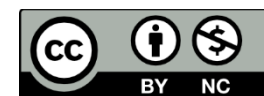


Оригинальная статья
УДК 781.68
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-005-019



О толковании художественного произведения

Наталья Сергеевна Гуляницкая

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Россия,
natasergul@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8386-0967>



Аннотация. В центре внимания автора статьи находится проблема толкования художественного, в том числе музыкального, произведения. В эстетических, философских, литературоведческих трудах эта проблема нередко освещается в абстрактно-возвышенном ключе, намекающем на невозможность полного постижения: «фокус», который «должен быть недоступен полному объяснению словами» (Л. Н. Толстой), «бессознательно выношенная тайна», «душа произведения» (И. А. Ильин), «художественный мир», обладающий «внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или «стилем эпохи»» (Д. С. Лихачев). Насколько применимы эти понятия к музыкальному сочинению?

Автор убежден, что современная музыкальная практика вследствие своего разнообразия требует поиска соответствующего метода анализа. В зависимости от типа сочинения, оно может быть рассмотрено через призму таких эстетических понятий, как прекрасное (например, «Возвращение святой Цецилии» В. Г. Кикты), «единство противоположностей» («Любимый ненавидимый город» П. В. Карманова, «Семь слов» С. А. Губайдулиной и другие). Особые подходы должны быть найдены для интертекстуальных сочинений (таких, как, например, *Vita nova* В. И. Мартынова, «Мгновенья Моцарта» В. В. Сильвестрова) и произведений, фактически не имеющих содержания, к которым могут быть применены эстетические термины «ироническая игра» и «художественный обман» (*Simulacres* Ж. Апергиса).

Хорошо известная музыка прошлого также предполагает поиск новых аналитических подходов. В качестве центрального термина для изучения музыкально-художественного произведения автор использует понятие «музыка как текст», предложенное, предположительно, А. В. Михайловым. В статье показано, что музыка способна сама рассказывать о себе. В качестве примера анализируется *Ave Maria* Ф. Листа, многочисленные версии которой, появившиеся на разных этапах творческого пути композитора, составляют, по мнению автора, особый гиперцикл. Музыкальный текст в этом гиперцикле становится событием для слушателя, в котором он может «читать» изменение музыкальной морфологии и синтаксиса.

Ключевые слова: художественное произведение, интерпретация, современная музыка, методы анализа музыкального сочинения, «музыка как текст»

Для цитирования: Гуляницкая Н. С. О толковании художественного произведения [Электронный ресурс] // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 1. С. 5–19.

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-005-019

Musical Content

Original article
DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-005-019

About the Interpretation of a Work of Art

Natalia S. Gulyanitskaya

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
natasergul@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-8386-0967>

Abstract. Author of the article focuses her attention to the issue of interpretation of works of art, including musical compositions. In works devoted to issues of aesthetics, philosophy and literary studies this issue is frequently elucidated in an abstract, sublime vein insinuating at the impossibility of total comprehension: a “trick” which “must be impenetrable to complete explanation by words” (Leo Tolstoy), “an unconsciously carried out mystery” or “the soul of the work of art” (Ivan Ilyin), or “the artistic world” possessing “inner unity” defined by the overall of a work of art or of an author, the style of a literary direction or “the style of the epoch” (Dmitri Likhachev). To what degree are these conceptions applicable to a musical composition?

The author is convinced that contemporary musical practice as the result of its diversity requires the search for a corresponding method of analysis. Depending on the type of the musical composition, it must be examined through the prism of such aesthetic conceptions as the beautiful (for example, Valery Kikta’s “The Return of St. Cecilia”), “the unity of oppositions” (Pavel Karmanov’s “Favorite Hated City,” Sofia Gubaidulina’s “The Seven Last Words,” etc.). Special approaches must be found for intertextual compositions (such as, for instance, Vladimir Martynov’s *Vita nova* and Valentin Silvestrov’s “Mozart’s Moments”) and compositions practically not possessing content to which such aesthetical terms as “ironic play” or “artistic deceit” (Georges Aperghis’ *Simulacres*) may be applied.

