосфера места действия, объём пространства.

Всё это создаёт некое состояние души, которое и пытается переложить композитор на язык звуков. Его задача – уловить тончайшие вибрации энергии и адекватно воплотить неуловимое в ощущаемые звуки, интонации, созвучия.

«Слышать видимое» (выражение С. Эйзенштейна [11, с. 25]) можно переосмыслить применительно к творчеству А. Бакши как «слышать невидимое» – в этом тонкость работы композитора.

Так внешние по отношению к музыке немusикальные факторы влияют на образование музыкально-художественных смыслов.

Особый уровень смыслопорождения связан с факторами звуковыми, но не музыкальными, которые, однако, сообщают о месте действия, обстоятельствах, ситуации. Это сигналы, звонки, стрекотанье швейной машинки, стук колёс поезда, гудки, шарканье ног, хлопанье книг – всё это имеет обоснование на введение

их в музыкальный контекст, обостряя внимание к смысловым параметрам звука. Для немusикальных звуков А. Бакши находит специфические формы жизни и их обоснование в музыкальном произведении. В качестве примера можно вспомнить такое произведение, как «Сидур-мистерия», камерное инструментальное сочинение «Зима в Москве. Гололёд» и др. На данном уровне индивидуализации звуки создают яркие смысловые акценты, выстраивая драматургию произведения.

Интерес представляет художественное оформление и сочетание немusикальных звуков с музыкальными в условиях сценического произведения. В качестве примера можно привести спектакль «Превращение» по мотивам произведения Ф. Кафки, в котором центральной сценой становится «Ночь превращений». Предметы оживают, обретают свои голоса: перестук деревянных костяшек на бухгалтерских счётах, ритмичные удары метронома, звон колоколов, нежные переливы специально сконструированных музыкальных инструментов – овалоидов, звонок будильника, стук колёс поезда – всё это создаёт шумовую симфонию на фоне протяжно звучащих струнных.

Образование смысла также связано со способностью самой музыки передавать временные и пространственные параметры, основанные на ритме в узком и широком смысле, фактуре, сопоставлении высокого и низкого регистров.

Звукоорганизация произведений Бакши – многообразная, динамичная, чувствительная к ситуации – привела к возникновению нового

уникального явления – Театра звука, в котором главную роль играет звук. Одним из ярких примеров подобного плана произведений является уже упоминаемое ранее инструментальное произведение «Зима в Москве. Гололёд». Эффекта ощущения холода и льда композитор добивается, используя шуршаще-скрипящую окраску флажолетов у виолончели на фоне глиссандо по струнам рояля.

Уникальный пример Театра звука – инструментальное произведение под названием «Гамлет умирает». В образном отношении оно развивается как своеобразная сцена, которая начинается с гибели героя; в концептуальном плане конец является началом, а начало – это конец. Первые же такты произведения предстают фактически как театр одного звука, в котором развитие строится исходя из ресурсов одного звука – *ре* третьей октавы. Аналогичный приём развития на звуке *до* обнаруживает параллель с необычным произведением И. Вышнеградского «Семь вариаций на ноту “до”» (1920). Композитор стремится доказать «возможность тембрового, ритмического, темпового, артикуляционного и агогического варьирования звучания лишь одной ноты» [14, с. 114].

Тема смерти – философская, она связана с предельной концентрацией внимания к одному состоянию – застылости, последним вздохам, оцепенению. Композитор, отводя главную партию скрипке, в высказывании которой нет движения, нет жизни, а есть только повторение одного звука, использует минимум средств – только ритм, окраску, динамику. Построение – даже не мелодия, а одно-

единственное восклицание, основанное на риторической фигуре с форшлагом, подчёркивающим основной звук. Высокий звук *ре* третьей октавы издаётся на *p* и развивается до *f* с тормозящими ферматами. Одинокий звук – не голос героя, но трепет души, покидающей тело. Музыкальная речь солирующей скрипки подчёркнуто разорвана паузами, ассоциативно отсылает к кадансовым завершающим формулам. Тончайшая работа на завершающих формулах становится ключом раскрытия смысла. Застылость как переход во вневременность ассоциируется со словами Гамлета «и в вечность перейду».

При полной свободе и кажущейся импровизационности наблюдается строгая организация, выражением которой становятся ритмически жёсткие шаги движущейся процессии музыкантов. Строго организован момент слома – конец начала и начало конца, выполненный в виде канонического шёпота инструменталистов: *treason* – предательство, измена.

Оттеняет суровую непреклонность речитативных интонаций раздел, следующий за сломом, в котором вторая, солирующая скрипка вначале робко, из-за кулис, затем на сцене вступает с танцевально-жанровой темой как воспоминанием или галлюцинацией.

Всё произведение строится на принципе обретения интонации: движение от одного звука к возникновению и осмыслению двузвучия, дающегося в трудной кристаллизации и преодолении статики. С огромным трудом звуковой диапазон расширяется. Смысл формируется в энергетическом расширении звукового объёма, в противопоставлении звука

и пауз, обнаруживающих аналогии с дыханием, в особенностях построения динамики – не затухающей, а нарастающей. Концепция произведения осознаётся как преодоление смерти и рост жизненных элементов.

