

Актуальные проблемы музыкознания

Наталья Гуляницкая

О КУРСЕ ГАРМОНИИ: ЧТО И КАК

Как назвать статью — этот вопрос беспокоит многих авторов, особенно в ситуации, когда не только смысл, но и «мода» управляет процессом озаглавливания. С. Д. Кржижановский в книге «Поэтика заглавий» писал: «Десяток-другой букв, ведущих за собой тысячи знаков текста, принято называть заглавием <...>. Взять ли из текста одно предложение, в нем всегда отыщется *подлежащее и сказуемое*, — взять ли текст книги целиком, он тоже всегда разложим на *субъект и предикат, на тему и высказывание* (курсив автора статьи), на то, о чем говорит книга, и то, что она говорит» [4, 3].

Удается ли достигнуть этой «логически-пропорциональной» согласованности в теме и высказывании? В нашем случае «тема» — предмет курса гармонии, а «высказывание» — трактовка задач курса.

В сегодняшней ситуации, когда в поле зрения педагога и учащегося находится немало литературы, когда есть возможность выбирать и опираться на сложившееся знание и метод преподавания, казалось бы, нет смысла высказываться по этому поводу. Однако в гармониеведении остаются «локусы», места, вопросы, которые хотелось бы «выговорить», еще и еще раз обсудить...

Музыкальная практика, пройдя исторический путь развития, предложила в настоящее время огромный материал, требующий освоения и осознания, — во-первых. Во-вторых, в связи с «радикальными метаморфозами искусства» (В. В. Бычков) в XX в. сформировались и новые подходы к интерпретации музыкальных феноменов. «Время композиторов» еще не закончилось, и то, что В. Мартыновым именовалось как *Opus Posthumum* (1993), уже сменилось у него же на *Opus Prenatum* (2014); наша задача — рассматривать инновации и обсуждать новые проблемы творчества и педагогики. Среди них, например, термины и понятия, стиль и стилистика, автор и авторство, направления и течения, метод и методика, система и системность, жанр и жанровые формы,

традиция и новаторство — и это еще не все... Время покажет, над чем важно задумываться, выходя к нынешней студенческой аудитории.

Есть ли модель курса гармонии, которая могла бы удовлетворять запросы, а иногда и отвечать на вызовы сегодняшнего дня? Похоже, что пока ее нет и, возможно, не будет в ближайшее время. Тем не менее, инициативные педагоги, коих немало, ищут свои варианты ответа на волнующие вопросы. Отсюда множится индивидуализация установлений, пока еще не получивших «аккредитации» в учебных заведениях. Скорее всего, и нам не удастся обобщить свои наблюдения и представить их в достаточно внятном видении проблемы.

Итак, суммируя опыт, предлагаем тезисы *высказываний*, касающихся *предмета* — вузовского курса гармонии (музыковеды, специалитет).

* * *

О понятии «гармония»¹. Вряд ли стоит вспоминать, что «гармония», как и всякая категория, имеет содержание и объем, определение (дефиниция) и правила деления (классификация)². Эта категория вновь и вновь требует специального рассмотрения, так как, меняясь со временем, приобретает коннотации, выяснять которые представляется необходимым.

Исторически этапным трудом, из которого можно почерпнуть понятие о гармонии в далеком прошлом, является трактат Джозеффо Царлино «*Le Istitutioni Harmoniche*» (1558)³, «Основы гармоник», — учение, оказавшее воздействие на смену музыкальной парадигмы на рубеже XVI и XVII вв. В центре трактата по композиции — теория и практика *модальности* (IV часть трактата)⁴. Ученого интересует обширный круг феноменов, как то: *модусы* — их история и имена; *модусы* — их возникновение и наименование; *модусы* — их количество и структура; *модусы* — их каденции и транспозиции... В каждой главе этой книги при обсуждении избранной музыкальной темы присутствует тесная связь с литературным текстом, церковным жанром и именами авторов композиций.

Изучая интерпретацию категории «гармония», немаловажно привлекать не только слова о ней, но и саму звучащую материю (что и делает Царлино), ибо музыкальный текст наделен герменевтическими свойствами — способностью, приемами смыслового объяснения. Отсюда важно не столько множить количество вербальных определений, сколько пойти путем вслушивания в музыку, которая без слов может о многом рассказать сама.