The well-known music of the past also presumes a search for new methods of analysis. As the central term for studying a musical work of art the author proposes the term “music as a text,” initially suggested, presumably, by Alexander Mikhaylov. The article demonstrates that music is capable to tell about itself by itself. As an example, analysis is made of Franz Liszt’s *Ave Maria*, the numerous versions of which, having appeared at various stages of the composer’s artistic path, comprise a hyper-cycle, according to the author. In this hyper-cycle becomes an event for the listener, in which it could “read” the change of the musical morphology and syntax.

Keywords: work of art, interpretation, modern music, methods of analysis of a musical composition, “music as a text”

For citation: Gulyanitskaya N. S. About the Interpretation of a Work of Art [Electronic source]. In: Sovremennye problemy muzykoznaniiya / Contemporary Musicology, 2023, no. 1, pp. 5–19. (In Russ.).

DOI: 10.56620/2587-9731-2023-1-005-019

Предисловие

Российская академия музыки имени Гнесиных в декабре 2022 года отмечала юбилей доктора искусствоведения, профессора Натальи Сергеевны Гуляницкой – выдающегося ученого, педагога, корифея Гнесинской научной школы, основателя ряда важнейших исследовательских направлений российского музыковедения. Ее труды всегда находились в авангарде научного поиска. Одной из первых в нашей стране она разрабатывала проблемы гармонии и композиционной техники в актуальной музыке. Тема кандидатской диссертации, выполненной под руководством Юрия Николаевича Тюлина, была сформулирована очень остро для середины 1970-х годов: «Современное учение о гармонии: теоретические концепции англо-американских учебных курсов»¹. Зная о положении дел в науке того времени, понимаешь, что она выглядит совершенно фантастически, как невероятный прорыв.

¹ Гуляницкая Н. С. Современное учение о гармонии: теоретические концепции англо-американских учебных курсов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1975.

После защиты диссертации был издан курс лекций по современной гармонии² – знаменитые «белые брошюры» – по которому учились студенты-музыковеды Гнесинской академии, потом защищена докторская диссертация «Современная гармония: теория и практика»³ (1987). В 1990-е, не оставляя сферу современной музыки, Наталья Сергеевна Гуляницкая начала разрабатывать тему, которая тогда тоже воспринималась как нечто совершенно новое, – поэтика русской духовной музыки XIX–XX веков. Еще один солидный блок работ посвящен проблемам методологии музыковедческого исследования в контексте гуманитарного знания. Не только аспиранты и студенты нескольких поколений, но и коллеги благодарны за ее книги и статьи, посвященные этой сложной и очень актуальной сегодня области.



Наталья Сергеевна Гуляницкая, доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных
на торжественной церемонии награждения деятелей культуры и искусства
(Москва, 2018, Большой театр)

Фото из личного архива Н.С. Гуляницкой

² Гуляницкая Н.С. Современная гармония: Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1977.

³ Гуляницкая Н.С. Современная гармония: теория и практика: дис. ... д. искусствоведения: 17.00.02. М., 1986.

Более 30 лет Наталья Сергеевна возглавляла кафедру гармонии и сольфеджио (позднее – кафедру теории) в Российской академии музыки имени Гнесиных, руководила работой диссертационного совета академии, была первым музыковедом, ставшим членом экспертного совета Российского гуманитарного научного фонда.

Область ее научных интересов всегда находила продолжение в педагогической деятельности. Десяткам студентов и аспирантов она открыла путь к профессии музыковеда. Поступить в класс Гуляницкой – значит быть готовым много и самоотверженно работать, ориентироваться на самые высокие профессиональные стандарты. Сегодня выпускники ее класса работают практически во всех консерваториях России, в зарубежных странах, продолжая традиции своего Учителя.

Редакция журнала «Современные проблемы музыкознания» от всей души поздравляет Наталью Сергеевну Гуляницкую с юбилеем, благодарит за согласие ответить на несколько вопросов и статью, написанную специально для этого номера.

И.С. Наталья Сергеевна, какие отношения учителя и ученика Вам кажутся наиболее плодотворными?