Семантические аспекты музыки усиливаются в использовании немusикальных средств театрального характера, связанных с действием и театральным перемещением по сцене. Это способствует расширению ассоциативности мышления, индивидуализации звуковой среды и расширению открывающихся смыслов произведения.

Заключение

Резюмируя способы работы с немusикальными импульсами, рождающими произведение, можно сформулировать несколько принципов: принцип транспонирования; принцип толчка, импульса; принцип смысловых вибраций.

Работа со звуком, звуковые трансформации усложняют код смыслопорождения, что ведёт к изменению типа коммуникации. В связи с «визуальным поворотом» вырабатываются новые типы кодов, расширяющих смысловые границы. Процессы децентрации в интертекстуальных взаимодействиях способствуют проникновению специфических кодов других систем (видов искусства). Ре-

зультатом взаимодействия становится возможность существования в одном произведении нескольких художественных кодов звукоорганизации, преобразующих произведение в многоуровневую иерархическую систему. Множественность кодов создаёт объёмность его восприятия в полисемантическом целом.

Понимание философской глубины звуковых отношений, выстраивание произведения в виде звуковой концепции приводит к феномену Театра звука, в котором тончайшие нюансы работы тембрового, ритмического, темпового, артикуляционного и агогического характера создают уникальные значения и смыслы. Анализ конкретных музыкальных решений позволяет чутко реагировать на изменения, происходящие в культуре, не просто запечатлевать звуковые сдвиги, но и отфильтровывать всё ценное. Открытие новых феноменологических, семантических факторов ведёт к обновлению содержательности музыкального искусства. Данный аспект необходимо учитывать, а следовательно, включать в содержание музыкального образования, чтобы оно сохраняло свою актуальность в эпоху стремительных перемен и обеспечивало неразрывную связь теоретических представлений с творческой практикой.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Лазарев Б. Н.* Подготовка студентов к освоению стилистических особенностей авангардной музыки // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2013. № 2 (2). С. 94–98.
2. *Давыдова А. А., Лушиников, С. С.* Современная музыка и её место в образовательном процессе музыкально-педагогических вузов и факультетов // Учёные записки Российского государственного социального университета. 2017. Т. 16, № 4 (143). С. 102–109.

3. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
4. *Мальшев И. В.* Хронотоп музыкального произведения // Музыкальное произведение: эстетический анализ. М.: Изд-во Российской академии музыки им. Гнесиных, 1999. 91 с. URL: <https://www.proza.ru/2010/03/09/1185> (дата обращения: 01.11.2018).
5. *Бычков Ю. Н.* Понятие «Музыка». Периодизация становления и развития музыкального искусства // Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Вып. III. МГИМ им. А. Г. Шнитке. М., 2010. С. 9–26. URL: <http://yuri317.narod.ru/st/ponmus.htm> (дата обращения: 01.11.2018).
6. *Blacking J.* How musical is man? University of Washington Press, Seattle, USA, 1973. 116 p. ISBN 0-295-95338-1. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Blacking (дата обращения: 01.11.2018).
7. *Бонфельд М. Ш.* Музыка как мышление // Бонфельд М. Ш., Волкова П. С., Казанцева Л. П., Шаховский В. И. Музыка начинается там, где кончается слово. Астрахань; М.: Изд-во НТЦ «Консерватория», 1995. С. 129–203.
8. *Холопова В. Н.* Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза : сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 46–69.
9. *Сниткова И. И.* О новых принципах фактурной организации в современной музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1986. 22 с.
10. *Франтова Т. В.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. Ростов н/Д: Изд-во СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 404 с.
11. *Курьшева Т. А.* Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 200 с.
12. *Саввина Л. В.* Звукоорганизация музыки XX века как объект семантики: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 43 с.
13. Партитуры двух спектаклей. Нумер в гостинице города NN. Превращение = Scores for two plays / под общ. ред. В. Семеновского; запись партитуры Л. С. Бакши. М.: Изд-во Творческого центра им. Вс. Мейерхольда (при содействии Daimler Chrysler), 1999. 144 с.
14. *Петров В. О.* Четвертитоновая композиция в жанре фортепианного дуэта XX века // Художник и время: феномен восприятия интертекстуальности в искусстве: сб. материалов науч.-практ. конференции. Вып. 1. Краснодар; Геленджик: Изд-во КГУКИ, 2004. С. 113–119.

Поступила 10.12.2018; принята к публикации 15.03.2019.