Учитывая это, можно поставить и такой «эксперимент»: уловить смысл «гармонии» через восприятие конкретного музыкального произведения. Если мы, допустим, возьмем жанр *багатели* композиторов разного времени — например, Бетховена, Веберна, Денисова, Сильвестрова и, наконец, Д. Курляндского — и сравним их сочинения на предмет *гармонии*, то получим интересную панораму впечатлений. И эта «акция» позволит построить гипотезу относительно содержания и объема этой категории: либо *гармонии* (как

доминантного, господствующего признака), либо *антигармонии* (как антонима истинной гармонии).

Итак, категория «гармония», попадая в различную историческую среду обитания, претерпевала значительные *метаморфозы*: движение от модальности к тональности, от тональности к атональности, от серийности к сериализму, а затем — к алеаторике, микстовым структурам... Тональность (*tonality, tonalité, Tonalität, tonalidad*) при этом проявила особую жизнеспособность и, уступая путь инновациям, не исчезала из движущейся панорамы музыкальных «событий».

Гармония — что это такое?..

О методе. «Метод есть первоначально греческое слово; оно обозначает *путь к цели*; в познании — *борьбу за истину*» (курсив автора) [3, 164]⁵, — писал великий русский мыслитель И. А. Ильин.

Этот *путь* стали искать во многих постклассических учебниках⁶. Заметим, что поиск стал направляться в сторону *стилевого подхода* к содержанию курса гармонии. Традиционная модель, т.н. *общая практика*, как «наличие общих закономерностей», получивших «интернациональное значение»⁷, при этом сохранялась.

Однако, на наш взгляд, курс на основе *стилевого подхода* все же не сложился. Это связано, возможно, с *неоднозначным толкованием категории стиля*. Мы полагаем, что особое место в стилеведении по праву принадлежит А. Ф. Лосеву — его «Теории художественного стиля» [6]. «В настоящее время было бы неразумно задаваться вопросом о написании хотя бы более или менее подробной истории учений о стиле, — обобщает ученый. — Всякая такая история является при современном состоянии науки чистейшим легкомыслием. Тем не менее в истории учений о стиле имеется огромное количество разных фактов, которые имеют либо прямое хождение среди исследователей и читающей публики, либо изложены в достаточно доступной форме и находятся в пределах досягаемости для любого литературоведа и эстетика» [6, 25]. Точка зрения великого ученого не требует комментариев.

Путь к нашей цели мы полагаем на базе *хронотипологии* — метода эстетики, который позволяет рассматривать явления искусства на оси времени. (Заметим, А. Ф. Лосев обращался к понятию «стиль времени», анализируя «примеры современных классификаций художественных стилей» [6, 251–263].)

Особенно важно это в отношении искусства XX–XXI вв. — *нонклассики, неклассического искусства*. Мы ориентируемся на то, что формулируется учеными в терминах: «хронотипологические этапы трансформации искусства» и «хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания». Имеются в виду этапы: *авангард–модернизм–постмодернизм* (В. В. Бычков); *авангард–модернизм–неоавангард–постмодернизм–постпостмодернизм* (Н. Б. Маньковская). Особое место занимает т.н. *консерватизм*⁸, который, приобретая различные очертания, развивался параллельно в творчестве многих мастеров, в том числе и музыкальных. Осознав эти категории,

ставшие достаточно известными в гуманитарной науке, мы будем проектировать и наш методический «путь». Хотелось бы уделить должное внимание *постпостмодернизму*, который именуется еще и как *метамодернизм*. (Вслед за известными программными высказываниями, формируется движение в композиторском творчестве и искусствоведении⁹, что, несомненно, касается и педагогики.)

О методике. Почему выделен этот тезис?

Мы придерживаемся толкования, в основе которого лежит «трехчастное строение метода», а именно: *методика* — *метод* — *методология*. «Методика <...> совокупность приемов наблюдения и эксперимента. Метод — как способы теоретического освоения наблюдаемого и выявленного в эксперименте. Методология — как применение принципов мировоззрения к процессу познания» [8, 3], — пишет академик Ю. С. Степанов. Это положение является *междисциплинарным*, и, работая с музыкальными объектами, мы не можем обходить его стороной.

