

МЕЛОС, МОДАЛЬНОСТЬ И МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ТИПА: К РАЗВИТИЮ ИДЕИ Э. КУРТА

Несмотря на специализацию музыковедов и разобщенность фольклористов, медиевистов, академистов и специалистов по современной музыке, нельзя не согласиться с тем, что «организм музыкального искусства един, и охватить его должна единая теория» [21, с. 210].

Одна из важнейших идей выдающегося швейцарского музыковеда Эрнста Курта (1886—1946), о которой пойдет речь в настоящей статье, послужила отправной точкой для изучения музыкального мышления мифологического типа [3; 4; 5 и др.]. По всей вероятности, данный тип музыкального мышления в том или ином виде проявляется во всех культурах. Проблема в том, что его структуры и функции специфичны и способны обретать разнообразие формы.

Напомним, что представление о двух типах культур, условно называемых мифологическими и немифологическими, сложилось во второй половине XX века в результате сравнительно-типологических исследований. Различия между названными типами культур обусловлены функциональной асимметрией человеческого мозга, культиви-

рованием и доминированием функций одного из двух полушарий в том или ином виде музыкальной деятельности. В частности, мифосознание связано с более активной работой правого полушария (что, впрочем, не исключает возможность локализации правополушарных функций в левом полушарии, а также те или иные индивидуальные особенности).

В музыкознании к концу XX века также отчетливо сформировалось представление о существовании принципиальных различий между двумя музыкальными системами мышления — тонально-гармонической и модально-моноподической. В то же время категория модальности рассматривалась и как универсалия [23, с. 238—240, 244]. Главной причиной, объясняющей всеохватность модального принципа, Е.В. Назайкинский считал эмоциональность и лиричность музыки как вида искусства, отмечая при этом, что «... любое состояние все же так или иначе переводится на язык психических переживаний, подчиняется требованию антропоморфизма [курсив мой. — Е. А.] <...>» [23, с. 239]. На основе идеи Е.В. Назайкинского сложилось также представление о кон-

тинуальной природе как важнейшем структурном свойстве и содержательном признаке модальности мышления [10, с. 9].

Мифологическое музыкальное мышление реализуется, прежде всего, в модально-моноподической музыке и соответствующих типах фактуры с доминирующей горизонталью — в монодии, гетерофонии, органуме. Определение «мифологическое» соответствует некоторым эксплицитным и имплицитным свойствам мифосознания. Наиболее наглядными общими признаками мифа и модально-моноподической музыки представляются вариативность и изустность (точнее, особая степень значимости последней¹), причем оба параметра во многом обусловлены приоритетом надывидуального, традиции.

Кроме того, следует выделить приоритет *скрытой порождающей структуры*, хранящейся в коллективной памяти на уровне бессознательного, а также общий структурный принцип бинарных оппозиций, из которых важнейшей для мифологического моделирования является оппозиция мужской/женский как «универсальный классификатор» [30, с. 89]. В связи с этим отметим наблюдение Н.Г. Шахназаровой о специфическом характере переживания любовной эмоции как одной из причин принципиальной устности профессиональной восточной монодии [32, с. 34, 74—79].

К таким разновидностям мифологического музыкального мышле-

ния, как собственно мифологическое и религиозно-мифологическое, следует добавить неомифологическое. Последнее обнаруживается в тех случаях, когда в композиторском сочинении принципиальное значение имеют структуры и функции мифологического моделирования (связь с мифологическим сюжетом при этом необязательна, и, наоборот, сюжет из мифологии не гарантирует «автоматического запуска» мифологического мышления, для активизации которого нужны специальные музыкальные средства).

Тонально-гармоническую музыку с характерной для нее особой ролью звуковой вертикали аккорда в целом можно отнести к внемифологическому типу. В его основе лежит ступень как дискретный элемент и «ступеневое мышление» (К. Еременко). Но если понимать тональность как факт истории, а не вечное явление, то возникает вопрос о специфике иного типа мышления, связанного с исторически более ранней и в то же время современной модально-моноподической музыкой как иной функциональной системой.

Исследование линейности в мелодической полифонии И.С. Баха привело Эрнста Курта к концептуальной идее, которая позволила значительно продвинуться в понимании особенностей музыки, казалось бы, далекой от эпохи барокко. Исходный посыл исследователя очень прост, тем не менее, он выделяет его разрядкой и помещает в самое начало первой главы, назван-

¹С.П. Галицкая считает изустность бытования музыки следствием маканного принципа, имеющего такое характерное качество, как «диффузная целостность» (12, с. 82—91).

