

УДК 78.01; 78.03; 781.2
ББК 85.313; 85.315; 85.316

Савенко Светлана Ильинична

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва,
Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000-0002-1437-7760
ResearcherID: AGI-5923-2022
savenkosi@mail.ru

Ключевые слова: музыка, витальность, музыкальный язык, музыкальная форма, жест, концепт творения, аннигиляция звуковой материи, трансгрессия

Савенко Светлана Ильинична

Витальность музыки: от истоков к реалиям нон-классики



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-2-10-55

Для цит.: Савенко С.И. Витальность музыки: от истоков к реалиям нон-классики // *Художественная культура*. 2022. № 2. С. 10–55. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-10-55>.

For cit.: Savenko S.I. The Vitality of Music: From the Origins to the Realities of Non-Classics. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 2, pp. 10–55. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-2-10-55>. (In Russian)

Savenko Svetlana I.

D.Sc. (in Art History), Leading Researcher, State Institute for Art Studies,
5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000-0002-1437-7760
ResearcherID: AGI-5923-2022
savenkosi@mail.ru

Keywords: music, vitality, musical language, musical form, concept of creation, annihilation of sound material, transgression

Savenko Svetlana I.

The Vitality of Music: From the Origins
to the Realities of Non-Classics

Аннотация. Предмет статьи – феномен витальности в музыке. Он рассматривается как родовое свойство музыки, восходящее к ее происхождению и ранним формам. Кратко описана историческая эволюция музыкальной витальности, представленная на отдельных примерах, начиная от позднего барокко, творчества Й. Гайдна, Л. Бетховена, Р. Вагнера, А. Скрябина вплоть до Д. Шостаковича и композиторов второй половины XX – первой трети XXI века, которым уделено главное внимание. Цель статьи – выделить специфические, относительно устойчивые формы проявления витальности, которые материализуются как в отдельных элементах музыкального языка (такова, например, новая монодия, возникшая с рождением оперы в начале XVII века), так и в целостных явлениях системного порядка.

Среди стилистических событий второго рода в статье специально рассматривается концепт творения, жеста рождения. Постепенно он кристаллизуется в музыке как тематическая константа (с опорой на библейскую мифологию, как в оратории «Сотворение мира» Гайдна), но со временем эмансипируется от сюжетной основы, приобретает универсальное значение. Результатом исследования становится выявление мифологических корней концепта творения; в некоторых случаях они выступают на первый план (Вступление к опере «Золото Рейна» Вагнера; *Stimmung* для шести вокалистов и электроиники К. Штокхаузена). Другой вариант концепта творения формируется в русле романтической традиции. Тогда рождение мира ассоциируется с одиноким голосом героя – начальным монологом сольного инструмента, драматически противопоставленного оркестровой массе (сочинения концертного жанра А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Лютославского, Б. Тищенко, Э. Денисова). Во всех подобных случаях обостренное ощущение витальности усиливается специальными исполнительскими приемами.

В новой музыке концепт творения получает дальнейшее развитие и логическое завершение. Жесту творения отвечает отныне не финальное утверждение сущего, а жест уничтожения, аннигиляции звуковой материи – затухание, акустическое угасание.

Ощущение витальности в подобных композициях специфично, поскольку музыкальная материя живет в них как бы по своим собственным законам, словно не нуждаясь в зеркале субъекта (большие оркестровые композиции Ч. Айвза, Я. Ксенакиса, В. Тарнопольского). Новая музыка «вводит в игру» и другие неклассические аспекты витальности, связанные с пороговыми состояниями на грани жизни и смерти. *Витальность трансгрессии*, начиная с балета «Весна священная» И. Стравинского, становится заметным явлением актуальной музыки.

