

## О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ВНУТРЕННЕЙ СТРУКТУРЫ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТЕОРИЙ

Важной чертой любой музыкально-теоретической концепции является ее отношение к номинализму и реализму в старом, еще средневековом смысле этих понятий и использование операций абстрагирования, как правило, служащих образованию обобщающих понятий. Забегая вперед, скажу, что почти все научные музыкальные доктрины реалистичны.

Что имеется в виду? Рассмотрим построение теорий музыкальной формы.

В структуре привычных доктрин можно выделить два уровня, два этажа или слоя: уровень отдельных музыкальных сущих, музыкальных предметов — произведений — и уровень типов или видов форм, то есть обобщающих понятий (общих имен или общих идей) — это привычные понятия простых и сложных форм, периода, двух- и трехчастных форм, сонатной, вариационной, концертной, рондо и прочих структурных типов. Переход от первого, низшего уровня ко второму происходит путем абстрагирования морфологических структур сочинений от самих сочинений, выделения их общих черт и обобщения в группы, своего рода таксоны. К такому построению морфологических доктрин мы привыкли, и оно кажется нам настолько само собою разумеющимся, что мы приемлем его как нечто неизбежное и незыблемое.

Каков же бытийственный, онтологический статус этих общих понятий? До какой степени мы склонны считать их поистине существующими? И при чем тут механизмы абстрагирования? Все ли теории имеют двуслойную структуру или возможны теории, лишенные слоя видов? Эти вопросы могут показаться странными и излишними, но все же попытаемся поразмышлять над ними.

Начнем с теорий абстрагирования. Вот перед нами некоторое количество сочинений схожей структуры, например, рондо. Каким образом наше сознание совершает переход от единичных созерцаний, т.е. рассмотрения форм единичных музыкальных сущих, к понятию рондо вообще, рондо как такового? Чаще всего этот переход объясняют сообразно британским теориям абстрагирования, в первую очередь, теории Джона Локка [7, 466–478]. Рассматривая ряд предметов (произведений), наделенных общим признаком или свойством (общим предикатом), в данном примере — схожим строением, — наше сознание отделяет это строение от самих сочинений, в результате чего и образуется общая идея (общий тип строения), а наименование этой общей идеи становится общим термином.

Возможно ли таким путем образовывать общие идеи форм? Кажется, все

выглядит вполне убедительно, но не для одного из основоположников феноменологического движения XX столетия Эдмунда Хуссерля (в России принято написание Гуссерль). В своих «Логических исследованиях» (исследование второе, «Идеальное единство вида и современные теории абстрагирования») [3] он подвергает критике учение Локка об общих идеях и вообще теории абстрагирования британских ученых и философов вплоть до Дж.Ст. Милля. В приложении к нашей проблематике это будет выглядеть следующим образом. Пока мы рассматриваем, предположим, десять сонат, десять рондо, десять вариационных циклов, наше сознание не делает принципиально нового шага от созерцания единичных предметов — произведений к образованию общего понятия, ибо такой шаг требует принципиально иной интенции (направленности) сознания: его направленности не на отдельные сочинения, но именно на общее понятие. Пока же мы рассматриваем десять вариационных циклов, сама вариационность как таковая будет лишь предикатом (свойством, качеством) каждого из рассмотренных сочинений, но понятия вариационной формы как отдельной самостоятельной ментальной сущности не образуется. Аналогично и со всеми иными возможными предикатами. Чтобы перейти от множества красных, круглых или твердых предметов к возникновению понятий красного, круглого или твердого как таковых, сознание должно оторваться от эмпирически созерцаемых данностей и направиться именно на создание общего понятия — абстракции. Так сознанием конституируется и конструируется новый слой предметности.

От этого зависит онтологический статус общих понятий (имен, идей), то

есть то, чем мы их признаем: лишь свойствами отдельных вещей, как бы растворенными, распыленными в этих вещах (номинализм) или мы наделяем их самостоятельным бытием, признаем за абстракциями отдельный вид существования (реализм). Существуют ли только отдельные кошки в необозримом количестве или существует и кошка как таковая, кошка вообще; есть ли рондо или любая иная форма лишь свойство отдельных произведений (свойство пьесы быть рондо, как, к примеру, свойство животного быть кошкой) либо рондо самостоятельно существует как таковое, в некоторой независимости от сочинений, в этой форме написанных?