ной им «Энергия мелоса. Введение: активность мелодического процесса». «Мелодия есть движение», — утверждает Э. Курт и, опираясь на эту аксиому, излагает суть своей психо-энергетической концепции: «Основой мелоса с психологической точки зрения является не последовательность тонов (безразлично, в простейшем ли значении этого слова или в смысле тонально-организованной, логической связи), а момент перехода от одного тона к другому. Переход есть движение. Только процесс, совершающийся между тонами, ощущение сил, пронизывающее их цепь, есть мелодия [курсив мой. — Е. А.]. Это обнаруживается уже в следующем явлении: мы воспринимаем мелодическую связь не как впечатление, суммирующееся из ряда отдельных, воспринимаемых слухом тонов, а как замкнутую связь линейного движения. Самое существенное при этом — ощущение связи тонов; а характер этой существующей в нашем сознании связи определяется силой, лежащей в основе мелодических явлений вообще» [15, с. 35—36].

Итак, сущность мелоса, согласно Э. Курту, заключается в мгновенных переходах между звуками. Поскольку эти переходы в нотной записи представляют собой пустоты, и в реально звучащей мелодии это не слышимые звуки, обладающие физическими параметрами, а нечто нематериальное, то советское музыкознание, положительное оценивая всю остальную часть труда выдающегося музыковеда, просто обязано было подвергнуть критике

«досадное идеалистическое заблуждение» ученого, на котором, вообще говоря, строилась вся его концепция [20]. Спустя 60 лет идеологическая ситуация, как известно, коренным образом изменилась, и попытка автора настоящей статьи сделать «слабое звено» концепции Э. Курта краеугольным камнем собственного исследования неожиданно оказалась успешной — идею Э. Курта «пропустили» [2]. Можно сказать, что для автора освобождение гуманитариев от идеологического диктата, это, по словам Т.И. Науменко, «чудо 1991 года» [24], началось, к немалой радости, даже раньше. Вообще говоря, можно только сожалеть о том, что магистральные направления отечественного музыкознания, инспирированные концептом Э. Курта (теория интонации Б.В. Асафьева, теория интонационного поля И.И. Земцовского [14] и др.), в свое время не смогли продвинуться дальше, остановившись перед непреодолимыми идеологическими барьерами и ограничениями.

Возвращаясь к модальности, заметим, что, несмотря на признание значимости интервального аспекта, сами лады, как правило, рассматриваются как звукоряды, цепочки звуков, выстроенных в определенном порядке. С нашей точки зрения, в условиях модальности переходы между звуками следует понимать как целостные единицы, не совпадающие с понятием интервала, образуемого двумя звуками.

Преобладание плавного движения в монодической интонационности отмечается как широко известный факт,

который трактуется в соответствии с имманентными свойствами интервала секунды [12, с. 66]. При этом неоднократно возникал вопрос о звуках, расположенных в различных ладовых структурах на расстоянии шире, чем «секунда», но воспринимающихся как близлежащие. В раннефольклорном пении два длительно чередующихся тона в интервальном смысле — всегда «секунда», т. е. эти тоны должны восприниматься как соседние, какой бы высотный промежуток их не разделял, при условии, что их чередование не сопровождается появлением других тонов [1, с. 100—101]. Ю.Н. Холопов относил к сфере парадоксов «феномен терцовой смежности» (соседство ступеней, отстоящих на терцию), или «ступенной смежности» при квартном трихорде. То же самое он отмечал и в гемиолике — звукоряде с увеличенной секундой, который «тоже содержит отношения ступенных смежностей звуков интервала шире целого тона $g^1 — fis^1 — es^1 — d^1$ » [28, с. 5].

В музыкальном мышлении XX века отношение к интервалу как одному из типов центрального элемента системы достигает его понимания как «формулы глубинной сущности музыкального мышления» [13, с. 28]. Важно отметить введение в теорию музыки понятия «интервальная группа» [27, с. 131], которое было предложено и охарактеризовано С. Слонимским в письме к В.Н. и Ю.Н. Холоповым от 3 декабря 1969 года в связи с му-

зыкой Антона Веберна: «Интервал, пронизанный током ритма, становится микроинтонацией, подобной живому атому. *А ладом оказывается интонационно осмысленная взаимосвязь интервалов, образующая звукоряд* [курсив мой. — Е. А.], определяющий образно-тематическую основу сочинения — устойчивую интервальную группу. Чаще всего это отрезок серии, “серия в серии”, ее половина или треть» [29, с. 120].

