

Клюев А.С.
доктор философских наук,
профессор кафедры музыкального воспитания
и образования РГПУ им. А.И. Герцена

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК СИСТЕМА

Мы рассматриваем музыкальное искусство в рамках синергетического, т.е. системно-эволюционного мировидения¹. В этом смысле музыка для нас – *система отношений, элементами которой являются субъект, человек, и объект, мир (при ведущей роли субъекта, человека), «потребность» эволюционирующего мира в музыке, а также язык данной системы – язык музыки.* Проясним наше понимание названных элементов.

Что касается субъекта (человека), то последний существует для нас на разных уровнях: отдельного человека, человеческой группы (объединения людей по тому или иному признаку: возрастному, профессиональному и т.д.), нации, человеческой общности определённой исторической эпохи, человечества в целом². Такая точка зрения, в целом, соответствует общепризнанному в философской литературе отношению к субъекту³.

Если говорить об объекте (мире), то таковой предстаёт для нас, так же как и субъект, на разных уровнях: отдельного явления (природного, социального, культурного), совокупности явлений различного плана, а также мира в целом⁴. Здесь мы, как и в случае с рассмотрением субъекта, следуем существующей традиции понимания объекта в философской науке, единственно, по аналогии с трактовкой субъекта, считаем возможным расширить объект до уровня мира.

В философских исследованиях мир обычно интерпретируется как

¹ В контексте указанного мировидения мир – системно-эволюционирующая метасистема. Подробнее об этом см.: *Хакен Г.*: 1) Синергетика: пер. с англ. М., 1980; 2) Синергетика. Иерархии неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах: пер. с англ. М., 1985; *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой: пер. с англ. М., 1986 (2-е изд. – М., 2000); *Князева Е.Н., Курдюмов С.П.*: 1) Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. № 12. С. 3-20; 2) Законы эволюции и самоорганизации сложных систем. М., 1994.

² Если понимать субъект таким образом, разумеется, можно говорить о субъектно-субъектных (интерсубъектных) отношениях различных уровней.

³ См.: *Лекторский В.А.*: 1) Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. М., 1965; 2) Субъект, объект, познание. М., 1980.

⁴ Очевидно, что, подобно наблюдаемому нами в связи с определением субъекта, существуют объектно-объектные (интеробъектные) отношения между объектами разных уровней.

объективная реальность, а объект – как часть этой реальности. Так, например, В.А. Лекторский указывает, что «объект – это... та часть объективной реальности, которая реально вступила в практическое и познавательное взаимодействие с субъектом, которую субъект может выделить из действительности в силу того, что обладает на данной стадии развития познания такими формами предметной и познавательной деятельности, которые отражают основные характеристики данного объекта»⁵. Вместе с тем, согласно С.Н. Титову, «в общем плане объективная реальность может пониматься как объект в самом широком смысле слова»⁶.

Под «потребностью» эволюционирующего мира в музыке мы понимаем предпосылку общего эволюционного движения мира. Эта предпосылка выявлена в работах Г. Хакена, И. Пригожина и И. Стенгерс; Е.Н. Князевой и С.П. Курдюмова, и др.

Раскрывая наше понимание музыкального языка, прежде всего укажем, что в современной науке о музыке существует достаточно много различных его определений, что, безусловно, вызвано исключительной сложностью данного явления. Приведём некоторые, наиболее характерные, из них.

Например, по мысли Ю.Г. Кона, музыкальный язык – «сумма применяемых в том или ином произведении средств», которые «можно рассматривать с технической стороны (на уровне “грамматики”) и со стороны их выразительности (на “семантическом” уровне)»⁷. В.В. Медушевский полагает, что «музыкальный язык можно определить как исторически развивающуюся систему выразительных средств и грамматик, служащую *предпосылкой общения*»⁸. М.Г. Арановский под музыкальным языком подразумевает «“порождающую систему”, основанную на стереотипах связей»⁹. Любопытное понимание музыкального языка предлагает В.Г. Лукьянов. По мысли автора, музыкальный язык, во-первых, «представляет собой как бы некоторое множество языков (той или иной социально-исторической среды, того или иного композитора)»; во-вторых, «не имеет резко выраженных границ для распространения, хотя и функционирует в рамках данной музыкальной культуры»; в-третьих, его

⁵ Лекторский В.А. Проблема субъекта и объекта в классической и современной буржуазной философии. С. 25.