Методика как «совокупность приемов» будет явно востребована для анализа музыкальных произведений сегодняшней музыки (*today's music*). В ней наблюдаются не только общие фазовые сдвиги, но и явные эстетико-конструктивные метаморфозы даже в творчестве одного композитора, например: А. Волконского, А. Пярта, В. Мартынова, В. Сильвестрова, И. Юсуповой и других.

Так, кн. Андрей Волконский выделял в своем творчестве три фазы: период первый (неоклассицизм — влияние Стравинского, Хиндемита, Бартока); период второй (додекафонный и серийный, когда написаны «*Musica stricta*», «Серенада насекомому», «Сюита зеркал»); период третий («западный», связанный с переоценкой понятия «авангард») [2, 103]. Следовательно, учитывая этот факт, необходимо менять *методику* анализа произведений и его гармонической составляющей. (Заметим и такую черту идиолекта Волконского: «Кстати, я с самого начала занятий додекафонией стал нарушать ее строгие законы и довольно свободно обращаться с ней, а затем придумал свои системы пермутаций» [2, 103].)

Творчество А. Пярта также требует особого внимания к смене хронологических ориентаций: сочинения 60-х и пост-60-х требуют дифференцированной *методики* анализа. В этом можно убедиться, сравнивая такие группы сочинений, как например: «Коллаж на тему В-А-С-Н», «*Pro et contra*» и «Зеркало в зеркале», «Покаянный канон» и другие. (Мы здесь не будем рассказывать о значении техники «тинтиннабули», о которой много написано, с тем, чтобы продемонстрировать кардинальную смену парадигмы в творчестве композитора.)

Весьма интересные стилевые метаморфозы наблюдаются у В. Сильвестрова, изменения, которые нельзя не учитывать при выборе *методики* анализа его музыкального языка, в том числе и гармонического. Сопоставим сочинения, созданные в разные периоды, например: «Триада», «Цикл из трех пьес для

фортепиано», «Три серенады для скрипки и фортепиано», «Два диалога с послесловием» — образцы серийной и «тихой музыки». Происходит реконструкция, реорганизация смыслового фонизма: дисгармония серийности преобразуется в поэтическую гармонию тональности¹⁰.

Ираида Юсупова говорит: «Я типичный концептуалист, для меня важен не язык, а контекст. Хотя концептуалисту надо знать много языков, чтобы не оказаться косноязычным, когда идея потребует от автора для своего воплощения именно тот язык, который бедняга поленился в свое время выучить»¹¹. Этот концептуальный язык Юсуповой заметно преобразуется на разных стадиях ее творческого поиска. Это движение находит выражение и в авторском лексиконе, например: «Медиаопера», «Амбиент», «Мегацикл», «Стихийная полифония», «Сэмпл-композиция» и др. Соприкасаясь с гармонией, мы должны исходить из толкования этих понятий с тем, чтобы уразуметь композиционный замысел произведения. В этом можно убедиться, если обратиться, например, к таким сочинениям, как: «Отзвуки ушедшего века» (Шесть хоров на канонические и неканонические тексты), мегацикл «Прекрасные сущности в прекрасных амбиентах»¹², «Эйнштейн и Маргарита, или обретенное в переводе. Медиаопера», «Портрет жены художника».

Метод анализа нам придется явно корректировать — при желании достичь адекватного результата.

Итак, завершая этот раздел наших тезисов-заметок, повторимся: *метод* и *методика* — категории, которые, сохраняя свою значимость в условиях хроно-типологического подхода, могут получать специфическую интерпретацию, направленную на раскрытие формы-содержания художественного произведения. И это нельзя обходить вниманием в разработке аппарата анализа гармонии.