Abstract. The subject of the article is the phenomenon of vitality in music. It is considered as a generic feature of music dating back to its origins and early forms. The historical evolution of musical vitality is briefly described, presented on individual examples, starting from the late Baroque, the works by I. Haydn, L. Beethoven, R. Wagner, A. Scriabin up to D. Shostakovich and the composers of the second half of the 20th – first third of the 21st centuries, to whom the main attention is paid. The purpose of the article is to identify specific, relatively stable forms of vitality's manifestation which materialize both in individual elements of the musical language (such, for example, is the new monody that arose with the birth of opera at the beginning of the 17th century), and in integral phenomena of a systematic order. Among the stylistic events of the second kind, the article is specifically examined the concept of creation, the gesture of birth. Gradually, it crystallizes in music as thematic constant (based on biblical mythology, as in Haydn's *Creation of the World* oratorio), but eventually emancipates from the plot basis, acquiring the universal significance. The result of the research is the identification of the mythological origins of the concept of creation; in some cases they come to the forefront (Introduction to the opera *The Rhinegold* by Wagner; *Stimmung* for six vocalists and electronics by K. Stockhausen). Another version of the concept of creation is formed in line with the romantic tradition. Then the birth of the world is associated with the lonely voice of the hero – the initial monologue of the solo instrument dramatically opposed to the orchestral mass (works of the concert genre by A. Schnittke, S. Gubaidulina, W. Lutosławski, B. Tishchenko, E. Denisov). In all such cases, the heightened sense of vitality is enhanced by special performing techniques.

In the new music, the concept of creation is further developed and logically completed. The gesture of creation is no longer answered by the final statement of existence but by the gesture of destruction, annihilation of sound material – attenuation, acoustic extinction. The feeling of vitality in such compositions is specific, since musical material lives in them according to its own laws as if it doesn't need a mirror of the subject (large orchestral compositions by Ch. Ives, Ya. Xenakis, V. Tarnopolsky). The new music “brings to play” other non-classical aspects of vitality associated with threshold states on the verse of life and death. Starting with I. Stravinsky's ballet *The Rite of Spring* the vitality of transgression becomes a noticeable phenomenon of contemporary music.

К бараку подошла музыка и заиграла особые жизненные звуки, в которых не было никакой мысли, но зато имелось ликующее предчувствие, приводившее тело... в дребезжащее состояние радости. Тревожные звуки внезапной музыки давали чувство совести, они предлагали беречь время жизни, пройти даль надежды до конца и достигнуть ее, чтобы найти там источник этого волнующего пения и не заплакать перед смертью от тоски тщетности.

Андрей Платонов. Котлован [6]

Введение

Музыкальное искусство включает в себе богатейший потенциал проявлений витальности, в самом непосредственном, прямом значении этого слова, как синонима самого ее бытия. Музыка произошла от звука и движения – фундаментальных оснований существования человека. Сам по себе физический звук, развертывающийся во времени, включает в себе проявление непосредственной энергии, внушает ощущение «мощи, напора жизни» – чувство витального.

Предметом данной статьи является музыкальная витальность как эстетический феномен. Об актуальности предложенной темы свидетельствует ряд исследований последних лет как фундаментального, так и специального характера, от собственно музыковедческих трудов до работ по биомузыкологии и этномузыкологии, основанных на междисциплинарном, комплексном подходе и привлечении данных и методов различных наук. Ключевое значение имеют публикации Р. Тарускина (Richard Taruskin) «История западной музыки» (The Oxford History of Western Music, 2005) [17], «О русской музыке» (On Russian Music, 2008) [18] и др.; а также коллективное исследование музыковедов, биологов, антропологов, археологов, психологов, нейробиологов, этологов и лингвистов «Истоки музыки» (The Origins of Music, 1999) [15], которое ознаменовывает рождение эволюционной биомузыкологии. Интерес представляет комплексное изучение происхождения, истоков, природы музыки, которое предпринимает в своих работах Я. Морли (Iain Morley, 2003; 2013) [13; 14]. Примером дискуссионных новейших зарубежных исследований, соединяющих методы музыковедения и естественных наук, выступает монография Х. Уоткинс «Музыкальные витальности: приключения в биотической эстетике музыки» (Holly Watkins, Musical Vitalities: Ventures in a Biotic Aesthetics of Music, 2018) [19]. Особое значение для настоящей работы имеет новейшее исследование «классической» направленности,

но отнюдь не традиционное концептуально и методологически – труд профессора музыкологии, одного из крупнейших специалистов по творчеству Я. Ксенакиса, М. Соломоса «От музыки к звуку» (Makis Solomos, From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music, 2019) [16]. На хронологически обширном материале музыковед М.Э. Бондс (Mark Evan Bonds, 2014; 2019, русский перевод) [2] изучает эволюцию одной из важнейших эстетических музыкальных концепций – идею абсолютной музыки. Особенный интерес для данного исследования представляет статья Э. Крамер (Eli Kramer, 2019) [12], в которой в культурфилософском ракурсе рассматриваются идеи метафизики музыки Р. Вагнера, осмысливается витальность «музыкального объекта».