⁶ Титов С.Н. Искусство: Объект – предмет – содержание. Воронеж, 1987. С. 23.

⁷ Кон Ю.Г. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней: Сб. статей. М., 1967. С. 93.

⁸ Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 35.

⁹ Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. статей. М., 1974. С. 106.

«невозможно “перевести” на какой-либо другой язык»; в-четвёртых, «элементы музыкального языка не являются устойчивыми знаковыми образованиями, подобно словам в разговорном языке, композитор в процессе творчества создаёт их каждый раз заново»; наконец, в-пятых, «музыкальный язык не имеет устойчивого лексического состава (“словаря элементов” с фиксированными значениями)»¹⁰.

Несмотря на существующие различия в определении музыкального языка в современной теоретической мысли о музыке, послужившие даже поводом для одной из исследовательниц заявить, что формулирование проблемы музыкального языка (автор имеет в виду музыкальный язык в широком смысле) «не имеет сегодня достаточных оснований»¹¹, все эти определения, так или иначе, касаются истолкования языка музыки как совокупности художественных средств музыкального искусства.

В своей трактовке музыкального языка, в целом солидаризируясь с общей, указанной выше, ориентацией в современной науке о музыке, мы предлагаем его понимание исходя из нашей интерпретации музыки как системы отношений. С нашей точки зрения, *музыкальный язык – то, что особым образом запечатлевает, овеществляет в звучании (звуковой материи) отношения входящих в музыкальную систему элементов, иными словами, – то, что «говорит» нам о существовании музыки* (напомним в связи с этим знаменитую фразу М. Хайдеггера: «Язык – дом бытия»). В свете сказанного исключительно показательна, к сожалению, незаслуженно забытая после критической рецензии на неё А.В. Луначарского, книга А.К. Буцкого «Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку». В названной работе автор подчёркивает, что восприятие различных звуковых образований в музыке позволяет «войти сразу внутрь музыкального искусства»¹². Эти звуковые образования, по мнению Буцкого, символизируют те или иные движения, вследствие чего, считает исследователь, «музыку можно определить как искусство движений, перевоплощённых в особого рода

¹⁰ Лукьянов В.Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Л., 1978. С. 41. – Дополнительно о музыкальном языке см. в работах: Cooke D. The Language of Music. L., 1962 (Oxford, 2001); Clark A. Is music a language? // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1982. Vol. 41. No 2. P. 195-204; Botstein L. Music and language // The Musical Quarterly. 1993. No 3. P. 367-372; Adorno T. Music, language and composition // The Musical Quarterly. 1993. No 3. P. 401-414.

¹¹ Порфирьева А.Л. Фигура и структура. Несколько предварительных замечаний к систематическому описанию эволюции музыкального языка // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция: Сб. научных трудов. Вып. 5. Л., 1990. С. 168.

¹² Буцкой А.К. Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. Киев, 1925. С. 60.

звуковые и временные отношения»¹³. Поскольку, как полагает учёный, музыка в состоянии символизировать различные типы существующих движений в мире, правомерно её «разделить на ряд больших категорий»: музыку естественной (природной) среды – природных явлений, музыку внутренних процессов – мыслей, переживаний и т.п., музыку социальных форм – работы, танцев, шествий, революционных порывов и др.¹⁴

Итак, музыкальный язык – один из элементов музыки, в котором происходит интеграция всех элементов музыкального искусства, что и предопределяет возможность языка музыки служить воплощением музыкального искусства¹⁵. Учитывая, таким образом, особую значимость музыкального языка в выявлении сущностных основ или, как прекрасно выразился В.В. Медушевский, «таинственных энергий» музыки, рассмотрим его подробнее.

Во-первых, необходимо отметить, что музыкальный язык – *единое образование в силу единства музыки*. О единстве музыки писали многие теоретики и практики музыкального искусства XX в. Так, например, в предисловии к своей книге «Муза и мода. Защита основ музыкального искусства» известный русский композитор и пианист Н.К. Метнер подчёркивал: «Я хочу говорить о музыке, как... о некоей стране, нашей родине, определяющей нашу музыкантскую национальность, т.е. музыкальность... о музыке, как о некоей единой лире, управляющей нашим воображением»¹⁶.