«**Контрапункт стилей**» — концепция, предложенная Д. С. Лихачевым, оказывается актуальной не только для словесного, но и музыкального творчества. «Принадлежность произведений к двум стилям одновременно как бы подготовлена самой природой искусства», — писал ученый в книге «Историческая поэтика русской литературы» [5, 168]. Отсюда, обращаясь к музыкальным фактам в процессе изучения гармонии разных эпох и разных композиторов, мы не можем не учитывать того, что названо ученым музыкальным термином «контрапункт». Введенное в область литературоведения, это понятие осталось вне сферы внимания музыковедения. Центральная мысль ученого — не нарушение, а создание «нового единства» — имеет перспективное и ретроспективное значение. Ученый на конкретных примерах доказывает, что «видимое нарушение единства на самом деле, как мы увидим, не только создает новое, высшее единство, но является важной исторической особенностью искусства, позволяющей искусству успешно развиваться и сочетаться с действительностью» [5, 169].

Как эта «особенность искусства» проявляется в музыке?

Например, произведения Березовского и Бортиянского слышатся в стиле русского барокко и в стиле классицизма; произведения Глинки и Дарго-

мыжского могут быть прочитаны и в классическом, и романтическом стилях; произведения Мусоргского — даже не в двух стилях, так как исследователи находят явные ростки современного мышления (XX в.). Особая тема — контрапункт стилей в нынешней музыке, в которой слышат и «необарокко», и «неоклассицизм», и «неоромантизм»... Эта особенность может явно звучать и на уровне *индивидуального стиля композитора*.

Так, например, Э. В. Денисов, весьма твердый в своих композиционных установках, допускал обращение к «чужому слову» (М. Бахтин), порождающему особую формосодержательную ситуацию. Это свойственно ряду его сочинений 80-х, как-то: «Партита» (1981) на материале Партиты Баха (ре минор), «Variations on choral Theme by I. S. Bach» (1984), «Пять капризов Паганини» (1985), «Вариации на тему Генделя» (1986), «Es ist genug» на тему Баха (1986), «Вариации на тему Шуберта» (1986). Сохраняя хорошо узнаваемый музыкальный облик первоисточника, Э. Денисов *реконструирует* модель и формирует то, что можно было бы назвать «знакомый незнакомец». Яркий образец — «Вариации на тему Генделя для фортепиано», где Денисов экспериментирует, создавая органический синтез (а не симбиоз!) звуковысотных систем. С одной стороны, — это барочная тональность (от Генделя), а с другой, — сериализм (от Денисова). Нет сомнения, что звучит как бы «сочетание несочетаемого», интонационный синтез, созданный высокотехничной рукой автора. И этот стилистический «контрапункт» есть полифония «чужого слова» и «своего слова» (по Бахтину): «эти “чужие слова” перерабатываются диалогически в “свои-чужие слова”... Роль встреч, видений, прозрений, откровений, и т.п.» [1, 365].

Итак, изучая гармонию (в плане содержания) в контексте исторических событий, мы допускаем (в плане выражения) ее восприятие с точки зрения «контрапункта стилей».

О духовно-музыкальных сочинениях. Предмет курсов гармонии — это обычно «общая практика», реализуемая в *светской музыке*, в характерных для нее жанрах и образцах. Однако гармония *духовных композиций* не может оставаться за гранью изучения, так как является существенным компонентом Культуры. Мы не будем останавливаться на достижениях композиторов нашего времени, например: Г. Свиридова, Г. Дмитриева, В. Мартынова, К. Волкова, С. Трубачева, П. Карманова, А. Вискова, духовно-музыкальные композиции которых являются ныне предметом исследовательского внимания.

Была ли историческая традиция в этом направлении?

Духовно-музыкальная тематика находилась в поле зрения Николая Дилецкого — знаменитого труда «Идея грамматики мусикийской» (1679) «самого крупного русского теоретика и талантливого композитора второй половины XVII столетия» (по словам Вл. Протопопова); в этом направлении потрудился, что мало известно, и другой композитор — Степан Дегтярев (Дехтярев), сделав перевод (с итал.) теоретического пособия Винченцо Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки...» (1805).

Известно, что П. И. Чайковский создал «Краткий учебник гармонии» (1874) для духовных школ, в заключении к которому написал: «Только тщательным анализом существующих сочинений и проверкою собственным музыкальным чувством можно усвоить себе трудную науку гармонизации предлагаемых правил» [9, 216]. И, снабдив учебник образцами из духовной музыки Бортнянского (в контексте своих собственных инструктивных примеров), Чайковский продемонстрировал значимость «существующих сочинений».