Если бытием наделяются лишь отдельные произведения, а их форма признается лишь их акциденцией (свойством каждого из них в отдельности), то это номиналистический подход; если же бытием (субстанциальностью) наделяются сами виды форм, то перед нами подход реалистический.

К какому направлению мысли склоняется традиционное музыковедение? Несомненно, к реалистическому. Мы привыкли полагать метрические и синтаксические структуры, виды форм, лады и ладовые функции, виды фактуры и типы склада, жанры и т.п. категории существующими самостоятельно, подлежащими описанию, изучению и классификации. Музыкант едва ли согласится с утверждением, что сонатной формы или ладотональности D-dur (к примеру) как таковых не существует, а существуют лишь отдельные сочинения, наделенные свойствами «быть сонатой» или «быть Ре-мажорным». Если далее спросить, каким же именно образом существует эта форма и где она находится, можно ли на нее указать (всякое

сущее должно иметь пространственную и временную локализацию, это принцип индивидуации: быть — это быть в пространстве и во времени), то возникнут большие затруднения. Как ответить на вопрос «где сейчас находится вариационная форма?» (Аналогичный вопрос возникает и по отношению к произведениям как таковым: например, где сейчас находится Первая симфония Бетховена? А ведь в ее существовании мы не сомневаемся! Этот вопрос исследовал Роман Ингарден в своем труде «Музыкальное произведение и вопрос его идентичности».)

Здесь проявляются глубинные платонические истоки реалистического мышления. «Идеи» Платона, предшествующие появлению конкретных вещей в мире, по сути, и есть ни что иное, как абстрактные понятия, существующие в уме демиурга и вложенные им в наши души. Аргументация здесь такова. Мы видим десяток вещей желтого цвета. Мы констатируем, что все эти вещи суть желтые. Но откуда мы могли бы знать, что это их общее качество — именно желтизна, если бы в наших душах еще до того, как мы увидели эти предметы, не присутствовало понятие желтизны, идея желтизны, лишь воплотившаяся в частных единичных вещах? Платон полагал, что эти идеи врожденные, а вложил их в наши души Бог, в земной же жизни, сталкиваясь с миром отдельных предметов, мы лишь припоминаем эти идеи [9, 34–40]. С этой точки зрения, музыкальные формы мы тоже не извлекаем из отдельных произведений, но лишь припоминаем: мы родились уже с идеями сонатности, вариационности, рондальности и т.д. в душах (античные мыслители пользовались именно понятием души, а не ума, рассудка или разума, в их представлении душа — это рационально мыслящая

субстанция). Рассматривая десять музыкальных сочинений, мы пришли к выводу, что все они написаны в форме рондо. Но для того, чтобы сделать этот вывод, надо еще до этого знать, что такое форма рондо, а иначе как бы мы могли опознать его в единичных сочинениях? Таким образом, абстрактное понятие — тип музыкальной формы — действительно существует как некий отделенный от конкретных произведений самостоятельный мысленный предмет.

На вопрос о реальности либо нереальности и способе существования общих предметов — универсалий — со времен Платона давались самые разные ответы. Местом пребывания общих понятий иногда называли сознание, ум, а иногда язык, т.е. условную знаковую систему — и с этой точки зрения общие понятия это всего лишь слова (считающийся основоположником номинализма Росцелин (ок. 1050 — ок. 1122) так и определял способ существования универсалий как *flatus vocis* — колебания голоса или «дуновение звуков»), условные знаки языка, и с этой точки зрения «вариационная форма», как таковая, есть всего лишь словосочетание, состоящее из прилагательного и существительного. При всей убедительности доводов, приводимых номиналистами, музыканту будет трудно согласиться, что сущность любой формы это только слова, что «сонатная форма» это лишь термин, словосочетание и не более того, находящееся исключительно в языке или в наших сознаниях, то есть нечто настолько же субъективное, насколько субъективны иллюзия, сновидение или галлюцинация, либо, в лучшем случае, интерсубъективное (присущее не одному, но многим сознаниям).