Н.Г.: Не скажу ничего нового: внимательно прислушиваться к запросам ученика и плавно направлять в сторону изучаемого предмета. Помните, как А.В. Михайлов говорил: «Поворачивая взгляд нашего слуха»⁴...

⁴ Название лекции А.В. Михайлова, опубликованной в его книге «Языки культуры»: Михайлов А.В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Языки культуры. Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 853–870.

И.С.: На протяжении многолетней работы в Гнесинском институте (Академии имени Гнесиных) какие качества своих учеников Вы ценили и цените более всего?

Н.Г.: Что я ценю в ученике? Проникновение в предмет исследования и поиск его понимания. Не давить. Не навязывать.



Кафедра гармонии и сольфеджио в 1980-е годы
Сидят (слева направо): И.А. Истомин, З.И. Глядешкина,
Т.Н. Красникова, Т.А. Енько, Н.С. Гуляницкая.
Стоят: А.П. Астахов, ?, Л.С. Дьячкова, Ю.П. Гонтаревская, О.Л. Берак,
Т.Е. Лейе, Е.С. Дерунец, Т.В. Цареградская. 1980-е гг.
Фото из архива Мемориального музея-квартиры Ел.Ф. Гнесиной

И.С.: Вы долгое время возглавляли диссертационный совет Гнесинской академии, были первым музыковедом-экспертом Российского гуманитарного научного фонда. Как Вы оцениваете сегодняшнее положение с научной аттестацией?

Н.Г.: Да, действительно, мне пришлось иметь дело с экспертизой трудов – на разных уровнях, что и непросто, и бесполезно. Я считаю это если не подарком судьбы, то школой, необходимой для «самопознания».

Возглавляя кафедру и диссертационный совет, я испытывала, естественно, множество трудностей, которые в основном не были даны в опыте... Что из этого вышло – не мне судить.

И.С.: Что побудило Вас обратиться к проблематике, связанной с методологией музыкознания, изучением русской духовной музыки?

Н.Г.: Вас интересуют импульсы, побудившие меня «прилепиться» к теме, связанной с методологией музыкальной науки... Я не задумывалась над этим. Так вышло само собой. Интересно. Может быть, методология – это общее и особенное, прошлое и настоящее, традиционное и инновационное.

Как появилась тема о духовно-музыкальных произведениях? Она не могла не возникнуть в силу своего богатства во времени и пространстве. Сейчас о «духовности» пишут много и пространно, так как время настало совсем другое.

И.С.: Если бы Вы не стали музыковедом, какой путь могли бы избрать для себя?

Н.Г.: Не будь музыковедом, я бы пошла по пути интересов в области общего искусствоведения, философии и эстетики. А не сложилось ли это, в конечном итоге, в единое целое?

И.С.: Наталья Сергеевна, каким Вы видите будущее нашего музыковедения?

Н.Г.: Будущее музыковедения, по понятным причинам, не могу предсказывать. Но, как говорят мыслители: «Бог нас без нас не спасает». Будем трудиться на избранном поприще.

Ирина Петровна Сусидко

Наталья Сергеевна Туляницкая

О ТОЛКОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Что есть художественное произведение?
Лев Николаевич Толстой полагал:

Самое важное в произведении искусства – чтобы оно имело нечто вроде фокуса, то есть, чего-то такого, к чему сходятся все лучи или от чего исходят. И этот фокус должен быть недоступен полному объяснению словами. Тем и важно хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им [цит. по: 4, 68].

Иван Александрович Ильин был убежден:

Во всяком подлинно художественном произведении имеется это главное, это сказуемое, некая *бессознательно выношенная тайна*, которая ищет себе верных образов и верного художественного тела (звуков, слов, красок, линий и т.д.). Эта тайна есть как бы *душа* произведения; отнимите ее – и все тело распадется на случайные куски и обрывки. Эта тайна есть как бы внутреннее солнце произведения, лучами которого все оно пронизано изнутри; она царит, и ей все подчиняется; *она* диктует художнику закон, и меру, и выбор, и необходимость, и все оттенки... Ей он повинует. Из нее творит... [5, 252–253, курсив автора].

