

А. А. Амрахова

О дискурсивной и «недискурсивной» форме в сочинениях современных композиторов

Аннотация

В статье анализируются новейшие тенденции и закономерности смыслообразования в творчестве современных композиторов. Проведенный анализ позволяет сделать выводы: те элементы, которые в прежней культурной парадигме были недискурсивными, во второй половине XX века становятся дискурсивными и играют решающую роль в формообразовании.

Ключевые слова: дискурсивное — недискурсивное в музыке, внутренняя и внешняя форма, драматургия и композиция, А. Хубеев.

A. A. Amrakhova

On Discursive and “Non-discursive” Forms in the Works of Modern Composers

Summary

The article analyzes the latest trends and patterns of meaning formation in the works of modern composers. The analysis draws the following conclusions: those elements that were non-discursive in the previous cultural paradigm become discursive in the second half of the 20th century and play a decisive role in form formation.

Keywords: discursive — non-discursive in music, internal and external form, dramaturgy and composition, A. Khubeev.

Особенности формообразования в музыке второй половины XX века широко известны: нет типологических форм, нет общепринятого синтаксиса (по Лигети), нет тематизма в классическом понимании, нет субстанции (вместо неё — материал). Уже свершившийся факт — разделение композиционного процесса на прекомпозиционный период и собственно композицию [См.: 10]. Конкретно в музыке эти теоретические выкладки подтверждаются возвращением композиторских интересов к такому явлению, как «фигура» (вместо темы), — в С. Шаррино [См.: 19], Ф. Донатони [См.: 16], Б. Фернихоу [См.: 16].

Другая линия этого же процесса разложения тематизма и, следовательно, классического синтаксиса — микрополифония Д. Лигети, в которой «тематизм» как бы есть, но он «растворяется» в толще многоголосия и становится недоступным для слушательского восприятия [См.: 15].

В этой ситуации наибольшее распространение получили так называемые «индивидуальные проекты» — оригинальные композиции, не ориентированные в структурном отношении на классическую типологию музыкальных форм.

Ю. Н. Холопов выделял в индивидуальных проектах «неповторяемость» формы, её «одноразовость», что полностью порывает с феноменом традиционной формы [См.: 15. С. 260]. Однако взгляд на проблему сквозь призму исторической перспективы позволяет и в этой «одноразовости» узреть какую-то общность, но уже за пределами собственно текста. Итак, если сам процесс формообразования сегодня гораздо шире текстовой формы, то какие-то аспекты, влияющие и на создание формы, и на её восприятие (а также на авторский стиль), можно обнаружить на ментальном уровне — уровне прекомпозиционной работы, то есть за пределами текста. Это допущение требует видоизменений и других дефиниций, которые верой и правдой долго служили музыковедению. Во-первых, необходимо скорректировать диадку «форма — содержание» и использовать

в качестве альтернативной дифференциации в анализе сочинений композиторов последней четверти XX столетия терминологическую пару «смысл — форма». Само собой разумеется, что подобного рода расширение интерпретационного поля требует и замены основного материала исследования, ибо теперь это не текст, а дискурс.

В данной статье не ставится цель проведения анализа этого феномена в музыке, поэтому мы ограничимся несколькими определениями, позволяющими обосновать тот факт, что именно дискурс наиболее полно отвечает проблемам смыслообразования где бы то ни было — в литературе, социологии, философии или музыкальном произведении. Начнём с близлежащих по предметности, имеющих отношение к языку дисциплин. Как известно, в философии постмодернизма по традиции, провозглашённой ещё М. Фуко, дискурс принято трактовать в качестве принципа проявления идеологии в сообщении. Фуко дискурс определяет как «совокупность высказываний, принадлежащих к одной и той же системе формаций». Он пишет: «Именно таким образом я могу говорить о климатическом дискурсе, дискурсе экономического, дискурсе естественной истории и дискурсе психиатрии» [14. С. 108].

Один из самых авторитетных исследователей дискурса лингвист А. Кибрик утверждает: «Термин „дискурс“, как он понимается в современной лингвистике, близок по смыслу к понятию „текст“, однако подчёркивает динамический, разворачивающийся во времени характер языкового общения; в противоположность этому, текст — статический объект, результат языковой деятельности. Предпочтительным является такое понимание термина „дискурс“, которое включает одновременно два компонента: и динамический процесс языковой деятельности, и её результат (то есть текст)» [7. С. 10]. Иными словами, дискурс — это текст плюс коммуникация.