Во-вторых, единство музыкального языка (музыкального искусства) обуславливает *теснейшая взаимосвязь его проявлений, фиксируемых*

¹³ Там же. С. 72.

¹⁴ Там же. С. 75-76.

¹⁵ На основании сказанного можно сделать вывод о том, что музыкальное искусство, с точки зрения синергетического мировидения, с позиции которого мы его рассматриваем, выступает в качестве фрактала (от лат. fractus – дроблёный: структура, обладающая свойством самоподобия) по отношению к музыкальному языку.

¹⁶ Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства (Париж, 1935). Р., 1978. С. 5. – На единство музыки обращал внимание ещё Д. Дидро. Об этом свидетельствует то, что в сочинении французского философа «Заметки о различных предметах в области математики», где два раздела из пяти отведены рассмотрению собственно математических проблем, а три остальные – музыкальных, во втором из посвящённых музыке Дидро пытается ответить на вопрос о том, существуют ли в музыке какие-либо неизменные и в то же время всеобщие конструктивно-звуковые закономерности, основанные на законах природы. Дидро отвечает положительно, полагая, что это подтверждается использованием в музыке двух типов музыкальных интервалов: консонирующих и диссонирующих, образующих между собой различные связи и отношения. См.: Брянцева В.Н. Дидро и музыка // Дени Дидро и культура его эпохи. М., 1986. С. 116-117.

понятиями «род», «жанр» и «стиль». В современной науке о музыке существуют различные определения данных дефиниций. Рассмотрим наиболее употребляемые из них.

Так, по мнению М.С. Кагана, «“род” как общеэстетическая категория выражает в каждом виде искусства (в том числе – музыке. – А.К.) результаты видоизменений его структуры под влиянием смежных искусств»¹⁷. К родам музыкального искусства учёный относит «чистую» музыку, музыку театральную, программную, танцевальную, а также радиомызыку, киномузыку, телемузыку и светомузыку.

Близкой позиции в отношении родового деления музыки придерживается О.В. Соколов. Исследователь в родовой классификации музыки также исходит из взаимодействия музыки с другими искусствами, однако добавляет при этом, что род музыкального искусства может быть образован и в результате взаимодействия музыки с нехудожественными явлениями. Опираясь на это, Соколов выделяет четыре основных рода музыки: 1) «чистую» музыку; 2) взаимодействующую; 3) прикладную и 4) прикладную взаимодействующую; в наиболее развёрнутом виде они выступают как музыка «чистая», программная, драматическая, словесная, хореографическая, кино- и телемузыка, прикладная, культовая, песенно-бытовая и танцевально-бытовая¹⁸.

Интересный принцип деления музыки на роды предлагают Е.А. Ручьевская и Н.И. Кузьмина. Как указывают авторы, «роды музыки – фольклор, бытовая музыка, культовая музыка и профессиональная...»¹⁹.

Ещё один вариант родового деления музыкального искусства – деление музыки на «обиходную», в свою очередь подразделяющуюся на массово-бытовую (песни, танцы и т.д.) и культово-обрядовую (песнопения, действия и

¹⁷ Каган М.С. Музыка в мире искусств. СПб., 1996. С. 114.

¹⁸ Соколов О.В.: 1) К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 12-58; 2) Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород, 1994. – Следует отметить предложенную учёным, в рамках деления им музыки на четыре основных рода, иерархию родов музыкального искусства, где последовательно за прикладной взаимодействующей, прикладной и взаимодействующей наивысшим родом полагается «чистая» музыка (см.: Там же).

¹⁹ Ручьевская Е.А., Кузьмина Н.И. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: Сб. научных трудов: В 2 ч. Ч. 2. Л., 1990. С. 139. – Нетрудно заметить, что такая классификация практически полностью совпадает с крупным делением музыки на три рода: простую (народную), сложную (учёную, профессиональную) и духовную, осуществлённым ещё в конце XIII – начале XIV вв. испанским теоретиком музыки Иоанном де Грохео (см.: Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. С. 237).