Известно, что отечественные духовные музыкальные произведения входили в зону *terra incognita*; и это обернулось не только незнанием своей культуры, но и ощутимым пробелом в изучении музыкального предмета.

Важно знать и помнить, что в России изначальной музыкальной базой была особая звуковысотная система. Кн. В. Ф. Одоевский обнаружил в древних рукописях «целую определенную теорию нашей мелодии и гармонии», сходную с теорией западной модальности, «но имеющую свои оригинальные отличия» (из письма Одоевского к Кашперову)¹³. Дело в том, что древнее пение не исчезло с возникновением многоголосия, но сохранилось, согласно Одоевскому, «точно в том виде, как оно было, по крайней мере, за 700 лет, чем <...> не может похвалиться ни один европейский народ». И — главное: «Наше исконное песнопение есть наша святыня во всех смыслах...» [7].

Учитывая уникальность этого исторического феномена, мы можем включить в курс гармонии соответствующие темы, начиная с шагов, предпринятых Глинкой и продолженных и реализованных Новым направлением¹⁴ (не исключено, что и раньше — с Василия Титова...).

В развитии этой идеи в курсе свое место займут и музыкальные факты — в творчестве ныне живущих композиторов, — связанные с возрождением духовно-музыкальной традиционности в новом синтезе поэтики музыкально-выразительных средств. (Рассказ об этом — особая научно-педагогическая задача, которая вполне решаема в контексте самой музыки и слов о ней.)

О практических заданиях курса спецгармонии. Если строить теоретический курс гармонии на базе хронотипологического подхода, то не может не измениться его практическая сторона. Осваивать лекционный материал, распределенный на оси времени на два года — это значит и находить соответствующие формы его освоения. В центре внимания может быть форма письменного *эссе*, в котором педагог предлагает проработать положения лекции и литературы, как и прослушанных и заданных музыкальных произведений.

Разумеется, что этому необходимо научить, методически разработать — как читать, как писать, как излагать свои и чужие мысли. Здесь многое зависит и от преподавателя, который должен найти соответствующие приемы анализа на разных стадиях тематической программы. (Такой опыт есть, и он может стать достоянием других лиц и учреждений...)

А как быть с традиционными задачами по гармонизации мелодии или баса? Это острый вопрос, так как во множестве случаев задача становится если не

самоцелью, то притягательным центром учительского внимания. И это понятно не только потому, что на ее основе и поступают, и завершают, но и потому, что она имеет действительно позитивный статус... Не секрет и то, что сочиненная педагогом задача — это, по сути, его «идиостиль», который, поглощая время и труд, изучается и посылно дешифруется. Разумеется, что здесь нет готового рецепта, но коллективный разум может найти решение проблемы, сочетая и задачные упражнения, и эссеистский труд воедино.

Итак, завершая заметки в форме тезисов, которые могут быть продолжены и конкретизированы, мы должны помнить о нашем предназначении — высшем образовании. И. А. Ильин обобщал: «Академия есть высшая ступень в образовании и воспитании человека; и этим определяется ее сущность и своеобразие... Академия обращается не к ребенку и не к подростку, а к умственно созревшему человеку: она воспитывает его к *самостоятельному бытию и мышлению*. Ибо предшествующие ей ступени только подготавливают человека к последней и высшей» [3, 158].

Не к тому ли стремились и мы, формируя эти тезисы, направленные на самостоятельность мышления в различных его познавательных проявлениях и направлениях?..

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — Москва, 1979.
2. *Дубинец Е.* Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. — Москва, 2010. (От первого лица). — 384 с.
3. *Ильин И. А.* Борьба за академию // Путь к очевидности. — Москва, 2017.
4. *Кржижановский С.* Поэтика заглавий. — Москва, 1931.
5. *Лихачев Д.* Историческая поэтика русской литературы. — СПб, 1997.
6. *Лосев А.* Учение о стиле / А. Ф. Лосев: общ. ред. и сост. А. А. Тахо-Годи; вст. статья К. В. Зенкина. — Москва, СПб. 2019. — 456 с.
7. *Одоевский В.* К вопросу о древне-русском песнопении. — Москва: тип. Бахметева, 1864. — 27 с.
8. *Степанов Ю.* Методы и принципы современной лингвистики. Изд. 5-е. — Москва, 2005.
9. *Чайковский П. И.* Краткий учебник гармонии. Полное собрание сочинений. Под ред. В. В. Протопопова. Т. III а. — Москва, 1957.