Суммируя совокупный смысл этих определений, можно сказать, что дискурс — это не только то, что *хотел сказать автор* (Ки-

брик), но и то, что он мог сказать (Фуко), находясь в том или ином культурном ареале (или социуме), используя те или иные «дискурсивные практики».

Когнитивный ракурс видения проблемы подводит к пониманию дискурса как особого ментального мира. С одной стороны, это организованное по когнитивным принципам пространство, в котором наши знания о мире определённым образом структурированы (благодаря работе ментальных моделей). С другой стороны, мы можем анализировать, как эти «обработанные» знания репрезентируются в языке.

В контексте данной статьи дискурс выступает как феномен, благодаря которому выстраивается смысл высказывания. В этом — его незаменимая роль в трактовке опусов современных авторов¹.

Следует отметить, что соотношение «смысл — форма» вовсе не чуждо музыкальному анализу и имеет давнюю традицию. Вспомним многочисленные дефиниции, в разные времена попадающие в фокус музыковедческой рефлексии, как то: «ассоциативное — специфическое», «внемузыкальное — музыкальное», «внутренняя — внешняя форма», в конце концов — драматургия и композиция. Все эти определения коррелируют друг с другом, многообразно преломляясь в разных теоретических системах. Но в них присутствует объединяющая установка: стремление интерпретировать не только сам текст, но и авторскую интенцию.

В качестве примера приведём цитату из ставшей уже классической монографии В. П. Бобровского, который подчёркивал разницу между драматургией и композицией следующим образом: «Можно утверждать, что если композиционные функции воплощают имманентную сторону музыкального формообразования, то драматургические в значительной степени — ассоциативную, связанную с жизненными прообразами. Недаром композиционная основа форм в известной мере нейтральна по отношению к внутреннему музыкальному содержанию, а драматургическая теснейшим образом с ним связана» [4. С. 56].

Чуть ранее приведённой цитаты Бобровский отмечает: «Соотношение „внемузыкальное — чисто музыкальное“ или... „ассоциативное и специфичное“ может быть выражено в паре понятий „ассоциативное — имманентное“, а в переводе на соотношение двух основ музыкальной формы как „драматургическое и композиционное“» [4. С. 56]. А вот это уже интересно. В каком контексте здесь возникла мысль о внемузыкальном? Отождествление «внемузыкальное» — «драматургия» уже требует расширения интерпретационного поля за пределы только лишь текста. В науке о языке это объясняется нетождественностью категорий «смысл» и «содержание». Наиболее развёрнутую характеристику этим понятиям дал выдающийся советский лингвист, один из пионеров герменевтики в отечественной филологии Георгий Исаевич Богин. Сравнивая характеристики этих феноменов, он отмечает: «Конечно, смыслы и содержания взаимодействуют, но всё же не смешиваются. Смыслы описываются, содержания формируются или конструируются в виде суждений, предикаций, умственных актов... Чтобы перейти к смыслу, надо отойти от денотации, причём денотация и коннотация не совмещаются. Состав предикаций текста не может совпасть с нозматическим составом акта сознания.

Это несовпадение касается как слова, так и текста. ...Текстовое содержание есть везде, текстовый смысл — в текстах для распределённого понимания.

Содержание сохраняется при перефразировках текста, смысл при этих перефразировках, напротив, исчезает...» [5. С. 230]².

Само «внетекстовое» (внемузыкальное) также неоднородно по составу. Кроме когнитивных моделей, о которых мы неоднократно говорили [См.: 1; 2], это и всякого рода программность, формы второго плана (так называемые «рассредоточенные формы»), жанровые модусы.

Статья началась с характеристики новой музыки, которую дал Д. Лигети в 60-е годы XX столетия. Однако необходимо отметить, что эволюционный поворот в развитии музыкальной формы произошёл не в сочинениях пост-

авангарда (Авангарда-2), а гораздо раньше — в творчестве А. Веберна.