Дмитрий Сергеевич Лихачев сформулировал понятие «внутреннего мира художественного произведения»:

...Самое главное: художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или «стилем эпохи». Изучая художественный стиль произведения, автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная

и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое. Я уверен в плодотворности такого рода подхода к изучению литературы [6, 87].

«Фокус», «выношенная тайна», «душа произведения», «внутренний мир» – являются ли все эти высокие слова актуальными для современного художественного творчества? Кто-то отмахнется от такого рода объяснения как устаревшего в своей высокопарности и пафосности; кто-то сочтет его религиозно-философским, отрешенным от всего земного; кто-то, наконец, воспримет как авторскую склонность к «раздумьям» и «созерцаниям».

Музыкальная практика сегодняшнего дня вследствие своего многообразия требует поиска соответствующего метода анализа. «Введение понятия “эстетического предмета” дает возможность вникать в суть таких категорий, как *художественный образ, художественный символ, художественное содержание*», – считает Виктор Васильевич Бычков [2, 110, курсив автора]. В связи с этим обратимся к понятию *прекрасного*, которое не только не исчезло, но и обрело свои формы выражения, привлекая многих слушателей искренностью и духовностью.

Так, «Возвращение святой Цецилии» для смешанного хора, дисканта, арфы, органа и ударных Валерия Григорьевича Кикты, концерт в честь покровительницы искусства, был вдохновенно исполнен в 2011 году студентами Московской консерватории под управлением Станислава Семеновича Калинина. Мастерски написанный, музыкально-художественный образ символизирует возвышенную красоту, духовное моление ко святой. Трудно сравнивать сочинение Кикты с полотнами Рафаэля Санти (1516), Питера Пауля Рубенса (1639–40), кантатой Георга Фридриха Генделя *Cecilia, volgi un sguardo* (до 1736), посвященными

этой теме, но выдающемуся композитору нашего времени, несомненно, удалось создать музыкальный символ чистоты, величия и красоты.

Упомянем и о другом классе музыкальных произведений, содержащих оппозиционное начало и образующих некое «единство противоположностей». Так, в частности, загадочно звучит композиция Павла Викторовича Карманова «Любимый ненавидимый город» (2012), где в соответствии с темой избраны и приемы композиции, постигаемые из музыкального текста. Сочетание противоположных начал характерно и для произведений Софии Асгатовны Губайдулиной «Семь слов» (1982), Владимира Аркадьевича Николаева «Фантомы» (2016), мультимедийного проекта композитора Ивана Глебовича Соколова и художника Константина Викторовича Сутягина «Земля и небо» (2011–2019).

Обращаясь к теме толкования музыкальных произведений, нельзя не вспомнить о концепции Сергея Сергеевича Аверинцева, который ввел понятие «практическая поэтика», то есть поэтика, которая «реконструируется из самих литературных памятников», «невыговоренная имманентная поэтика» [1, 3]. Задача толкования, преследуемая нами, таит в себе немало рифов на пути достижения желаемого результата.

Как толковать, например, сочинения, в которых слышны такие феномены, как «интертекст», «деконструкция», «эклектика»? Интертекст, проникнув в музыкальное произведение, стал придавать ему довольно устойчивые признаки, в том числе и жанровые. Здесь и крупные жанровые формы (оперы Владимира Ивановича Мартынова *Vita nova*, 2009 и Леонида Аркадьевича Десятникова «Дети Розенталя», 2005), и малые (например, сочинения Валентина Васильевича Сильвестрова: «В память о М. И. Глинке» для фортепиано, 2004, «Мгновенья Моцарта» для скрипки, виолончели и фортепиано, 2005–2006, Постлюдия № 1 DSCH для сопрано и фортепианного трио, 1981). Интерпретация та-

кого рода текстов зависит от различных аспектов музыкального произведения, выбор которых обусловлен чуткостью аналитика, знающего и умеющего соотносить желаемое и действительное.