Как именно протекал процесс формирования музыки, каково ее происхождение – вопрос дискуссионный, и вряд ли на него возможно дать единственно правильный ответ, во всяком случае, до тех пор, пока музыка остается реальным феноменом человеческого существования. Но важно, что в попытках объяснить возникновение музыки значительная роль отводится прямым физиологическим манифестациям. Так, согласно известному предположению Чарлза Дарвина, музыка появилась как форма живой природы, в ситуации звукового интонационного соперничества самцов – то, что затем сохранилось у животных и птиц («О выражении эмоций у человека и животных», 1872). Дарвин описывает здесь лишь один из вариантов звуковой деятельности первобытного человека, связанный с естественным отбором (в состязании побеждает «лучший певец»).

Более универсальную версию происхождения музыки можно встретить в позднейших исследованиях антропологов и этномузыкологов. Согласно ей, необходимые в жизнедеятельности первичные звуковые сигналы представляли собой неоформленную артикуляцию, в которой преобладали подъемы и спады, неустойчивое глиссандирование, вскрики и подвывания, близкие животному миру⁽¹⁾. В нерасчлененном потоке постепенно фиксировались тоны одной и той же высоты, что имело практическое значение смысловой дифференци-

(1) В этномузыкологии подобные явления описываются термином «экмелика» (др.-греч. ἐκμελίς – неблагозвучный, нестройный) – род интонирования, включающий звуки неопределенной высоты.

ации. Подобная «прамузыка» предположительно существовала еще на доречевом уровне; постепенно в ней формировалось ощущение интервалов между звуками, а также интуитивно выделялись наиболее благозвучные из них, удобные для интонирования⁽²⁾. Параллельно происходила эволюция существования звука во времени, то есть формирование ритмической организации. Цель статьи заключается в том, чтобы наметить основные вехи эволюции витальности в музыке, ее ключевые концепты и специфические формы проявления.

Об исторических формах витальности в музыке

Особая роль временных структур, характерная для некоторых сохранившихся форм первичного фольклора аборигенов, послужила основанием для «ритмической» теории происхождения музыки, согласно которой именно ритм сыграл фундаментальную роль в ее формировании. Музыка возникла в неразрывной связи с пластикой тела (танцем), а также в коллективной трудовой деятельности, – и в том и в другом случае главным средством организации служил ритм. Согласно Карлу Бюхеру, музыка, поэзия и танец происходят от трудового процесса, который, таким образом, выступает в качестве универсальной основы любой художественной деятельности⁽³⁾. В сущности, эта идея типологически не так далека от дарвиновского состязания самцов, поскольку Бюхер тоже предлагает некую единую причину возникновения музыки, только иного порядка.

Наконец, упомянем теорию происхождения музыки из слова, согласно которой эмоционально окрашенная речь определяет характер мелодии. Она была сформулирована Жан-Жаком Руссо в «Музыкальном словаре», где автор трактует мелодию (высший элемент музыки, по мнению Руссо, в сравнении с «варварской» гармонией)

(2) Противоположность предыдущему: эмелика, или эмелия (др.-греч. ἐμμέλια, от ἐμμελής – присущий мелосу; гармоничный, стройный). Звуки эмелики имеют фиксированную высоту и могут быть измерены и исчислены.

(3) Ритм «вытекает из внутреннего строения тела и из технических условий исполнения работы, то есть следует сам собою из применения экономического принципа к человеческой деятельности» (Бюхер К. Работа и ритм. Рабочие песни, их происхождение и экономическое значение. М., 1923) [цит. по: 4].

как подражание «акценту» речи, но не столько грамматическому или логическому, сколько «акценту патетическому или ораторскому»⁽⁴⁾.