Ю. Н. Холопов писал о том, что перевод музыкального мышления Веберна на микроуровень спровоцировал «несовпадение» художественного времени его музыкальных сочинений со временем биологическим [См.: 16. С. 165–174]. Именно это определяет когнитивный статус новой системы формообразования, который, благодаря высокому уровню абстрагирования, позволяет использовать форму сонатного *allegro* как когнитивную схему — без ориентации на определённую лексику или опору на привычные ладотональные отношения. С какой же моделью можно сравнить эту концептуализированную схему? Прежде всего — с пропозицией.

Пропозиция — это единая смысловая составляющая в разных по выражению, но не по содержанию предложениях (*Петя открыл окно; окно, открытое Петей; открывший окно Петя*). Именно это свойство пропозиции — отрешённость её от модуса высказывания — подтверждает нашу гипотезу об её идентичности классической типологии. То, что в своих произведениях Веберн использовал классические композиционные модели, — факт широко известный, другое дело, что на слух это едва ли ощутимо [Подробно об этом см.: 2. С. 48–51].

После того, как форма в музыке научилась принимать образ пропозиции (быть «формой» без привычной лексики, как буквенное выражение в алгебре, допускающее подстановку любых чисел), и в музыкальном синтаксисе произошли родовые изменения. В чём они выражаются? Если для классической музыки синтаксис и форма были понятиями разных уровней (во всяком случае, не идентичные), то в музыке авангардистов в связи с изменением «лексики» невозможно стало говорить о синтаксисе в том виде, как это было ранее. Синтаксис стал разным в угоду разным эстетическим позициям и музыкальным системам. Можно сказать, что теперь, сообразно технике, он у каждого композитора свой. Казалось бы, здесь музыкознание должно было окончательно порвать с лингвистикой в качестве альтернативной сравнивающей стратегии исследования языковых процессов. Но всё не так просто.

Дело в том, что как и в науке о языке, в синтаксисе перестали видеть только правила для связи слов в предложении, пришло понимание процессов смыслообразования, в которых семантика и синтаксис неразрывно связаны [См.: 9]. В лингвистике появилось новое ответвление — так называемый семантический синтаксис³.

Что же в музыке? В музыке это утверждал ещё Е. В. Назайкинский в своём классическом труде «Логика музыкальной композиции» [См.: 11. С. 50]. В этом исследовании музыковед анализировал музыкальную форму иерархично: синтаксические связи он усматривал на среднем уровне музыкального произведения — на уровне мотивной работы и интонационных связей.

Но уже в музыке второй половины XX столетия композиторы отказались от тематизма, а значит — мотивной работы. Такие тектонические изменения в языке не могли не отразиться на синтаксисе и музыкальной композиции. Каковы же взаимоотношения смысла и формы в новейшей музыке?

После Веберна стало возможным говорить о недискурсивной форме не как о гипотетическом допущении. Интеллектуально (как мыслительные стратегии) различные формы — дискурсивные и недискурсивные — уравнились в правах.

Что же такое форма с чертами недискурсивного значения? В сопоставлении с формой дискурсивной вырисовываются следующие аналогии: классическая (дискурсивная) форма выражается развёрнуто и линейно, ориентирована на время, форма недискурсивная (индивидуальный проект) не линейна, располагаясь в посткоммуникативной фазе, ментальном пространстве, носит свёрнутый характер (см. Таблицу 1).

Итак, на ментальном уровне все составляющие структуры представлены в максимально абстрагированном виде. Это позволяет применять композиционные «схемы» так, как и не пришлось бы в голову в XIX столетии. Например, в XX веке становится возможным музыкальную форму мыслить в тембре, динамике и ритме.

Но дело не только в изменении «материала» структурообразования. Изменяется и его прин-

Таблица 1

Сравнение музыкального и немusical начала
в классической и современной музыкальной форме⁴