Группируя современные сочинения, можно было бы поставить вопрос: что есть *произведение*, а что есть *непроизведение*. Приведу пример музыки, обладающей особой жанровой характеристикой, – *симулякр*. Если произведение есть знак того, что имеет обозначаемое в реальности, то является ли таковым это жанровое новообразование, «копия», не имеющая реального оригинала? Известны музыкальные композиции, названные *Simulacres*, они принадлежат французскому греческого происхождения Жоржу Апергису (р. 1945)⁵. С позиций классической эстетики, где мимесис главенствует, симулякр, строго говоря, есть *непроизведение*, когда конструируются псевдоподобия, не имеющие прототипов. Применяемые в эстетике термины «ироническая игра», «художественный обман» вследствие отсутствия прообраза приложимы, видимо, и к музыкальным симулякрам. *Simulacres* Апергиса, на наш взгляд, – это все же оригинальные произведения, где имеет место своеобразная тайна, которая подвластна автору и которая остается загадкой для реципиента. Основанные на музыкальных параметрах (высотности, ритме, артикуляции, динамике), они не предполагают гармонии и мелодии, хотя и содержат сонорный контрапункт. Не имея содержания, эти сочинения не лишены, однако, своеобразной формы. В самом деле, образуя цикл, они задуманы как некое структурное единство,

⁵ На странице крупнейшего онлайн-сервиса «last.fm», посвященной творчеству Жоржа Апергиса, дана тонкая характеристика: «<...> Понятие “симулякр” в современной философии тесно связано с “кажимостью” предмета, внутреннее содержание которого отсутствует» [10]. Имеются в виду четыре пьесы Апергиса для голоса и небольшого ансамбля инструментов (1991–1995), в котором задействованы сопрано, кларнет и перкуссии (Симулякр I), сопрано, бас-кларнет (Симулякр II), сопрано, два кларнета и маримба (Симулякр III), бас-кларнет (Симулякр IV).

в котором искусство композиции воспринимается как формальный «прием».

Итак, мы приблизились к центральному понятию «*музыка как текст*», формулировка которого предположительно принадлежит Александру Викторовичу Михайлову⁶. Нас интересует научная проблема – толкование изнутри самого художественного произведения. Этот метод С.С. Аверинцев как раз и называл «невыговоренной поэтикой» [1, 3]. Такая задача предполагает, что «всякое понимание имеет языковой характер» [3, 43], что нужно знать разные языки музыки, которые исторически менялись во времени и пространстве.

Прежде всего, что есть текст? Ни Владимир Иванович Даль, ни Сергей Иванович Ожегов не дают развернутых толкований этого понятия. Но Д.С. Лихачев, занимаясь проблемами текстологии, подчеркивает, что «текст – понятие очень сложное», еще требующее своего изучения, что оно «недостаточно дифференцировано». Тем не менее ученый дает дефиницию: «Текст выражает произведение в формах *языка*» [7, курсив автора]. Для нас это будет исходной позицией в рассуждениях о музыкальном тексте.

В качестве предмета изберем Ave Maria – вечную тему, прошедшую сквозь века и вдохновившую множество композиторов. Известно, что в эпоху Возрождения, продолжая практику предшественников, это «Ангельское приветствие» звучало в произведениях таких авторов, как Жоскен Дебре, Адриан Вилларт, Джованни Пьерлуиджи да Палестрина и других. Однако с особой силой песнь-молитва Ave Maria расцвела в творчестве романтиков – Франца Шуберта, Шарля Гуно (на основе музыки Иоганна Себастьяна Баха), Антона Брукнера, Джузеппе Верди, Фе-

⁶ В списке работ А.В. Михайлова, опубликованном в его книге «Языки культуры», упомянута статья «Музыка как текст», готовящаяся к печати в журнале «Музыкальная академия», 1997, №№ 1, 2 [8, 908]. Однако в этих номерах журнала она отсутствует и, по-видимому, не была опубликована.

ренца Листа, Камиля Сен-Санса и других, подаривших миру собственные музыкальные интерпретации этой темы.

Исследуя *музыку как текст*, мы, во-первых, рассмотрим произведение, которое оказалось на редкость популярным и, по сути, интернациональным. Речь идет об *Ave Maria*, долгое время приписывавшегося Джулио Каччини. Как объяснить или доказать «авторство и авторитет» Каччини? Это может сделать сама музыка.