Об авторе:

Путечева Ольга Анатольевна, доцент кафедры общественных наук и организации здравоохранения Некоммерческого образовательного частного учреждения высшего образования «Кубанский медицинский институт» (ул. Будённого, 198, Краснодар, Российская Федерация, 350015), кандидат искусствоведения, putcheva.olga@mail.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Lazarev B. N. Podgotovka studentov k osvoeniyu stilisticheskikh osobennostej avangardnoj muzyki [Preparation of students for the development of stylistic features of avant-garde music]. Vestnik kafedry UNESCO “Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie” = *Bulletin of the UNESCO Chair “Musical Arts and Education”*, 2013, no. 2, pp. 94–98 (in Russian, abstract in English).
2. Davydova A. A., Lushnikov S. S. Sovremennaya muzyka i ee mesto v obrazovatel’nom processe muzykal’no-pedagogicheskikh vuzov i fakul’tetov [Modern music and its place in the educational process of musical and pedagogical universities and faculties]. *Uchyonye zapiski Rossijskogo gosudarstvennogo social’nogo universiteta Scientific notes of the Russian State Social University*, 2017. Vol. 16, no. 4 (143), pp. 102–109 (in Russian).
3. Medushevsky V. V. *O zakonmernostjakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdejstviya muzyki* [About regularities and means of artistic influence of music]. Moscow: Muzyka Publ., 1976. 254 p. (in Russian).
4. Malyshev I. V. Khronotop muzykal’nogo proizvedeniya [Chronotope of a musical work]. *Muzykal’noe proizvedenie: esteticheskij analiz* [Piece of music: an aesthetic analysis]. Moscow: Russian Gnesins Academy of Music Publ. 91 p. (in Russian).
5. Bychkov Yu. N. Ponyatie “Muzyka”. Periodizatsiya stanovleniya i razvitiya muzykal’nogo iskusstva [The Concept of “Music”. Periodization of formation and development of musical art]. *Voprosy muzykoznanija. Teoriya. Istoriya. Metodika* [Problems of Musicology. Theory. History. Method]. Issue III. Moscow State Institute of Music named after Alfred Schnittke. Moscow, 2010, pp. 9–26. Available at: <http://yuri317.narod.ru/st/ponmus.htm> (accessed: 1 November 2018) (in Russian).
6. Blacking J. How musical is man? University of Washington Press, Seattle, USA, 1973. 116 p. ISBN 0-295-95338-1. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/John_Blacking (accessed: 1 November 2018).
7. Bonfel’d M. Sh. Muzyka kak myshlenie [Music as thinking]. Bonfel’d M. Sh., Volkova P. S., Kazantseva L. P., Shakhovsky V. I. *Muzyka nachinaetsya tam, gde konchaetsya slovo* [Music begins where the word ends]. Astrakhan’; Moscow: STC “Konservatoriya” Publ., 1995, pp. 129–203 (in Russian).
8. Kholopova V. N. Tipologiya muzykal’nykh form vtoroj poloviny XX veka (50–80-e gody) [Typology of musical forms of the second half of the twentieth century (50–80 years)]. *Problemy muzykal’noj formy v teoreticheskikh kursakh vuza* [Problems of musical form in theoretical courses higher educational institution]: collection of scientific works of the Russian Gnesins Academy of Music. Issue 132. Moscow, 1994, pp. 46–69 (in Russian).
9. Snitkova I. I. *O novykh printsipakh fakturnoj organizatsii v sovremennoj muzyke* [About the new principles of texture organization in modern music]. Extended abstract of PhD dissertation (Arts). Vilnius (Lithuania), 1986. 22 p. (in Russian).
10. Frantova T. V. *Polifoniya A. Schnittke i novye tendentsii v muzyke vtoroj poloviny XX veka* [A. Schnittke’s polyphony and new trends in music of the second half of the twentieth century]. Rostov-on-Don: SKNTS VSH APSN Publ., 2004. 404 p. (in Russian).
11. Kuryshva T. A. *Teatral’nost’ i muzyka* [Theatrics and music]. Moscow: Sovetskij kompozitor Publ., 1984. 200 p. (in Russian).
12. Savvina L. V. *Zvukoorganizatsiya muzyki XX veka kak ob’ekt semantiki* [Sound organization of music of the XX century as an object of semantics]. Extended abstract of Doctoral dissertation (Arts). Saratov, 2009. 43 p. (in Russian).

13. Bakshi L. S. *Partitury dvukh spektaklej. Numer v gostinitse goroda NN. Prevrashchenie* [Scores for two plays. Hotel Room in Town N. The Metamorphosis]. Under general editorship of V. Semenovskiy. Author of the play score record L. Bakshi. Moscow: Tvorcheskij tsentr im. Vs. Meyerhol'da Publ.: Daimler Chrysler, 1999. 144 p. (in Russian; in English).
14. Petrov V. O. *Chetvertitnovaya kompozitsiya v zhanre fortepiannogo dueta XX veka* [Quaternary composition in the genre of piano duet of the XX century]. *Khudozhnik i vremya: fenomen vospriyatiya intertekstual'nosti v iskusstve* [Artist and time: the phenomenon of perception of intertextuality in art]: collection of proceedings of the scientific-practical conference. Issue 1. Krasnodar; Gelendzhik: KGUKI Publ., 2004, pp. 113–119 (in Russian).

Submitted 10.12.2018; revised 15.03.2019.

About the author:

Olga A. Putecheva, Associate Professor at the Department of Social Sciences and Healthcare Organizations, Non-profit Private Educational Institution of Higher Education “Kuban Medical Institute” (Budennogo Street, 198, Krasnodar, Russian Federation, 350015), PhD Art History, putecheva.olga@mail.ru

The author has read and approved the final manuscript.