Опус	Индивидуальный проект
Программность классическая (с XVI до первой половины XX века)	Вторая половина XX века Не программа, а концептуализация
Программа (какая бы ни была — картинная, сюжетная) обращена к миру	Концептуализация обращена к ментальному миру и абстракциям более высокого порядка
Отсылает к «содержанию»	Апеллирует к смыслу
Программа отсылает к образу или сюжету	В основе названия индивидуального проекта — концепт
Двойная референция: к миру, литературе и классической типологии, это «бистабильные тексты» ⁵	Референция к когнитивным моделям или абстрактным схемам
«Говорящая» лексика, появление внутритилевых топосов	Изобразительная композиция
В интерпретации ведущую роль несёт прототипический образец классической музыкальной формы	Семантический ограничитель отсутствует из-за многоканальности организации дискурса
В основе драматургии — тема и её перевоплощения	«Тема» отсутствует, вместо неё — материал
Есть субстанция — то, с чем что-то происходит	Субстанция отсутствует, только качественность, состояние
Драматургия и композиция не одно и то же	Драматургия и композиция сливаются в одну линию развития

цип: произошёл отход от стратегии сравнения по аналогиям. Реальная ситуация в современном музыкальном искусстве обусловлена тем, что в композиторских опусах сам процесс формообразования уже нельзя рассматривать с позиции отнесения к «типажу» той или иной музыкальной формы, продиктованному «онтологией мира». Радикальные изменения музыкального дискурса во второй половине XX столетия приводят к мысли о том, что если рассматривать процесс формообразования не как схему, а как смысловую «траекторию», то вступают в силу несколько иные правила.

Усиление роли «недискурсивного» знания в формообразовании привело к смысловую многоплановости, а это значит, что отныне формообразующей интенцией наделяется всё: не одна «схема» композиции, но и всевозможные иные значения, не представленные в дискурсе развёрнуто. В смысловых достраиваниях композиционных перспектив могут быть задействованы название (тогда драматургия «отсвечивает» двойственностью отношений —

литературных и собственно музыкальных); пропозиции (в классической музыке — типологические модели, образы-схемы, которые делают процесс развития не только обозримым, но и зримым).

Обратимся к примеру из творчества композитора А. Хубеева, поэтика которого наиболее наглядно демонстрирует взаимоотношение дискурсивного и «недискурсивного» начала в музыке XXI столетия.

Почему? Она концептуальна, идейна в самом высоком понимании этого слова. Она демократична, но не в смысле упрощения языка, а потому что имеет направленность на слушателя, интенцию, желающую быть понятой. Почему смыслообразование, а не программность?

Программность — в привычном для времени её расцвета понимании — всегда референция к чему-то земному, тому, что есть в мире, будь то картинка природы или образность литературного первоисточника (только образность, сюжет, кроме Берлиоза, в программной музыке не передаётся). В творчестве Хубеева,

как и почти у всех композиторов его поколения (не будем пока сортировать их по эстетическим ячейкам пост-постмодернисты, тем паче — метамодернисты, только время может показать, по каким критериям возможно объединение в класс этих композиторов), смыслообразование строится на отсылке к чему-то, что существует в наших представлениях, или к тому, что можно (или немыслимо) вообразить. Таковы «говорящие» (ни о чём земном) названия произведений Александра Хубеева: «Стереофобия», *Soundscape*, «Призма дуализма», *Massimo sempre*, «Призрак антиутопии».

Анализируемое нами сочинение называется «Не выходи из комнаты» (2019). В основе концепции — одноимённое стихотворение И. Бродского.

Само стихотворение было выбрано в качестве источника для перевода на язык жестов, перевод сделан Викторией Егоровой. Солист должен «показать» уже переведённый текст на языке жестов, глядя на экран монитора. Так было заранее предусмотрено, чтобы не листать страницы партии. В этом видео, кроме визуального клик-трека текста Егоровой, содержится также информация о продолжительности, скорости и амплитуде жестов. Приводим текст стихотворения Бродского:

Иосиф Бродский

Не выходи из комнаты...
Не выходи из комнаты, не совершай ошибку.
Зачем тебе Солнце, если ты куришь Шипку?
За дверью бессмысленно всё, особенно —
возглас счастья.
Только в уборную — и сразу же возвращайся.

О, не выходи из комнаты, не вызывай мотора.
Потому что пространство сделано из коридора
и кончается счётчиком. А если войдёт живая
милка, пасть разевая, выгони не раздевая.

Не выходи из комнаты; считай, что тебя продуло.
Что интересней на свете стены и стула?
Зачем выходить оттуда, куда вернёшься вечером
таким же, каким ты был, тем более — изувеченным?