Исходя из текстологической установки, необходимо обратить внимание на язык этого сочинения. *Морфология* как элемент жанровой формы содержит диссонирующие аккорды, неослабевающая напряженность которых находит разрешение лишь в конце периода. *Синтаксис* как способ сочетания элементов основан на эллиптическом последовании аккордов, что создает поле длительного напряжения, постоянно оттягивающего разрешение. В целом реализуется звуковысотная система, именуемая в теории гармонии как *расширенная тональность*.

Мог ли Джулио Каччини (1551–1618) мыслить в категориях такого рода? Мог ли он быть автором этого произведения, дожившего до наших дней? Вряд ли. На таком языке музыка «не говорила» во времена Возрождения и раннего Барокко: тогда еще не знали ни трезвучия, ни септаккорда (как самостоятельных единиц музыкального языка); тогда господствовала модальность, базирующаяся на двенадцати диатонических ладах (см. трактат Джозеффо Царлино *Le institutioni harmoniche*, 1558). К этому можно было бы добавить соображения и о прочих выразительных средствах – ритме и темпе, гармонии и полифонии, различных формообразующих каденциях. Следовательно, *музыка как текст* повествует о том, что Каччини *не был автором* этого произведения. Написать его мог композитор XIX–XX столетий, и им действительно оказался Владимир Федорович Вавилов (1925–1973), русский гитарист и лютнист,

имя которого теперь изначится на титулах нотных изданий. Это один из примеров категории текста, на который мы решили сослаться.

Многое может рассказать о себе оригинальное художественное произведение, сочиненное веком ранее, – *Ave Maria* Ф. Листа. По сути, это *гиперцикл*, растянувшийся на годы. В интернет-архиве классической музыки Classic-Online.ru приведен перечень вариантов и редакций листовской *Ave Maria*:

- *Ave Maria* I (Gebet – «Молитва») для органа (1842)
- *Ave Maria* I для хора и органа, 2-я редакция (1852)
- *Ave Maria* II для голоса и органа (1869)
- *Ave Maria* II для органа (1862–63)
- *Ave Maria* II для фортепиано ре мажор. 1-я редакция (1869–70)
- *Ave Maria* II для фортепиано ре-бемоль мажор. 2-я редакция (1872)
- *Ave Maria* II для хора и органа (1869)
- *Ave Maria* III / *Sposalizio* («Обручение») для альты, женского хора и органа (1883)
- *Ave Maria* IV для голоса и органа (1881)
- *Ave Maria* IV для фортепиано (1881)⁷.

В первую группу входят две версии, разделенные десятилетием: «Молитва» для органа и она же для органа и хора. В них Лист говорит на языке хроматически расширенной тональности, гармонически обогащенной романтическими созвучиями. Во вторую группу входят пьесы с разными исполнительскими составами и в разных редакциях. *Ave Maria* звучит теперь значительно традиционнее предыдущего решения и по тональной организации, и по фактуре, хотя не лишена стилистического своеобразия. *Ave Maria* III – это *Sposalizio*, известное по «Годам странствий» Листа. Представленное здесь в обработке для альты, женского хора и органа «Обручение» (по знаменитой картине Рафаэля «Обручение

⁷ Ференц Лист (1811–1886) [Электронный ресурс] // Classic-Online.ru. URL: <https://classic-online.ru/ru/composer/Liszt/42>.

Девы Марии», 1504) – тип оригинального авторского высказывания. Оно отражает и замысел картины художника, и листовское его толкование. Музыкальный текст пьесы, отличающийся от двух предыдущих, написан в модусе сдержанного религиозного «пафоса» и не поддается однозначному вербальному толкованию. В нем слышатся и черты Евангельского повествования, и элементы бытийственные, как и многое другое, сказанное языком романтической гармонии и мелодии на фоне светлого и чистого колокольного перезвона. *Ave Maria IV* поражает слух аскетизмом музыкального языка, «скудостью» избранных средств. Объяснение тому надо искать не в вербальном, а в музыкальном тексте, который способен об этой метаморфозе поведать правду своим языком. Парадигма музыкального высказывания сменилась в связи с новым этапом биографии композитора – его переходом в духовный сан.