Однако наиболее влиятельными оказались не научные концепции, а мифологические представления о сущности музыки. Здесь у нее имеется несравнимое с другими искусствами достояние – пифагорейство и его родоначальник, легендарный Пифагор Самосский.

У Пифагора, как известно, музыка мыслилась как явление космологического рода. Сам феномен звучания выходит за пределы человеческого измерения, распространяясь до вселенских масштабов. Рождение неба и земли, формирование космоса из хаоса имеет началом *первозвук*, из которого образуется согласное звучание движущихся планет, Солнца и звезд. Люди его не слышат, поскольку он существует для них с самого рождения и поэтому неотличим от тишины⁽⁵⁾. Возникающая на его основе гармония сфер (мировая музыка, *musica mundana*) определяется математическими пропорциями, которым соответствует и земная музыка (*musica humana*).

Таким образом, в системе пифагорейских представлений музыка фактически отождествляется с витальным началом – первопричиной и условием существования окружающего мира. Само рождение мира музыкально. В человеческом обиходе роль музыки укрепляется воспитательными и медицинскими целями – в этом с Пифагором были согласны и другие мыслители античности. Музыка врачует человеческие нравы, умиряет страсти и восстанавливает гармонию душевных способностей [1, с. 127–128]. В сущности, музыка универсальна – мир устроен по ее законам.

Музыка профессиональной европейской традиции, как и другие искусства, эволюционировала в направлении видовой дифференциации и специализации, в процессе которой античное отношение к звуку было утрачено. Идея гармонии сфер со временем приняла облик научной дисциплины, поскольку в системе средневековых

(4) Акцент у Руссо подразумевает все выразительные элементы речи: к ним относятся интонационный рисунок, высота, тембр, темп, динамика. Свойства речи передаются мелодией, которая непосредственно связана с акцентом языка и подражает ему [см.: 5, с. 23].

(5) Подобная мифология звука сформировалась также в индуистской традиции, где существует представление о звуке Ом (Аум), обладающем сакральной силой: вибрация, им вызванная, положила начало воспринимаемой Вселенной.

теоретических знаний «музыка понималась прежде всего как наука о числах» [9, с. 73]. Разумеется, это не могло снять столь универсального качества, как витальность; однако сама музыка ее как будто не замечала, подобно тому как здоровый человек не замечает своего дыхания. Непосредственные проявления витальности неизменно и безусловно сопутствовали исконным фольклорным жанрам, где они продолжали существовать в музыке и пении устной традиции, неотделимой от жизни и быта устойчивых социальных групп и принципиально отличной от иных, «высоких» форм⁽⁶⁾.

Тем не менее манифестации витальности можно обнаружить и в эволюции профессионального музыкального искусства. Ни в коей мере не претендуя на полноту картины, обратим внимание на отдельные моменты в истории музыкальной витальности.

Ее всплеск наблюдается в начале XVII столетия, с рождением оперы и формированием гомофонно-гармонического письма, – в таких явлениях, как оперная монодия, ориентированная на «естественное» единство слова и музыки, воскрешающее воображаемую античность; как «взволнованный» и «изобразительный» стили исполнения⁽⁷⁾, которые формируют особую технику вокальной экспрессии, нацеленную на непосредственное квазимпровизационное рождение звука и, следовательно, на новую певческую физиологию. Совсем иной аспект витальности усматривается в сюжетике: в кристаллизации *жеста творения*, рождения жизни, который постепенно становится заметной тематической константой. Его опорой служит библейская мифология, как, например, в оратории Й. Гайдна «Сотворение мира» и в других сочинениях на подобные темы⁽⁸⁾. У Бетховена мотив творения освобождается от сюжетики: так происходит во вступительном разделе Седьмой симфонии, где вместо традиционного экспонирования тематического материала композитор предлагает процесс его формирования. Тема первой части рождается подобно живому

(6) Один пример из многих возможных – в традиционной русской деревне существовало четкое различие манер пения: «петь по-церковному» и «петь по-уличному» – это были разные вещи.

(7) *Stilo concitato* и *stilo rappresentativo* (итал.).

(8) Но тут, по-видимому, музыка отстает от таких прорывных явлений витальности в изобразительном искусстве (которое, в отличие от музыки, «немо и статично»), как «Сотворение Адама» из цикла фресок Сикстинской капеллы Микеланджело.