О, не выходи из комнаты. Танцуй, поймав, боссанову
в пальто на голое тело, в туфлях на босу ногу.
В прихожей пахнет капустой и мазью лыжной.
Ты написал много букв; ещё одна будет лишней.

Не выходи из комнаты. О, пускай только комната
догадывается, как ты выглядишь. И вообще инкогнито

эрго сум, как заметила форме в сердцах субстанция.
Не выходи из комнаты! На улице, чай, не Франция.

Не будь дураком! Будь тем, чем другие не были.
Не выходи из комнаты! То есть дай волю мебели,
слейся лицом с обоями. Запрись и забаррикадируйся
шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса [6].

Оригинальность замысла композитора заключается в том, что текста Бродского мы не услышим. А что же услышим и увидим?

Тут необходимо отметить специфику языка жестов. Следует иметь в виду, что на языке жестов невозможно передать грамматические особенности естественного языка: здесь нет изменения существительных по падежам, глаголы имеют только одну форму — инфинитив, то есть глаголы будут в неопределённой форме, существительные — без падежных окончаний. А это уже позволяет вспомнить ту систему смыслообразования, о которой мы говорили чуть ранее, то есть через когнитивную модель в виде пропозиции.

Приведём отрывок текста, на который, по замыслу композитора, должен смотреть актёр, чтобы близко по смыслу к тексту первоисточника воспроизвести его на языке жестов.

Итак, вот что стало со стихотворением И. Бродского при его переводе на язык жестов. Именно эти слова изображает актёр как единственно возможные.

Комната
Комната
Комната

Не выходи
Ошибка
Не нужно

Если ты
Куришь
Шипка
Тебе
Солнце зачем?
Солнце зачем?

Дверь
Зачем?
Дверь, а там
Пусто
Даже
Крик
Я

Крик
 Я
 Счастлив
 Я
 Счастлив
 Всё
 Счастлив
 Всё зря
 Всё зря
 Комната
 Выйти
 Только
 Только
 До
 Туалет
 Туалет
 Быстро
 Возвращайся
 Быстро
 Возвращайся
 Комната
 Возвращайся
 Комната
 Не выходи
 Комната
 Не выходи
 Вызывать
 Не выходи
 Вызывать
 Мотор
 Вызывать
 Мотор
 Не нужно
 Пространство
 Это
 Пространство
 Это

 Коридор
 Коридор
 А в конце
 Там
 А в конце
 Там
 Счётчик

Первое, что бросается в глаза при сравнении с первоисточником: «переведённый» на язык жестов текст является на самом деле изложением пропозитивного смысла, то есть диктума, который был словно вычленен из стихотворения.

Если мы сравним смысловое содержимое, передаваемое актёрской жестикуляцией, с текстом стихотворения Бродского, то прежде всего бросается в глаза упрощение смысловых коннотаций, и это понятно, ведь композитор созна-

тельно пошёл на этот шаг, переведя текстовую основу на язык жестов. Но что же произведение приобрело взамен? Дополнительную и очень мощную экспрессию — на уровне горячего состояния, когда человек словно находится в бреду, и мы непроизвольно становимся свидетелями работы внутреннего потока сознания. (Как известно, внутренняя речь строится таким же образом — через свободный поток номинализованных предикатов).

Композитором была воплощена весьма остроумная идея. Текст стихотворения Бродского, вынесенный за пределы музыкального произведения, приобретает недискурсивное значение, а его смысловые пропозиции — наоборот, будучи внедрёнными в музыкальную плоть сочинения, становятся дискурсивно значимыми.

Но и это ещё не всё. И язык жестов, и система повторов пропозиций полностью зависят от музыкальной драматургии, становясь словно ещё одним инструментом, подчиняющимся отнюдь не вербальным приёмам синтаксического развития.

Одним из главных стилевых признаков творческой системы А. Хубеева выступает звуковой дуализм [См.: 8. С. 6]. Композитор во многих сочинениях творит звуковой мир из разных (иногда — контрастных) составляющих, чаще всего — это создание органических тембровых микстов из акустических звуков и электроники.

Но в анализируемом сочинении на смену смыслопорождающему и структуроорганизующему дуализму приходит триада: звук (внутренняя речь, выраженная в виде пропозиций) — язык жестов.