Итак, *Ave Maria* Листа (1842–1881) – наглядная иллюстрация *музыки как текста*. Музыкальный текст в гиперцикле композитора – это событие для слушателя, событие, в котором он «читает» изменение музыкальной морфологии и синтаксиса. В результате трансформации поэтики музыкально-выразительных средств художественный образ *Ave Maria*, духовный гимн Деве Марии обретает смысл, трудно описуемый словами, но реально звучащий в самой «музыке как тексте».

Вернемся к высказываниям о художественном произведении. Л.Н. Толстой в Предисловии к роману Ф. фон Поленца «Крестьянин» писал: «Произведение, в котором автор говорит про то, что ему нужно сказать <...> не рассуждениями <...>, а тем единственным средством, которым можно передать художественное содержание: поэтическими образами...» [9, 250–251].

Не так ли поступают и композиторы, для которых поэтические образы – это сами музыкальные тексты, говорящие на своем языке?..

Литература

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977.
2. Бычков В.В. Эстетика: Учебник для вузов. М.: Академический Проект, Фонд «Мир», 2011.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991.
4. Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. М.: Гослитиздат, 1959.
5. Ильин И.А. Одинокий художник. М.: Искусство, 1993.
6. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 74–87.
7. Лихачев Д.С. Основные понятия истории текста [Электронный ресурс]. URL: <http://www.lihachev.ru/pid/site/files/fulltext/textologia/0032.pdf>. (дата обращения 02.02.2022).
8. Михайлов А.В. Языки культуры: учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997.
9. Толстой Л.Н. Предисловие к роману Ф. фон Поленца «Крестьянин» // Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1983. Т. 15. С. 250–257.
10. Aperghis Georges [Электронный ресурс]. URL: <https://www.last.fm/ru/music/Georges+Aperghis/+wiki> (дата обращения 02.02.2022).

References

1. Averintsev S.S. Poetika rannevizantijskoj literatury [Poetics of Early Byzantine Literature]. Moscow: Nauka [Science], 1977.
2. Bychkov V.V. Estetika: Uchebnik dlya vuzov [Aesthetics: Textbook for Universities]. Moscow: Akademicheskij Proekt, Fond «Mir» [Academic Project, World Foundation], 2011.
3. Gadamer G.-G. Aktual'nost' prekrasnogo [The Relevance of Beauty]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1991.
4. Goldenveizer A.B. Vblizi Tolstogo [Near Tolstoy]. Moscow: Goslitizdat [State Literary Publishing House], 1959.
5. Ilyin I.A. Odinokij hudozhnik [Lonely Artist]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1993.
6. Likhachev D.S. Vnutrennij mir hudozhestvennogo proizvedeniya [The Inner World of a Work of Art] // Voprosy literatury [Questions of Literature]. 1968. № 8. Pp. 74–87.

7. *Likhachev D.S.* Osnovnye ponyatiya istorii teksta [Basic concepts of text history] [Electronic resource]. Available at: <http://www.lihachev.ru/pid/site/files/fulltext/textologia/0032.pdf> (accessed: 02.02.2022).
8. *Mikhailov A.V.* YAzyki kul'tury: uchebnoe posobie po kul'turologii [Languages of culture: textbook for cultural studies]. Moscow: YAzyki russkoj kul'tury [Languages of Russian culture], 1997.
9. *Tolstoy L.N.* Predislovie k romanu F. fon Polenca «Krest'yanin» [Preface to the Novel by F. von Polenz "The Peasant"] // *Sobranie sochinenij v 22 tt.* [Collected works in 22 vols.] Moscow: Hudozhestvennaya literatura [Fiction], 1983. Vol. 15. Pp. 250–257.
10. Aperghis Georges [Электронный ресурс]. URL: <https://www.last.fm/ru/music/Georges+Aperghis/+wiki> (дата обращения 02.10.2022).