Отсутствие специального понятия, обозначающего переход между звуками, стало осознаваться автором настоящей статьи как препятствие для понимания особенностей развития в модально-моноподической музыке и послужило основанием для введения понятия *ладоакустическое поле* [4]¹, что в дальнейшем повлекло за собой уточнение определения лада как системы взаимоотношений звуков и/или ладоакустических полей, введение понятия *ладометрическое поле* [7], классификацию ладовых архетипов [8]. Для более крупных временных структур Н.В. Савиной было введено понятие *масштабно-временное поле* [25].

Понятие *ладоакустическое поле* соединяет материальную и идеальную стороны музыки, акустику и музыкальную психологию, «зонность» звуковысотного слуха, открытую Н.А. Гарбузовым, и представление о «растяжимости тонов», относящееся к области музыкальной психологии Э. Курта [17].

¹ Рукописный вариант данной статьи, где было впервые введено понятие *ладоакустическое поле* и дано его определение, появился в 1995 году.

Ладовые архетипы (термин К. Южак) образуются главным образом двумя неравными по объему ладоакустическими полями, что соответствует принципам бинарности и асимметрии как обязательным законам построения реальной семиотической системы [19, с. 164]. Подтверждение нашим наблюдениям было найдено в исследовании известного американского этномузыковеда М. Худа (М. Hood), который установил, что общим для всех существующих видов лада является особое расположение малых (small) и больших (large) интервалов [33, с. 57]. Именно эти неравные по величине поля, *большее* и *меньшее*, следует, по нашему мнению, считать *модальными ладовыми функциями*.

Модально-моноподические лады по сравнению с тональностями выглядят как лады с ослабленными функциональными связями. Однако это не так — в данном случае мы должны говорить об особом типе функционально-ладовых единиц и их отношений. Принцип связи большего и меньшего полей в бинарных структурах типа трихорд в кварте (родовой структуры, в нашей классификации) представляет собой соподчинение (координацию). Высокая степень вероятности появления каждого из двух элементов модели позволяет говорить об интенсивности тяготения, понимаемого как *ожидание появления иного элемента* музыкальной структуры [22, с. 20].

Универсальность ладовых архетипов как асимметричных бинарных структур, состоящих из двух ладоакустических полей, согласуется с бинарной

асимметрией оппозиции мужской/женский как «универсального классификатора мифологического моделирования» (Т.В. Цивьян), что стало для нас еще одним аргументом при определении данного типа музыкального мышления как мифологического.

Теория поля в современной науке, как известно, продолжает демонстрировать высокие эвристические возможности, прежде всего, в сфере естествознания. Тем не менее, и в музыкознании она имеет широкие перспективы, причем не только в области теории музыки как фундаментальной науки, но также в сфере прикладного музыкознания, в частности, структурно-семантического анализа.

Завершая реферативно-аналитическую часть статьи, для пояснения высказанных соображений приведем несколько кратких примеров, связанных с теорией поля.

Звуки мелодии, «разбросанные» в пространстве мелодии в определенной тональности, крепко удерживаются тоникой. При простейшей процедуре звукорядного анализа такой мелодии все звуки, начиная стоники, просто выстраиваются подряд. Направление движения мелодии для выстраивания звукоряда при этом не имеет значения. Фольклорные мелодии, особенно наиболее архаичные, как известно, плохо поддаются анализу с позиций исторически более поздних явлений — мажора и минора.

Обратимся к мелодии русской народной песни «Соловей мой, соловьюшек»

Пример 1. Русская народная песня «Соловей мой, соловьюшек»

М Б М Б М Б

Со-ло-ве-й мой, со-ло-вью-шек, со-ло-ве-й мой мо-ло-день-кий.

(см. пример 1)¹. Если соединить в один звукоряд два «трихорда в квинте», $c-d-g$ и $g-f-c$, которые мы видим в начале и окончании напева, то мы получим четыре звука: c, d, f, g . Если же мы примем во внимание направление мелодического движения и предположим, что оно значимо для ладообразования, то увидим, что движение мелодии осуществляется посредством одной и той же последовательности полей, взятых в разных направлениях, — восходящем в начале и нисходящем в завершении. Первым в этой последовательности идет меньшее поле (тон) (М), за ним — большее (два с половиной тона) (Б).