Особую экспрессию словесному тексту, который появляется на экране и который дублирует актёр на языке жестов, придаёт принцип нелинейности и скачкообразности изложения, вызванный нарушением логической последовательности и — как следствие — синтаксической связности. Кроме того, можно отметить своеобразную систему повторов, которую чисто внешне можно уподобить спотыканиям в речи возбуждённого человека, но на самом деле — это продуманная система организации лексических лейтмотивов.

Самое главное: отказавшись от воспроизведения литературного первоисточника (текста стихотворения Бродского), композитор достиг небывалой выразительности музыки (и не только музыки). Тот недискурсивный смысл (пропозиции из текста Бродского), который лёг в основу сочинения А. Хубеева, позволил композитору достичь феноменального синтеза музыки и слова (пусть не произнесённого, но написанного и изображённого), когда непонятно, кто кого иллюстрирует: музыка — слово или жест (передающий смысл слова) — музыку?

Эту органику синтеза можно объяснить тем, что смысловые системы и языка жестов, и музыки полностью зависят от чередования глубинных, несинтаксических предикаций, общих как для «текста», так и для музыки.

Изменения в музыкальном дискурсе рубежа тысячелетий подводят к одному методологически важному последствию: интерпретация музыкальной формы отошла от стратегии поисков аналогового соответствия типологическим образцам. Так было, когда музыковедение имело дело с текстами. Новые взаимоотношения между смыслом и формой в современной музыке (и обращение к дискурсу в музыкознании) свидетельствуют о необходимости перехода к интерпретации формообразования как когнитивного процесса, т. е. в неразрывной связи со смыслообразованием и стилем. Поэтому само выражение «недискурсивная форма» в новых условиях необходимо поставить в кавычки. Ибо то, что в прежней парадигме было недискурсивным, во второй половине XX века становится дискурсивным и выходит на авансцену композиторских интересов.

И уже в творчестве современных авторов молодого поколения понятия дискурсивное — недискурсивное сливаются в одну линию смыслового и композиционного развития.

Примечания

- ¹ О том, что реалии сегодняшнего композиторского творчества обязывают музыковедов обращаться к трактовке смысла, а не содержания, речь шла в интервью с А. С. Соколовым [См.: 13].
- ² Фактически той же точки зрения придерживается и лингвист А. И. Новиков, который дифференцирует смысл и содержание в интересном ракурсе: «И содержание и смысл являются результатом понимания. Но в основе их формирования лежат различные речемыслительные механизмы. Содержание формируется как ментальное образование, моделирующее тот фрагмент действительности, о котором говорится в тексте, а смысл — это мысль об этой действительности, т. е. интерпретация того, что сообщается в тексте. Содержание базируется на денотативных (референтных) структурах, отражающих объективное „положение вещей“ в мире. Смысл же базируется в определённой степени на тематической организации текста, связанной с экспликацией замысла автора, который при восприятии предстаёт как некоторый код; его следует расшифровать» [12. С. 16].
- ³ Семантический синтаксис — раздел лингвистики, изучающий синтаксическую сочетаемость в лексике и семантику синтаксических образований в грамматике. Таким образом, процесс смыслообразования рассматривается как качество и семантики, и синтаксиса одновременно.
- ⁴ Более развёрнутую таблицу, раскрывающую особенности смыслообразования и формообразования в музыке — от программных сочинений до индивидуальных проектов, смотрите в нашей статье «Индивидуальные проекты: не прозевали ли мы рождение нового жанра?» [1. С. 33–34].
- ⁵ Термин Д. Н. Ахапкина. По его мнению, «бистабильные тексты — это тексты, которые могут одновременно прочитываться в двух или нескольких не пересекающихся смысловых планах. Для таких текстов характерна не многозначность, а чёткая разделённость двух независимо существующих интерпретаций, каждая из которых равноправна и независима, когда актуализирована в сознании» [3. С. 136].