пр.), и «преподносимую», делящуюся на театральную (опера, балет и т.д.) и концертную (симфония, концерт и т.д.), создаваемую для слушания²⁰. Такое деление музыки на роды поддерживают А.Н. Сохор, И.Я. Нейштадт и др.

Что касается деления музыки на жанры, то в теоретической литературе по этому поводу существует ещё большее многообразие. И поскольку это многообразие предопределяют различные теоретические посылки учёных, то, несмотря на значительное число специальных исследований, посвящённых жанру в музыке, по всей видимости, нельзя не признать безосновательной мысль Л.Н. Березовчук о том, что «на сегодняшний день теория жанров – один из самых малоразработанных и запутанных вопросов в музыкознании»²¹. Какие же существуют основные трактовки жанра в теоретической литературе о музыке?

По мнению А.Н. Сохора, «жанр в музыке – это вид музыкальных произведений, определяемый прежде всего той обстановкой исполнения, требованиям которой объективно соответствует произведение, а также каким-либо из дополнительных признаков (форма, исполнительские средства, “поэтика”, практическая функция) или их сочетанием»²². Как считает О.В. Соколов, «жанром называется вид музыкального произведения, возникающий в соответствии с определённой функцией (жизненной или художественной)»²³.

Своеобразную трактовку жанра в музыке предлагает немецкий исследователь П. Клюге. Учёный определяет музыкальный жанр как «конкретную материальную социокультурную систему, а не только как класс музыкальных продуктов, произведённых ею или как совокупность общих их

²⁰ Понятия «обиходной» и «преподносимой» музыки принадлежат немецкому музыковеду Г. Бесселеру.

²¹ *Березовчук Л.Н.* Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Аспекты теоретического музыкознания: Сб. научных трудов. Сер. Проблемы музыкознания. Вып. 2. Л., 1989. С. 95.

²² *Сохор А.Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 28.

²³ *Соколов О.В.* К проблеме типологии музыкальных жанров. С. 23. – Отметим при этом выстраиваемую Соколовым иерархию музыкальных жанров, где, в рамках деления автором жанров музыкального искусства на низшие – простые и высшие – сложные (состоящие из простых), в качестве наивысшего – наиболее сложного жанра (в соответствии с выделением в качестве наивысшего рода музыки – «чистой» музыки) – О.В. Соколовым рассматриваются жанры «чистой» музыки: соната и симфония (*Соколов О.В.*: 1) К проблеме типологии...; 2) Морфологическая система музыки...). Интересно, что как о высших жанрах музыкального искусства говорит о жанрах «чистой» музыки – фуге и сонате – и А.К. Буцкой (*Буцкой А.К.* Непосредственные данные музыки. Опыт введения в музыку. С. 79-80).

признаков»²⁴.

Ряд авторов выдвигают свои принципы типологии музыкальных жанров. Например, М.Г. Арановский подразделяет жанры в музыкальном искусстве в зависимости от композиционной структуры – в профессиональной музыке и музыкального языка – в бытовой музыке²⁵; В.А. Цуккерман – в зависимости от содержания²⁶; С.С. Скребков – принадлежности жанров декламационным, моторным или, возникшим на их основе, ариозно-распевным²⁷; А.Н. Сохор, разделяя точку зрения С.С. Скребкова, дополнительно делит жанры на обладающие инструментальной сигнальностью, происходящей от различных звуковых сигналов, используемых в общественной жизни: фанфарных кличей, колокольного звона и др., и звукоизобразительностью, источником которой являются всевозможные природные и бытовые звучания²⁸.

Обращаясь к трактовке стиля в музыке, надо сказать, что в музыковедческой литературе, также как и в отношении рода и жанра, существуют различные его интерпретации²⁹. Наиболее фундаментальная из них предложена М.К. Михайловым в его специальной монографии на эту тему. По Михайлову, «стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления. Процессы формирования, развития, эволюции музыкального стиля определяются в конечном счёте мировосприятием и, шире, духовной культурой эпох, различных социальных групп внутри них»³⁰.

²⁴ Цит. по: *Нейштадт И.Я.* Проблема жанра в современной теории музыки // Проблемы музыкального жанра: Сб. статей. М., 1981. С. 13.