Что касается третьего такта, то здесь мы видим более «компактный», сжатый вариант все той же последовательности МБ — трихорд в кварте ($e-f-a$). Сохраняется соотношение большего и меньшего, но оба поля представлены более узкими вариантами (М — полутон вместо тона, Б — два тона вместо двух с половиной тонов).

Если же не учитывать фактор «полей» и рассматривать звукоряд песни как единое целое, то он будет включать шесть звуков, взятых подряд (c, d, e, f, g, a), провоцируя на пред-

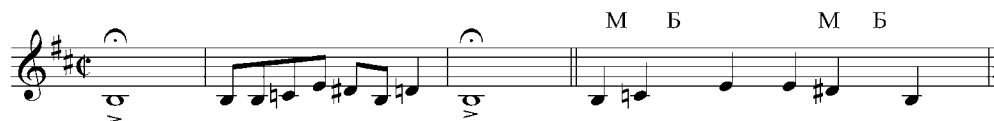
ставление о мажоре, неприемлемое для этой реликтовой песни.

Следует заметить, что недостаточное внимание к сопряженности полей и вариантности структур, к значимости направления мелодического движения для ладообразования, имеющих особое значение в мелосе подобного типа, создает серьезное препятствие для исполнителей при выстраивании равновесия между инвариантностью и варьированием. Ориентация на звукоряд и тональность настраивает либо на точное копирование нотного текста, ограничивая варьирование, либо на излишне вольное обращение со структурами, которое со временем может их разрушить.

Возьмем другой пример. Сочетание величия и суровости в звучании начальной темы Второй симфонии А.П. Бородина во многом определяется ее ладовым своеобразием (см. пример 2). Обратим внимание на смену направления движения идентичных последовательностей полей в двух начальных трихордах темы. Начальное одноголосие и узкий (квартовый) ладовый объем (термин Е.В. Герцмана) начального мотива темы позволяют говорить о модально-моноподическом изложении в условиях

¹См.: Руднева А.В., Щуров В.М., Пушкина С.И. Русские народные песни в многомикروفонной записи. М., 1979.

Пример 2. А.П. Бородин. Вторая симфония. Ч. I



тональности. Трихорды ($h-c-e$, $e-dis-h$) различаются направлением движения мелодии и средними звуками, соединяющими поля. Последовательность и объем полей совпадают как в восходящем, так и в нисходящем движении. Отметим, что трихорды состоят из *полутона* и *дитона* (воспользуемся термином античной теории музыки). В мелодическом развитии богатырской темы при таком понимании ощущается не только особая сила, упругость, пластика и «сопротивление материала», но возникают и иные, на наш взгляд, более ясные очертания семантического поля темы, определяющей богатырский характер этой симфонии.

Пониманию семантики темы способствуют недавние исследования М.А. Лобанова, согласно которым трихорд в нисходящем движении, состоящий из малой секунды и большой терции, оказывается типичным для скандинавских мелодий эпохи викингов (конец VIII—XI вв.). Сегодня этот вид трихорда общеизвестен благодаря музыке Э. Грига (в частности, по начальному мотиву его фортепианного концерта, по мелодическим оборотам из песни Сольвейг). В качестве «мелодического клише» (М.А. Лобанов) *нисходящий трихорд* «полутон+дитон» встречается

в русском фольклоре Новгородской области, и этот факт исследователь связывает с процессами освоения скандинавами пути «из варяг в греки» и образованием поселений в Приладожье и Новгороде [18].

Восходящий трихорд «полутон+дитон» в теме Второй симфонии не исключает ассоциативных связей с музыкой восточного этноса (скорее всего, половцев). Наше интуитивное суждение подтверждается сведениями о серьезном внимании А.П. Бородина к музыкально-этнографическим исследованиям, касающимся достоверности интонационного строя этого народа [11], а также наблюдениями Л.К. Шабалиной о фригийском модуле как лейтладе половцев в опере «Князь Игорь» [31, с. 103]. Не исключено, что присутствие этого трихорда в рассматриваемой выше песне «Соловей мой, соловьюшек», относящейся к южнорусской традиции, связано с взаимодействием пограничных культур — русской и половецкой.

В процессе взаимодействия трихордов различного этнического происхождения в теме «Богатырской» симфонии «выковывается» структура с центральным тоном *ре*, формируется трихорд «полуторатон + тон» — «эмблема» русского национального стиля, хорошо осознаваемая русскими композиторами

XIX века. Краткими выразительными средствами А.П. Бородин создает яркий художественный образ истории становления России в противоборстве и взаимодействии с культурами соседних народов.