Список литературы

References

1. Амрахова А. А. Индивидуальные проекты. Не прозевали ли мы рождение нового жанра? // Журнал Общества теории музыки. 2024. Вып. 2 (46). С. 25–43. Режим доступа: https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2024_2_%2846%29_3_A_Amrakhova_Individualnie_proekty_0.pdf (Дата обращения: 20.02.2025).
- Amrahova A. A. Individual'nye proekty. Ne prozevali li my rozhdenie novogo zhanra? [Individual projects. Have we missed the birth of a new genre?]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*. 2024, Vol. 2 (46), pp. 25–43. Available at: https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2024_2_%2846%29_3_A_Amrakhova_Individualnie_proekty_0.pdf (Accessed: 20.02.2025). (In Russ.)
2. Амрахова А. А. Проблемы современного музыкального синтаксиса в контексте гуманитарного знания // Памяти Е. В. Назайкинского. Интервью. Статьи. Воспоминания. М.: МГК, 2011. С. 47–70.
- Amrahova A. A. Problemy sovremennogo muzykal'nogo sintaksisa v kontekste gumanitarnogo znaniya [Problems of modern musical syntax in the context of humanitarian knowledge]. *Pamjati E. V. Nazajkinskogo. Interv'ju. Stat'i. Vospominaniya*. Moscow, Moskovskaja konservatorija, 2011, pp. 47–70. (In Russ.)
3. Ахапкин Д. Н. Бистабильные тексты: о когнитивных механизмах поддержания неразрешимой многозначности // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 136–145.
- Ahapkin D. N. Bistabil'nye teksty: o kognitivnyh mehanizmah podderzhanija nerazreshimoj mnogoznachnosti [Bistable Texts: On Cognitive Mechanisms of Maintaining Unresolvable Polysemy]. *Kritika i semiotika*. 2019, no. 2, pp. 136–145. (In Russ.)
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1977. 332 с.
- Bobrovskij V. P. Funkcional'nye osnovy muzykal'noj formy [Functional foundations of musical form]. Moscow, Muzyka, 1977, 332 p. (In Russ.)
5. Богин Г. И. Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику. М.: Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. 516 с.
- Bogin G. I. Obretenie sposobnosti ponimat': Vvedenie v filologicheskiju hermenevtiku [Gaining the Power to Understand: An Introduction to Philological Hermeneutics]. Moscow, Psihologija i Biznes OnLajn, 2001, 516 p. (In Russ.)
6. Бродский И. А. «Не выходи из комнаты...». Режим доступа: <https://rustih.ru/iosif-brodschij-ne-vychodi-iz-komnaty/> (Дата обращения: 22.02.2025).
- Brodschij I. A. "Ne vyhodi iz komnaty..." ["Don't leave the room..."]. Available at: <https://rustih.ru/iosif-brodschij-ne-vychodi-iz-komnaty/> (Accessed: 22.02.2025). (In Russ.)
7. Кибрик А. А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе. Дис. ... д-ра филол. наук. М.: РАН, 2003. 90 с.
- Kibrik A. A. Analiz diskursa v kognitivnoj perspective [Discourse analysis in cognitive perspective]. Doctor's degree dissertation. Moscow, Rossiyskaya akademiya nauk, 2003, 90 p. (In Russ.)
8. Кочин Р. А. Индивидуальные проекты в произведениях современных отечественных композиторов: Выпускная квалификационная работа. Нижний Новгород: НГК, 2023. 59 с.
- Kochin R. A. Individual'nye proekty v proizvedenijah sovremennyh otechestvennyh kompozitorov: Vypusknaja kvalifikacionnaja rabota [Individual projects in works by contemporary domestic composers.]: Final qualifying work. Nizhnij Novgorod, Nidegoroskaya konservatoriya, 2023, 59 p. (In Russ.)
9. Лангакер Р. У. Когнитивная грамматика. М.: ИНИОН АН СССР, 1992. 55 с. (Актуальные проблемы прикладного языкознания).
- Langaker R. U. Kognitivnaja grammatika [Cognitive grammar]. Moscow, INION AN SSSR, 1992, 55 p. (Aktual'nye problemy prikladnogo jazykoznanija). (In Russ.)
10. Лигети Д. Превращения музыкальной формы. Форма в новой музыке / Пер. с нем. Ю. Крейниной // Дьердь Лигети. Личность и творчество: Сборник статей. М.: РИИ, 1993. С. 167–189.
- Ligeti D. Prevrashhenija muzykal'noj formy. Forma v novoj muzyke [Transformations of Musical Form. Form in New Music]. Transl. Ju. Krejnina. *D'erd' Ligeti. Lichnost' i tvorchestvo: Sbornik statej*. Moscow, Rossijskij Institut iskusstvoznaniya, 1993, pp. 167–189. (In Russ.)
11. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
- Nazajkinskij E. V. Logika muzykal'noj kompozicii [The logic of musical composition]. Moscow, Muzyka, 1982, 319 p. (In Russ.)
12. Новиков А. И. Текст: содержание и смысл // Ярославский педагогический вестник. 2000. № 1 (23). С. 16–20.
- Novikov A. I. Tekst: sodержanie i smysl [Text: content and meaning]. *Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik*. 2000, no. 1 (23), pp. 16–20. (In Russ.)
13. Соколов А. С. «Печально я гляжу на наше поколение!..» // Журнал Общества теории музыки. 2023. Вып. 1 (41). С. 11–22. Режим доступа: https://journalotmroo.ru/sites/default/files/2023_1_%2841%29_2_Sokolov_Generation.pdf (Дата обращения: 21.02.2025).
- Sokolov A. S. "Pechal'no ja gljazhu na nashe pokolen'e!.." ["I look sadly at our generation!.."]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*. 2023, Vol. 1 (41),