REFERENCES

1. *Bakhtin M.* Èstetika slovesnogo tvorchestva [Bakhtin M. Aesthetics of verbal creativity]. — Moscow, 1979.
2. *Dubinecz E.* Knyaz` Andrej Volkonskij. Partitura zhizni [Dubinets E. Prince Andrey Volkonsky. The score of life]. — Moscow, 2010. — 384 p.
3. *Il'in I. A.* Bor'ba za akademiyu // Put` k ochevidnosti [Ilyin I. A. Struggle for the Academy // Path to evidence]. — Moscow, 2017.
4. *Krzhizhanovskij S.* Poe`tika zaglavij [Krzhizhanovsky S. Poetics of titles]. — Moscow, 1931.
5. *Lixachev D.* Istoricheskaya poe`tika russkoj literatury [Likhachev D. Historical poetics of Russian literature]. — Saint-Petersburg, 1997.

6. *Losev A. Uchenie o stile / A. F. Losev: obshh. red. i sost. A. A. Taxo-Godi; vst. stat'ya K. V. Zenkina* [Losev A. The doctrine of style / A. F. Losev: general ed. and comp. A. A. Tahoe-Godi; vst. article by K. V. Zenkin]. — Moscow, Saint-Petersburg, 2019. — 456 p.
7. *Odoevskij V. K voprosu o drevne-russkom pesnopenii* [Odoevsky V. To the question of the Old Russian chant]. — Moscow: tip. Baxme-teva, 1864. — 27 p.
8. *Stepanov Yu. Metody i principy sovremennoj lingvistiki. Izd. 5-e* [Stepanov Yu. Methods and principles of modern linguistics. 5th ed.]. — Moscow, 2005.
9. *Chajkovskij P. I. Kratkij uchebnik harmonii. Polnoe sobranie sochine-nij. Pod red. V. V. Protopopova. Tom III a* [Tchaikovsky P. I. A short textbook of harmony. The complete collection of compositions. Edited by V. V. Protopopov. Volume III a]. — Moscow, 1957.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ П. И. Чайковский в своих замечаниях на полях «Учебника гармонии» Н. Римского-Корсакова отметил: «NB. Сначала бы следовало определить слово г а р м о н и я» (разрядка — автора) [9, 227]. Более того, Чайковский в своих программах по гармонии начинает текст со слов: «определение гармонии» [9, 221–222].
- ² «Содержанием понятия называется совокупность существенных признаков одноэлементных или однородных предметов, отраженных в этом понятии... Объемом понятия называют совокупность (класс), которая мыслится в понятии» (А. Д. Гетманова. Логика: Учебник для студентов вузов. 13-е изд. М., 2008 (Университетский учебник)).
- ³ *Le istituzioni harmoniche* [«Основы гармоник», в четырех книгах]. Venezia, 1558; репринт издания 1558 года — New York: Broude Brothers, 1965 (Monuments of music and music literature in facsimile, II/1); репринт Venezia, 1562; 2-е, исправленное и дополненное издание, Venezia, 1573[23]; репринт 2-го издания Ridgewood, NJ: Gregg Press, 1966; 3-е издание (текст 2-го издания, с исправлением его опечаток), Venezia, 1589 [24].
The art of counterpoint. Part three of «Le istituzioni harmoniche», 1558. Translated by Guy A. Marco and Claude V. Palisca // Music theory translation series. New Haven: Yale University Press, 1968. ISBN 0-393-00833-9 (перевод 3-й книги трактата «Основы гармоник» [первой редакции] на англ. язык).
On the modes: Part four of «Le istituzioni harmoniche», 1558, translated by Vered Cohen. Edited with an introduction by Claude V. Palisca // Music theory translation series. New Haven: Yale University Press, 1983 (перевод 4-й книги трактата «Основы гармоник» [первой редакции] на англ. язык).
- ⁴ Трактат Царлино — это не только тщательно разработанная теория, но и практика в виде авторских музыкальных образцов, иллюстрирующих теоретические положения на всем пространстве трактата. (Заметим, что нынешние студенты охотно исполняют хоровые партитуры, погружаясь в музыкальную «ноосферу» XVI в.)
- ⁵ Впоследствии эти идеи получают развитие: Степанов Ю. С. Язык и Метод. К современной философии языка, 1998., где сказано: «Слово “Язык” в заголовке означает, естественно, предмет, а “Метод”, в согласии со своим греческим прототипом (méthodos, metá+hodós), “движение к цели, к познанию) в соответствии с истинным путем” “Путь” же, “Истинный Путь”, концепт, играющий столь важную роль в русской философии начиная с учения Восточных отцов, — это и есть язык, снова “Язык”» (Электронный ресурс. URL: https://vk.com/wall68636940_2809).
- ⁶ Вслед за учебниками Чайковского, Римского-Корсакова и др. поиск метода в преподавании гармонии был развит в трудах бригады Московской консерватории, Ю. Тюлина, Ю. Холопова, А. Мясоедова, Е. Абызовой и др. (Мы также внесли свою лепту, издав учебное пособие «Введение в современную гармонию».)
Напомним: Н. А. Римский-Корсаков четко означил свои задачи, создав учебник по гармонии, принятый в основу обучения не только в Санкт-Петербурге, но и в Москве (Синодальное училище). Композитор писал: «Составляя это руководство, я старался, во 1-х, сделать его по возможности сжатым; во 2-х, приспособить его к прохождению курса гармонии сообразно