Феноменология так же является реалистическим направлением в научно-

философской мысли. Своим указанием на необходимость отдельного акта сознания, направленного сразу же на целое, а не на вереницу отдельных феноменов, Хуссерль и обосновывал единство каждого из общих понятий, идеальное единство видов, как он выражался.

Итак, путем абстрагирования любая традиционная музыковедческая теория получает слой общих имен — классификацию и кодекс музыкальных форм.

Двуслойность научной теории непосредственно определяет и ее референцию. Из гносеологии и философии науки известно, что научные теории обычно имеют так называемую двойную референцию и оперируют мыслительными (ментальными) предметами двух видов: эмпирическими идеальными объектами и теоретическими объектами (они же идеализированные или абстрактные объекты).

Эмпирические идеальные объекты это не то же самое, что реальные материальные предметы. Академик В.С. Стёпин пишет: «Смыслом эмпирических терминов являются особые абстракции, которые можно было бы назвать *эмпирическими* объектами. Их следует отличать от объектов реальности. Реальные объекты представлены в эмпирическом познании в образе идеальных объектов, обладающих жестко фиксированным и ограниченным набором признаков. Реальному же объекту присуще бесконечное число признаков. Любой такой объект неисчерпаем в своих свойствах, связях и отношениях» [11, 92]. По отношению к теориям музыкальной формы это означает, что образуя на основе единичного произведения схему его формы, которая и будет эмпирическим идеальным объектом, с которым работает ученый, аналитик отвлекается от множества иных свойств произведения, опуская все, что не влияет на про-

цесс формообразования. Все те особенности фактуры или гармонии, оркестровки или мелоса, которые не оказывают влияния на морфологические процессы, просто «выносятся за скобки». И уж тем более при анализе отвлекаются от особенностей реального «звукового объекта», возникающего при исполнении, от исполнительских трактовок (опять же, если они не подчеркивают чего-то важного для морфологии сочинения), от инструментария, акустических условий исполнения, мастерства исполнителей.

Теоретические же объекты конструируются внутри самой теории. Это те самые общие имена, те общие понятия, что образуются посредством особых мыслительных актов, не просто отвлекающих общие свойства от многих частных эмпирических явлений, но сразу направленные на общие признаки. (Подробнее об этом см., например, в статье М. Розова «О природе идеальных объектов в науке» [11]). Типы форм и синтаксических структур, типы склада и фактуры, ладов и ладовых систем, тональность и ладовые функции, структуры метра и формообразовательные функции, но не в конкретном сочинении, а вообще, — это те теоретические идеализированные абстрактные объекты, которые составляют вторую референцию в структуре обычных научных музыковедческих теорий.

Предположим, мы взяли для анализа «Аппассионату», «Вечное движение» фон Вебера, и какой-нибудь менуэт. Они сами будут определяться как эмпирические предметы. При их анализе мы создали схемы их форм, эти схемы определяются как идеальные эмпирические объекты и составляют первую референцию, первый уровень референтов теории музыкальных форм. Но еще есть и те общие понятия, о которых мы говорили

выше (сонатная форма, рондо и трехчастная форма с *trio* как таковые), они становятся идеальными теоретическими объектами и составляют вторую референцию теории форм, второй ряд ее референтов. Слово «объект» тут несколько условно, имеется в виду не материальный объект, а сам объективированный смысл, существующий как некоторое устойчивое образование, Карл Раймунд Поппер относил такие явления к «третьему (либо четвертому) миру» в своей гносеологической концепции трех (или четырех) миров, очень ясное и доступное изложение которой можно найти в его книге «Знание и психофизическая проблема: в защиту взаимодействия». [10]