²⁵ *Арановский М.Г.* На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л., 1971. С. 123-164.

²⁶ *Цуккерман В.А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964.

²⁷ *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.

²⁸ *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.

²⁹ См.: *Медушевский В.В.*: 1) Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39; 2) К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 5. М., 1984. С. 5-17; *Михайлов М.К.* Стиль в музыке: Исследование. Л., 1981; *Ручьевская Е.А.* Стиль как система отношений // Советская музыка. 1984. № 4. С. 95-98; *Назайкинский Е.В.* Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль: проблемы теории и истории: Сб. научных трудов. М., 1987. С. 175-185 и др.

³⁰ *Михайлов М.К.* Стиль в музыке: Исследование. С. 117. – Кстати, в этой же работе М.К. Михайловым обобщается в той или иной форме утверждаемое в указанных выше исследованиях музыковедов представление о стиле в музыке как иерархической системе, согласно которому стиль в музыке понимается как индивидуальный (композитора или исполнителя), групповой (композиторов или исполнителей), национальный и исторической эпохи (включающий стили направлений и течений), при этом наиболее значимым (последовательно, по принципу: индивидуальный стиль – групповой –

Следует отметить, что в теоретическом музыкознании имеют место также специфические трактовки музыкального стиля: как стиля жанра или жанрового стиля (А.Н. Сохор), а также как стиля отдельного музыкального произведения (Л.А. Мазель, Е.А. Ручьевская).

По нашему мнению, все приведённые трактовки рода, жанра и стиля, представленные в современной теоретической литературе о музыке, справедливы, поскольку рассмотрение таких сложных, многомерных явлений, каковыми являются род, жанр и стиль в музыке, безусловно, предполагает возможность различных теоретических «точек отсчёта». Вместе с тем, несмотря на возможность различных их теоретических интерпретаций, иными словами, рассмотрения рода, жанра и стиля в музыке в той или иной теоретической плоскости, в любом случае реально, на практике, *все эти проявления музыкального языка оказываются неразрывно взаимосвязанными*. Например, фортепианную прелюдию Шопена из цикла 24 прелюдий можно рассматривать как один из ведущих жанров в творчестве композитора, особенность его индивидуального стиля, а также стиля исторического (Романтизма), понимать как образ профессиональной музыки первой половины XIX в. и т.д. Опера Мусоргского «Борис Годунов» одновременно и оперный жанр, и своеобразный род оперной музыки (историческая драма), и выражение характерных особенностей стилей различных уровней: индивидуального (композитора), группового (творческого объединения «Могучая кучка») и пр.³¹

Сказанное позволяет предположить наличие феномена *трансформации рода, жанра и стиля музыкального искусства: перехода рода в жанр, стиль; жанра – в род, стиль и т.д. внутри единого музыкального языка*³². По-

национальный – исторической эпохи), предопределяющим остальные, оказывается *индивидуальный стиль* (см.: Там же. С. 183-239).

³¹ Сравним: «Жанры и стили, – пишет В.В. Медушевский, – тесно связаны. Можно говорить о стилевых срезах длительно развивающихся жанров (прелюдии Шопена и Скрябина, прелюдии и фуги Баха, Шостаковича, Хиндемита, вальсы Чайковского и Прокофьева демонстрируют этот тип взаимодействия). С другой стороны, система жанров определённой эпохи выступает как один из её общих стилевых показателей. И для индивидуального стиля выбор жанров далеко не безразличен. Стиль Шопена неотделим от фортепианных жанров. Римского-Корсакова невозможно представить без опер, Лядова – без оркестровых миниатюр, а Прокофьева или Стравинского – без жанрового многообразия». *Медушевский В.В.* Музыкальный стиль как семиотический объект. С. 36.

³² При этом учёт объективно имеющей место специфики родо-жанрового и стилистического деления музыки наводит на мысль о существовании своеобразной «системы координат» музыкального языка, где отношение стилей музыки выстраивает «вертикаль» музыкального языка, родов и жанров – «горизонталь». В этом плане симптоматично уподобление французским композитором Я. Ксенакисом музыки

видимому, предполагаемая трансформация рода, жанра и стиля в структуре музыкального языка существовала постоянно, причём «набор вариантов» этой трансформации расширялся в процессе его (музыкального языка) эволюционного развития.