Действенной, возникающей вследствие синкретизма лада и фактуры, оказывается роль ладоакустических полей в организации вертикали в гетерофонии. В частности, все в той же, благодатной для исследователя свадебной песне «Соловей мой, соловыушек» сближение-удаление голосов глубинной структуры создает чередование вертикалей (гармонических интервалов) чистой квинты и малой терции как большего и меньшего полей [6]. Удивительно, что сходный принцип голосоведения мы обнаруживаем в «Волшебной флейте» В.А. Моцарта, где композитор многократно и явно сознательно использует встречное движение голосов, характерное для разрешения D_7 в мелодическом положении септимы [9]¹.

Отметим противоположный принцип *удаления голосов* в лейтмотиве томления из «Тристана» Р. Вагнера — произведения, в котором Э. Курт не случайно «диагностировал» «кризис романтической гармонии» [16]. Расходящееся движение голосов, связывающее два аккорда главного лейтмотива «Тристана»,

«обратное» сходящемуся движению разрешения D_7 в тонику, позволяет услышать лейтмотив томления как инверсию модели Моцарта (см. пример 3): противоположные по смыслу мифологемы «любовь—смерть» и «любовь—жизнь» озвучиваются соответственно как «удаление» у Вагнера и «сближение» у Моцарта.

Относительно Вступления к «Тристану» можно говорить о таком виде полей как *громкостно-динамические волны*², состоящие из нарастаний и спадов. Как отмечает Б. Левик, вступление к «Тристану» представляет собой огромную динамическую волну³. Однако оно целиком состоит из *множества волн* — непрерывного чередования динамических нарастаний и спадов. Известно, что *нарастание/уменьшение звучности* создает соответствующие пространственные эффекты *приближения/удаления*: увеличение громкости создает впечатление увеличения *масштабов* объекта, его приближение, при уменьшении громкости объект кажется нам меньше. Выписанные Вагнером многочисленные «вилочки», обозначающие эти волны, свидетельствуют о сознательном применении принципа волновой динамики. И в этих структурах и функциях динамических полей мы вновь видим

¹ D_7 в мелодическом положении септимы в учебном курсе гармонии не приветствуется, так как в музыке классиков встречается достаточно редко. Тем более знаковым и уместным становится звучание этого оборота, близкое фольклорному, в опере-зингшиле.

² Громкостная динамика музыки в целом относится к «второплановым» неспецифичным средствам, представляющим собой отражение многих хорошо известных жизненных процессов [26, с. 108]. Динамическую волну А.С. Соколов определяет как «процесс, объединяющий громкостное нарастание и спад» [там же, с. 112].

³ См. Предисловие к клавиру оперы «Тристан и Изольда» (М.: Музыка, 1968. С. VIII.).

Пример 3. Р. Вагнер. Тристан и Изольда. Вступление



соединение *большого* и *меньшего* (более громкого и более тихого), равно как и другие важные признаки мифологизма: континуальность внутри сравниваемых полей (*crescendo* и *diminuendo*) и между ними (плавный переход от одного к другому), воздействие на сферу бессознательного.

Исследователи неоднократно отмечали сложность языка описания

Э. Курта, непонятность его идей. Концепция линейности и энергетизма в контексте теории модальности и музыкального мышления мифологического типа обнаруживает огромный потенциал и позволяет нам лучше понять одного из самых глубоких и загадочных музыковедов XX века, а благодаря этому, обнаруживать, вслед за ним, тайные знаки музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.
2. Алкон Е.М. Музыкальная теория древней и средневековой Индии (ладотональный аспект). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1989. 25 с.
3. Алкон Е.М. К проблеме континуального и дискретного в музыкальном мышлении // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток—Запад / Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего востока; ДВГИИ. Вып. 1. Владивосток, 1994. С. 125—127.
4. Алкон Е.М. Континуальное и дискретное в музыкальном мышлении Востока и Запада // Взаимодействие художественных культур Востока и Запада. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. С. 112—133.

5. Алкон Е.М. Музыкальное мышление Востока и Запада — континуальное и дискретное. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1999. 126 с.

6. Алкон Е.М. О глубинной структуре и синкретизме лада и фактуры в гетерофонии (на примере русской народной песни «Соловей мой, соловьюшек») // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток—Запад / ДВГАИ. Вып. 6, 7. Владивосток, 2000. С. 117—123.