К первому миру Поппер отнес все физические объекты, как природные, так и искусственные, включая живые организмы; ко второму миру относятся мысли и психические состояния человека, а к третьему — *продукты* нашего сознания. Поскольку к этим продуктам относятся как материальные предметы (все, создаваемое людьми), так и идеи, и, говоря словами Ингардена, «сами произведения» [4, 525–532] (то есть эйдосы произведений, их чисто ментальная сущность), и тексты, в том числе и тексты музыкальные, Поппер допускал их разделение на два мира — третий и четвертый: отдельно мир для искусственных физических предметов и отдельно для предметов ментальных, эйдетических. Понятно, что все творимые людьми материальные вещи одновременно относятся и к первому миру тоже как физические объекты.

Таким образом, обрисовывается логическая структура классических научных доктрин. Но помимо них научная мысль знавала и отдельные крайне оригинальные явления.

В начале XX столетия в отечественном музыковедении появляется в высшей степени оригинальная теория, созданная профессором Московской консерватории, композитором и дирижером Георгием Эдуардовичем Конюсом. Он назвал свое детище метротектонизмом. Если для людей более позднего времени само это название звучит тяжеловесно и несколько причудливо, то оно не должно было слишком резать слух современников профессора Конюса. В искусствоведении XIX века утвердилось разделение художественных стилей на тектонические и атектонические. Под первыми понимались стили, где ощущение общего целого, его ясность и четкость главенствовали над деталями (стиль древнеегипетского зодчества, античное искусство, классицизм и различные виды неоклассицизма), под вторыми же наоборот, понимались стили, исповедовавшие культ детали, ставившие многочисленные подробности на первый план (яркий пример — рококо).

И предпринятая Конюсом попытка нового осмысления природы музыки как таковой и феномена музыкального произведения привела к формированию весьма нетривиальной по своей внутренней структуре теории музыкальной формы.

Начав с описания строения музыкальных произведений, сокращенно выраженного числовой записью (учитывалось количество тактов в различных отделах произведений, причем само деление на разделы производилось Конюсом совершенно не так, как это принято в традиционных теориях синтаксиса и формы), Конюс пришел к постановке и своеобразному решению целого комплекса фундаментальных вопросов музыкальной онтологии, музыкального бытия. В этой статье я не пытаюсь обсуждать вопрос истинности идей Конюса: это сложный вопрос,

требующий большего объема текста. Идеи эти, с моей точки зрения, очень неравноценны в эвристическом смысле, явные натяжки и очевидные заблуждения сочетаются у Конюса с необыкновенно пронизательными прозрениями, опередившими музыковедческую и музыкально-эстетическую мысль на много десятилетий. Не пытаясь выступать в отношении метротектонизма судьей, я сосредоточусь в своем исследовании на его анализе.

Конюс затрагивал различные аспекты музыкального бытия, которые не входят в круг вопросов обычных теорий музыкальной формы и вообще не поднимались или почти не поднимались в музыковедении первой трети XX столетия. Это и вопрос музыкального времени, и пифагорейский взгляд на число как одну из фундаментальных основ музыки, и попытка ввести модное тогда понятие энергии (в чем-то близкое понятию воли) для объяснения процесса жизни и развития произведений, и новое возвращение к концепции художественных произведений как особого рода организмов, и попытка отыскать наиболее фундаментальный пласт первичных музыкальных законов, составляющих своеобразное музыкальное *a priori* и непосредственно проявляющихся в каждом сочинении — «музыкальном организме»: периодичность, симметрию и их синтез. Все это позволяет рассматривать теорию метротектонизма не только в контексте современных ей либо ей предшествовавших собственно музыковедческих теорий, что прекрасно сделано в исследовании Е. Шкапы [13], но и в контексте некоторых философских и научно-гуманитарных концепций: феноменологии в ее различных видах, философии жизни и ряде других.