- с тем, как это установлено в настоящее время в Санкт-Петербургской Консерватории, Придворной Капелле и других музыкальных школах; в 3-х, приспособить его по мере возможности к самообучению. Я снабдил его значительным числом гармонических образцов и задач» (цитата взята из предисловия).
- (Электронный ресурс. URL: https://www.koob.ru/rimskij_korsakov_na/prakticheskij_uchebnik_garmonii).
- ⁷ См.: Бригадный учебник Московской консерватории (предисловие авторов).
- ⁸ В. В. Бычков, определяя инновационную линию — *авангард-модернизм-постмодернизм*, — замечает: «*Консерватизм* — это нечто другое. Это вся пестрая и бескрайняя охранительно-академическая и коммерческая сфера художественной культуры <...>. Здесь можно назвать немало имен достаточно крупных писателей, композиторов, кинорежиссеров, актеров, архитекторов XX в., по достоинству ставших уже классиками высокой Культуры» (Бычков В. В. Эстетика: Учебник для вузов. — М, 2011. — С. 318).
- ⁹ В 2015 году в своей статье «Метамодернизм: краткое введение» (Metamodernism: A Brief Introduction) один из авторов проекта Notes on Metamodernism, английский художник Люк Тёрнер утверждает, что приставка «мета» происходит от термина Платона *μετάξυ*, обозначающего колебание между двумя противоположными понятиями и одновременность их использования (Электронный ресурс. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC>).
- ¹⁰ Электронный ресурс. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/41470>
<https://classic-online.ru/ru/production/4120>.
- ¹¹ Электронный ресурс. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>.
- ¹² Этот гиперцикл включает:
- Прекрасная арфа в прекрасном ambiente.
 - Прекрасная скрипка в прекрасном ambiente.
 - Прекрасные голоса в прекрасных ambienteах.
 - Прекрасные Дидоны в прекрасном ambiente. Последний сон Пёрселла.
 - Прекрасные ивы в прекрасном ambiente (концерт для беспедальной арфы и струнных).
 - Прекрасные терменвоксы в прекрасных ambienteах.
- ¹³ Цит. по: прот. Василий Металлов. «Очерк истории православного церковного пения в России». — Троице-Сергиева Лавра, 1995.
- ¹⁴ См: Гуляницкая Н. С. Русское «гармоническое пение» (XIX век). — М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. — 180 с.