7. Алкон Е.М. Об универсальности ямбического принципа и понятии «ладометрическое поле» // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток — Запад / ДВГАИ. Вып. 6, 7. Владивосток, 2000. С. 113—117.

8. Алкон Е.М. К проблеме классификации ладовых архетипов // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток—Запад / ДВГАИ. Вып. 9, 10. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2004. С. 46—49.

9. Алкон Е.М. “... О! Такая флейта ценнее всех других даров!” (мифологема и глубинная структура “Волшебной флейты” Моцарта) // Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток—Запад / ДВГАИ. Вып. 13, 14. Владивосток: Изд-во ТГЭУ, 2007. С. 325—331.

10. Бауэр С.В. К вопросу о модальности как категории музыкального мышления. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996. 20 с.

11. Вызго-Иванова И., Иванов-Ехвет А. Еще раз об истоках «Князя Игоря» // Сов. музыка. 1982. № 4. С. 89—95.

12. Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент: Фан, 1981. 91 с.

13. Дьячкова Л.С. Модальности гармонических категорий: история и современность: Дис. ... в форме научного доклада. М., 1998. 80 с.

14. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.

15. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха / Пер. с нем. Э. Эвальд; под ред. Б.В. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.

16. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Пер. с нем. Г. Балтер; общ. ред., вступ. ст. и коммент. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.

17. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология / Пер. с нем. О.А. Галкина // Ното musicus: Альманах музыкальной психологии 2001. М., 2001. С. 7—27.

18. Лобанов М.А. О формировании мелодических клише // Искусство устной традиции. Историческая морфология. Сб. статей, посвященный 60-летию И.И. Земцовского. СПб.: Российский институт истории искусств, 2002. С. 39—54.

19. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек—текст—семиосфера—история. М.: Языки русской культуры, 1999. 464 с.

20. Мазель Л. Концепция Э. Курта // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 2. М.; Л., 1939. С. 21—104.

21. Медушевский В.В. О музыкальных универсалиях // С.С. Скребков. Статьи и воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. С. 176—213.

22. Милка А.П. Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 150 с.

23. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

24. Науменко Т.И. Современное музыкознание и «стиль времени» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2012. № 1. С. 4—12.

25. Савина Н.В. О проявлении оппозиции мужской/женский в композиции североиндийской вокальной традиции кхяль // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 33. С. 386—389.

26. Соколов А.С. Громкостная динамика как предмет анализа // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М.: Сов. композитор, 1983. С. 107—137.

27. Теория музыкальной композиции: Учебное пособие. М.: Музыка, 2007. 624 с.

28. Холопов Ю.Н. Пентатоника как род интервальных систем // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры. Казань: Казанская гос. консерватория, 1995. С. 5—6.

29. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1984. 319 с.

30. Цивьян Т.В. Оппозиция мужской / женский и ее классифицирующая роль в модели мира // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб.: Наука, 1991. С. 77—91.

31. Шабалина Л.К. Функция лада в поэтике эпических произведений А. Бородина // Современная интерпретация проблем истории и теории музыки 17—19 вв. Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. Вып. 126. М., 1994. С. 97—113.

32. Шахназарова Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. композитор, 1983. 152 с.

33. Hood M. The Ethnomusicologist. Los Angeles: McGraw — Hill Inc., 1971. 386 p.

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В XXI ВЕКЕ: ПУТИ И ПОИСКИ

С 14 по 16 октября 2014 года в Российской академии музыки имени Гнесиных состоится **Международная научная конференция «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски»**.

Мероприятие пройдет при поддержке Российского гуманитарного научного фонда.

Для участия в конференции приглашаются музыковеды из Москвы и других городов России, а также из-за рубежа. Рабочие языки конференции: русский, английский.

Предлагаемые тематические направления:

- Музыковедение сегодня: проблемы, методы, тексты, термины.
- Отечественная музыкальная культура: новые взгляды и подходы.
- Западная музыкальная культура: новые взгляды и подходы.
- Музыкальная культура народов мира.
- Проблемы изучения киномузыки в отечественном и зарубежном музыкознании.

Продолжительность докладов – до 20 минут

Заявку и электронный вариант текста доклада следует прислать по адресу: theory@gnesis-academy.ru до 1 июля 2014 года.

Дополнительную информацию см. на сайте РАМ им. Гнесиных: <http://gnesis-academy.ru>.