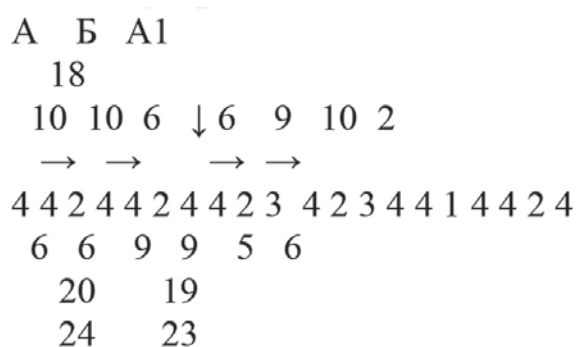
Теперь охарактеризуем учение Г. Конюса в избранных аспектах.

От традиционных учений о форме метротектонизм разительно отличается своей принципиальной номиналистичностью. Любой, знакомившийся с работами Конюса (правда, сделать это в наше время очень непросто, ибо даже те его относительно крупные теоретические сочинения, что были изданы, выходили в свет в первой половине 1930-х годов, а позже были переизданы лишь отдельные статьи; кроме того, большое количество его работ, по большей части небольших, так и осталось в машинописи и хранится в фондах Музея музыкальной культуры имени Глинки в Москве), должен был обратить внимание на полное отсутствие в его теории хоть какой-нибудь классификации музыкальных форм и их наименований. Мы не найдем у него того самого слоя видов и общих имен, то есть наименований типов форм, составляющих вторую референцию теории. Таксономическая система отсутствует в принципе, метротектонизм в ней не нуждается. Правда, справедливости ради надо заметить, что все традиционные виды форм были изгнаны Конюсом только из метротектонической теории, в своей же педагогической практике, — а профессор вел огромное число предметов и имел очень большую педагогическую нагрузку, — в повседневном общении со студентами и коллегами Георгий Эдуардович, конечно же, продолжал пользоваться привычной всем терминологией. В своем учении Конюс создал теорию формы и природы самой музыкальной ткани, музыкальной мысли, но ни в коем случае не каталог форм — конфигураций и типов музыкальной композиции.

Вероятно, самым знаменитым, равно как и самым спорным элементом метротектонизма, стали конечные результаты анализов — метротектонические

планы. Это своеобразные пифагорейские числовые эйдосы форм, в группировке тактов выявляющие главные основания музыкального бытия (с точки зрения Конюса): симметрию, периодичность и их синтез. Симметрия и периодичность, в свою очередь, отражают основные логические моменты любого, в том числе и музыкального, эйдоса в учении А. Лосева: самоотждествненное различие и подвижной покой, соответственно. Описание проявления этих логических моментов в строении музыкальной ткани дано самим Лосевым в его труде «Музыка как предмет логики». Замечу, что сам Лосев горячо приветствовал метротектонический метод, равно как и его создателя (Конюс и Лосев одновременно преподавали в Московской консерватории и были хорошо лично знакомы; уже после смерти Конюса Лосевым была написана о нем статья «Памяти одного светлого скептика»).

Вот как выглядят метротектонические схемы Конюса (обе они заимствованы из его работы «Научное обоснование музыкального синтаксиса» [6]):

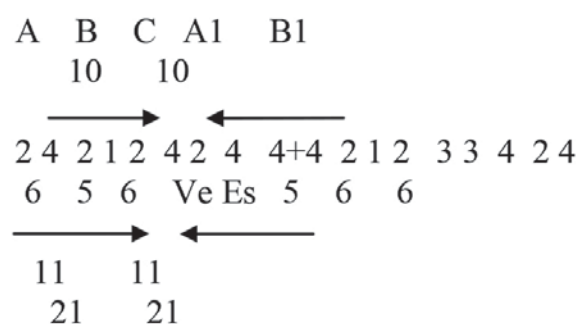


Ф. П. Шуберт, «Двойник» [6, 10]

Конюс определяет форму этой песни не как куплетную, но как трехчастную. Но опять же, он имеет ввиду трехчастность своего метротектонического плана в наиболее обобщенных его очертаниях:

24— — — 18— — — 23 (при единице измерения равной половинной с точкой), а не ту трехчастность, о которой говорит традиционная теория (такой формы в этой песне просто невозможно усмотреть).