- pp. 11–22. Available at: https://journalotmroo.ru/sites/default/files/2023_1_%2841%29_2_Sokolov_Generation.pdf (Accessed: 21.02.2025). (In Russ.)
14. Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-Центр, 1996. 208 с.
Fuko M. Arheologija znanija [Archeology of knowledge]. Kiev, Nika-Centr, 1996, 208 p. (In Russ.)
 15. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Наука границ: Сборник статей к 15-летию журнала “Musiqi dunyasi” / Сост. А. А. Амрахова. М.: Композитор, 2015. С. 244–266.
Holopov Ju. N. Novye paradigmy muzykal’noj jestetiki XX veka [New paradigms of musical aesthetics of the 20th century]. Nauka granic: Sbornik statej k 15-letiju zhurnala “Musiqi dunyasi”. Ed. A. A. Amrahova. Moscow, Kompozitor, 2015, pp. 244–266. (In Russ.)
 16. Холопов Ю. Н., Холопова В. Н. Антон Веберн: Жизнь и творчество / Предисл. Р. К. Щедрина. М.: Советский композитор, 1984. 319 с.
Holopov Ju. N., Holopova V. N. Anton Vebern: Zhizn’ i tvorchestvo [Anton Webern: Life and Work]. Ed. R. K. Shhedrin. Moscow, Sovetskij kompozitor, 1984, 319 p. (In Russ.)
 17. De Cia R. Franco Donatoni: Ritratto di un musicista: Estetica, composizione, insegnamento: Tesi di Dottorato di Ricerca. Udine: Università degli studi di Udine, 2012. 283 p.
De Cia R. Franco Donatoni: Ritratto di un musicista: Estetica, composizione, insegnamento [Franco Donatoni: Portrait of a Musician: Aesthetics, Composition, and Teaching]. PhD Thesis. Udine, Università degli studi di Udine, 2012, 283 p. (In Italian)
 18. Drott E. Lines, Masses and Micropolyphony: Ligeti’s Kyrie and the “Crisis of the Figure” // Perspectives of New Music. 2011. Vol. 49. № 1. P. 4–46.
Drott E. Lines, Masses and Micropolyphony: Ligeti’s Kyrie and the “Crisis of the Figure”. Perspectives of New Music. 2011, Vol. 49, no. 1, pp. 4–46. (In Engl.)
 19. Sciarrino S. Le figure della musica da Beethoven ad oggi. Milano: Ricordi, 1998. 148 p.
Sciarrino S. Le figure della musica da Beethoven ad oggi [Music figures from Beethoven to today]. Milano, Ricordi, 1998, 148 p. (In Italian)

Об авторе

Амрахова Анна Амраховна

Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского

- руководитель Научно-аналитического отдела МГК
- доктор искусствоведения, профессор

Россия, Москва

AmrahovaAA54@hotmail.com

About the author

Anna A. Amrahova

Moscow State Tchaikovsky Conservatory

- Head of the Scientific and Analytical Department of Moscow State Conservatory
- Ph.D. of Art History, Professor

Russia, Moscow

AmrahovaAA54@hotmail.com