Итак, музыкальный язык – это единое образование, представленное взаимосвязью его проявлений: рода, жанра и стиля музыкального искусства. Возникает вопрос: что является условием, предопределяющим указанную их взаимосвязь?

На наш взгляд, такое условие – *наличие музыкального произведения*³³. О том, что именно в музыкальном произведении выявляются родовые, жанровые и стилистические особенности музыки, писали многие авторы. Так, например, говоря о музыкальном стиле, Е.В. Назайкинский подчёркивал, что у этого стиля «есть и своя форма, и своё содержание... последнее есть отражение авторского характера, темперамента, манеры, проявляющееся более или менее устойчиво в *произведениях* (курсив наш. – А.К.) самого различного плана, с самой различной программой, музыкальной фабулой»³⁴. Что касается выхода рода и жанра на музыкальное произведение, то об этом ярко пишет О.В. Соколов, рассматривая музыкальное произведение как итог сложных отношений родов и жанров. Жанр, по мнению учёного, является «отношением родов... музыкальное

(музыкального языка)... шару (см.: *Mache F.-B. Doswiadczenia i perspektywy // Res facta. 1969. № 3. S. 5-11).*

³³ Заметим, что музыкальное произведение в нашем понимании – главным образом продукт европейской профессиональной музыкальной культуры, появившийся, вследствие развития личностного начала в музыке, на рубеже XVI–XVII вв. и просуществовавший до XX в., отличительные особенности которого – письменная фиксация, а также принадлежность в равной степени композиторскому и исполнительскому творчеству. □ Подобный взгляд на музыкальное произведение разделяют не все учёные. Некоторые авторы полагают, что говорить о музыкальном произведении можно и в других случаях музыкально-творческой практики человека – например, в рамках выделяемых четырёх типов музыкального языка: классического китайского, африканского, тонального европейского и современной музыки (по мнению М. Скрябиной: *Scriabine M. Le langage musical. P., 1963, 1986*), как об интенциональном предмете (с точки зрения Р. Ингардена: *Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследования по эстетике: пер. с польск. М., 1962. С. 403-570*) и др. Вместе с тем существует концепция музыкального произведения, близкая нашему пониманию. Она принадлежит польской исследовательнице З. Лиссе и изложена в её статье «О сущности музыкального произведения» (*Lissa Z. O istocie dzieła muzycznego // Lissa Z. Nowe szkice z estetyki muzycznej. Kraków, 1975. S. 5-39*).

³⁴ *Назайкинский Е.В. О роли музыкознания в современной культуре // Советская музыка. 1982. № 5. С. 52-53.*

произведение... отношением жанров»³⁵.

Таким образом, именно в музыкальном произведении находит концентрированное выражение язык музыкального искусства, иначе говоря, *именно музыкальное произведение оказывается важнейшим условием существования музыкального языка, а значит, и музыки в целом*³⁶.

Отсюда очевидно, что изучение музыки как системы в первую очередь предполагает анализ музыкального произведения.

(Музыкальное искусство как система // Проблемы профессионального становления музыканта-педагога: Сб. научных статей. Пенза: Изд-во ПГПУ, 2002. С. 70-77)

³⁵ Соколов О.В. К проблеме типологии музыкальных жанров. С. 58. – Аналогичная ситуация наблюдается и в трактовке художественных произведений других видов искусства (например, литературы – см.: Соколов А.Н. Теория стиля. М., 1968).

³⁶ В свете высказанного утверждения нельзя не признать справедливым замечание И.А. Барсовой о том, что «целостным смыслом в музыке обладают в конечном счёте лишь завершённые произведения...». Барсова И.А. Специфика языка музыки в создании художественной картины мира // Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. 1984: Художественная картина мира. Перекрёсток искусств: 20 лет содружества наук в познании творчества. Л., 1986. С. 105. – Полагаем уместным подчеркнуть, что если в рамках синергетического мировидения музыка выступает в качестве фрактала по отношению к музыкальному языку (об этом см. выше), музыкальный язык – фрактала по отношению к музыкальному произведению.