А вот схема Фантазии C-dur И.С. Баха (единица измерения — половинная) [6, 8]:



Не правда ли, выглядит непривычно для формообразовательной схемы?

Левая и правая части планов симметричны относительно воображаемой центральной оси. Конюс осознанно стремился к такой симметрии, полагая вторую (правую) половину сочинений *зеркальным рефлексом*, отражением первой (левой) части, *неосознанно* возникающем в уме композитора: так законы музыкальной материи, существующие а priori, исподволь проявляют себя. И здесь мысль Конюса корреспондирует с идеями Поппера, а именно с его идеей так называемых «незапланированных последствий». Кратко она сводится к следующему. Человечество придумывает, создает системы, которые начинают жить самостоятельно, как бы отдельно от человека по их собственным законам. Простейший пример — математика. Это люди придумали числа, геометрические фигуры и тела, люди создали линейки, циркули и т.д., однако законы, которым подчиняется математический мир, люди не создавали и теперь

они могут лишь открывать и постигать их. Человек придумал треугольник, но то, что сумма величин его внутренних углов всегда будет ровно 180 градусов, придумал не человек; круг придумал человек, но то, что его площадь равна  $\pi r^2$ , придумано не им. Именно это Поппер назвал «незапланированными последствиями» [10, 52]. И с точки зрения Конюса музыкальное произведение, его эйдос (сам Конюс не пользовался этим термином), так же живет, управляясь своими непреложными законами симметрии и периодичности, и симметрия первой и второй половин произведения относится к попперовским незапланированным последствиям.

Эти-то планы и были разгромлены за умозрительный формализм, антимузикальный «подгон задачи под ответ», неприемлемые натяжки. И я вовсе не пытаюсь оправдывать теорию Конюса в этой части, моя задача состоит в понимании ее истоков, находящихся в европейской культуре, в частности, в искусствоведческой и философско-эстетической мысли Европы.

Все анализы Конюса, а ему принадлежат планы порядка тысячи произведений, выглядят именно так и не объединяются ни в какие типы, виды форм, к которым мы привыкли. Конюс не только отверг существующую типологизацию форм и соответствующую ей терминологию, он отверг саму идею построения морфологических, структурных типов.

В работе «Критика традиционной теории в области музыкальной формы» [5] Конюс призывает полностью абстрагировать формы произведений от их содержания, излагая свои взгляды на то, где проходит граница музыкального содержания и музыкальной формы. Взгляды эти родственны взглядам

последователей Гербарта — Роберта Циммермана,<sup>1</sup> и Эдуарда Ганслика,<sup>2</sup> но Конюс пошел дальше «гербартианцев»: тот слой художественного целого, что составляет его форму, он так же, как и они отождествляет с содержанием, однако находит слой собственно формы, стоящий за нотным текстом, как бы не принадлежащий ему непосредственно (приблизительно так же, как М. Аркадьев находит лежащий в основе музыкального произведения слой молчащего времени, составляющий основу звукового слоя сочинения.<sup>3</sup> И здесь есть (кажущаяся?) непоследовательность, ведь именно абстрагирование и должно приводить к созданию типов форм и их классификации! Сам механизм абстрагирования Георгий Эдуардович понимал по Джону Локку, как отвлечение общего признака.

Вот выдержка из вышеназванного труда Конюса: «Смешение формы с содержанием. Пока музыканты, мысля о музыкальных временных формах, не научатся абстрагировать идею формы от материала, от тем, партий и т.п., эти формы породивших, т.е. пока анализирующие не будут выносить *неспецифическое* за скобки, столь же абсолютно, как сумели абстрагироваться от материала геометры, мыслящие о геометрически-пространственных формах, и просто обыватели, мыслящие о формах предметов видимого мира, — до тех пор будут продолжаться никчемные для уяснения самой музыкальной формы разногласия и споры, давно геометрами и просто обывателями оставленные позади. Говоря «шар», геометры перестают думать о том, чугунный ли он был или из слоновой кости, или «мыльно-пузырный». Существенно лишь то (для идеи формы шара), что это тело, каждая точка поверхности которого равно отдалена



от центральной. Важен устанавливаемый измерением *модус* ограничения пространства. Для музыканта в понятии о форме важен устанавливаемый измерением же *модус* ограничения времени.

Представим себе ряд чайников следующей, напр., формы: (далее в тексте помещен рисунок чайника на подставке — Л.М.) один глиняный, коричневый; другой фарфоровый, белый; третий серебряный, носик, ручка и крышка из слоновой кости, подставка из черного дерева. Два чайника — *одинакового* размера. Третий — *в полтора раза* больше. Четвертый — *миниатюрный*.

Спрошенный обыватель, убедившись в том, что определяемая измерением пропорциональность одна и та же, не поколеблется честно ответить, что *форма* чайников *одинаковая*. Что различны лишь материалы, из которых они сделаны, окраска и абсолютный их размер.

Ответ в данном случае (как и у геометров) должен быть признан научно *неуязвимым*, потому что, отвечая вопрошающему о *форме*, обыватель сумел вынести за скобки все, для формы не специфическое, сумел абстрагировать свой ответ от несущественного, сумел дать точный *ответ на заданный вопрос*, не затемнив свой ответ посторонними, к делу не относящимися соображениями.

Традиционная школа из-за элементарного *смещения* понятия формы с понятием содержания естественно и оказалась не в состоянии *разобраться* в музыкальных формах. Вместо установления *пропорциональности* она сбивалась на установление различия содержания: говорила о *главной* теме, *побочной* партии и т.д.» [5, 22].

От анализа единичных произведений Конюс непосредственно, минуя все промежуточные ступени, переходил к уровню наиболее общему из всех возможных: к основоположениям самого музыкального бытия, универсальным его законам, проявление которых он и фиксировал в метротектонических планах при анализе отдельных сочинений.

Соответственно, его теория осталась и без второй референции. Первую референцию составляют метротектонические планы, ставшие идеальными эмпирическими объектами, а идеальных теоретических объектов эта теория просто не знает.

Описанные структурные особенности метротектонизма, наряду со многими его содержательными особенностями, делают эту концепцию крайне своеобразным явлением не только русской, но и мировой музыкально-теоретической мысли.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки: опыт феноменологического исследования. М.: Библос, 1992, 168 с.
2. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: опыт переосмысления музыкальной эстетики. М.: URSS, 2012, 188 с.
3. Гуссерль Э. Логические исследования: исследования по феноменологии и теории познания, том II. Исследование II: Идеальное единство вида и современные теории абстрагирования. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001, 474 с.
4. Ингарден Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Ингарден Р. Исследование по эстетике. М.: Издательство иностранной литературы, 1962, 574 с.

5. Конюс Г.Э. Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М.: Государственное музыкальное издательство, 1932, 26 с.
6. Конюс Г.Э. Научное обоснование музыкального синтаксиса (к изучению вопроса). М.: Гос. Муз. изд-во. 1935. 37 с.
7. Локк Дж. Опыт о человеческом разумении, книга III, глава «Об общих терминах» // III Локк Дж. Сочинения в трех томах, том I, М.: Мысль, 1985. С. 466–478; 624 с.
8. Лосев А. Музыка как предмет логики // Лосев А. Из ранних произведений, М.: Правда, 1990, 656 с.
9. Платон Федон, 73–76е // Платон, Сочинения, том II. М.: «Мысль», 1970, 616 с., С. 34–40.
10. Поппер К.Р. Знание и психофизическая проблема: в защиту взаимодействия. М.: URSS, 2008, 256 с.
11. Розов М.А. О природе идеальных объектов в науке // Философия науки, вып. 4. М.: ИФ РАН, 1998. С. 40–51.
12. Стёпин В.С. Философская антропология и философия науки. М., 1992.
13. Шкапа Е.А. Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: Ее место в истории музыкальной науки и возможности применения. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2006.

#### REFERENCES

1. Arkad'ev M.A. Vremennye struktury novoevropskoj muzyki: opyt fenomenologicheskogo issledovaniya [Temporary structures of the New European music: the experience of phenomenological research] М.: Biblos [Moscow: Byblos], 1992. 168 p.
2. Ganslik Eh. O muzykal'no-prekrasnom: opyt pereosmysleniya muzykal'noj ehstetiki. [On the beautiful music: the experience of rethinking musical aesthetics.] М.: URSS [Moscow: URSS], 2012. 188 p.
3. Gusserl' E. Logicheskie issledovaniya: issledovaniya po fenomenologii i teorii poznaniya, tom II. Issledovanie II: Ideal'noe edinstvo vida i sovremennye teorii abstragirovaniya. [Logical research: research on phenomenology and the theory of knowledge, volume II. Study II: Ideal unity of the species and modern theories of abstraction.] М.: Dom intellektual'noj knigi [Moscow: House of the Intellectual Book], 2001. 474 p.
4. Ingarden R. Muzykal'noe proizvedenie i vopros ego identichnosti // Ingarden R. Issledovanie po ehstetike. [The musical work and the question of its identity // Ingarden R. Research on aesthetics.] М.: Izdatel'stvo inostranoj literatury [Moscow: Publishing house of foreign literature], 1962, 574 p.
5. Konyus G.E. Kritika tradicionnoj teorii v oblasti muzykal'noj formy [Criticism of the traditional theory in the field of musical form] М.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo [Moscow: State Music Publishing House] 1932, 26 p.
6. Konyus G.E. Nauchnoe obosnovanie muzykal'nogo sintaksisa (k izucheniyu voprosa) [Scientific substantiation of musical syntax (to the study of the question) М.: Gos. Muz. izd-vo [Moscow: State Music Publishing House], 1935. 37 p.
7. Lokk Dzh. Opyt o chelovecheskom razumenii, kniga III, glava «Ob obshchih terminah» // III Lokk Dzh. Sochineniya v tryoh tomah, tom I [Experience about human understanding, book III,

chapter «About general terms» // III Lock J. Compositions in three volumes, volume I] M.: Mysl' [Moscow: Thought], 1985. P. 466–478; 624 p.

8. *Losev A.* Muzyka kak predmet logiki // Losev A. Iz rannih proizvedenij [Music as a subject of logic // Losev A. From early works] M.: Pravda [Moscow: Pravda], 1990. 656 p.

9. *Platon Fedon, 73–76e* [Fedon, 7–76e] M.: Mysl' [Moscow: Thought], 1970, 616 p., p. 34–40.

10. *Popper K.R.* Znanie i psihofizicheskaya problema: v zashchitu vzaimodejstviya. [Knowledge and psychophysical problem: in defense of interaction] M.: URSS [Moscow: URSS], 2008. 256 p.

11. *Rozov M.A.* O prirode ideal'nyh ob"ektov v nauke // Filosofiya nauki, vyp. 4. [On the nature of ideal objects in science, in Philosophy of Science, vol. 4] M.: IF RAN [Moscow: IP RAS], 1998. P. 40–51.

12. *Styopin V.S.* Filosofskaya antropologiya i filosofiya nauki [Philosophical Anthropology and the Philosophy of Science] M. [Moscow], 1992.

13. *Shkapa E.A.* Teoriya metrotektonizma Georgiya Ehduardovicha Konyusa: eyo mesto v istorii muzykal'noj nauki i vozmozhnosti primeneniya. Dissertaciya na soiskanie uchyonoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya. [Theory of metrotectionism of Georgy Eduardovich Konius: its place in the history of musical science and the possibility of application. Thesis for the degree of Candidate of Arts] M. [Moscow], 2006.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Основной труд австрийского философа Роберта фон Циммермана — «Общая эстетика как формальная дисциплина» (*Zimmermann R.* Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft, 1865).

2. См., например, «О музыкально-прекрасном: опыт переосмысления музыкальной эстетики» Э. Ганслика, главу VII «Понятие “содержание” и “форма” в музыке» [2].

3. См. «Временные структуры новоевропейской музыки» М. Аркадьева [1].