организму. Дальнейшее разворачивание симфонии, «апофеоза танца», укрепляет впечатление победительной жизненной силы⁽⁹⁾. Тот же тип вступления в Девятой симфонии приобретает драматический характер рождения из бездны, из мрака подземного хаоса, откуда начинается путь восхождения к гармонии космоса, разрешающийся в финальном гимне.

В музыкальном воплощении витального еще дальше двинулся Рихард Вагнер. Самый радикальный пример мы находим у него опять-таки во вступлении: в этом он исторически наследует Бетховену, хотя как музыкант действует на совершенно новой территории. Во Вступлении к «Золоту Рейна» (первой части тетралогии «Кольцо нибелунга») звучат уже не краткие мотивы, зародыши будущего целостного тематизма, а то, что является их акустической почвой – натуральный обертоновый звукоряд в виде мажорного трезвучия, как символ водяной праматери. В его вселенской вибрации, подобной пифагорейскому первозвуку, растущей от тишайших басов до сияющего полнозвучия, рождается миф «Кольца...». Темы в традиционном понимании здесь нет совсем. Смелость вагнеровской находки для своего времени беспримерна: эффект Вступления можно сравнить с тем, как если бы современный ему поэт начал декламировать эпическую песнь с произнесения звучных фонем, не обремененных семантическим содержанием.

Трактовка начала композиции как акта творения, витального пробуждения музыкальной материи имела устойчивое продолжение в европейской музыке. В сущности, она дожила до наших времен. В ней так или иначе сохранилась мифологическая типология движения от первичной неопределенности звучащей материи к ее прояснению, утверждению и триумфу. Примерами подобного рода в ближайшие к Вагнеру десятилетия могут послужить такие сочинения Александра Скрябина, как Пятая фортепианная соната (формально непрограммная), его же «Прометей (Поэма огня)» или, в следующем десятилетии,

(9) Приведем известную характеристику симфонии Ромена Роллана как образец «витальной» лексики: «Это безумное расточительство могучих, нечеловеческих сил – расточительство без всякого умысла, а веселья ради – веселья разлившейся реки, что вырвалась из берегов и затопляет все». *Роллан Р.* Жизнь Бетховена. URL: <https://lilife.club/books/183215/read?page=5> (дата обращения 21.08.2021).

Вторая симфония «Посвящение Октябрю» Дмитрия Шостаковича, где та же идея рождения материи из хаоса и ее формирования на пути к победе представлена как мифологема революции. Впечатляющий образец в русле той же традиции в «вагнеровском изводе» представляет собой Stimmung для шести вокалистов и электроники Карлхайнца Штокхаузена. Как и у Вагнера, космос 70-минутной композиции формируется на основе натурального ряда (у Штокхаузена расширенного на один обертон), на звуках которого распеваются имена самых разных богов – суперпантеон неомифологической вселенной⁽¹⁰⁾.

Музыкальная форма как «концепт творения»

Жест творения не обязательно связан с космическими масштабами. Его способен выразить внешне скромный мотив-однотакт сольного инструмента, из которого постепенно вырастает крупная композиция, как правило, острого драматического характера. Это тоже вселенная, но она ассоциируется с человеческим миром, с судьбой индивидуума в противостоящем враждебном мире. Романтические корни подобной концепции очевидны; новое качество витальности как звукового жизнеподобия раскрывается в персонификации солиста, который становится героем драмы, со своим «голосом»-инструментом. Естественное осуществление эта идея нашла в жанре инструментального концерта экспрессионистского толка: жест творения материализуется в соло – каденции, переместившейся в начало со своего традиционного места в срединном разработочном разделе. Подобные примеры довольно многочисленны. Таковы практически все инструментальные концерты Альфреда Шнитке, крупные композиции Бориса Тищенко (не только концертного жанра), концерты Витольда Лютославского или Эдисона Денисова.

Однако начальный монолог солиста сам по себе отнюдь не гарантирует специфического качества витальности. Скрипка или виолончель, например, издавна закрепились в европейской традиции в качестве условных двойников человеческого голоса, и чтобы воскресить в их

(10) Но, в отличие от Вагнера, у Штокхаузена не предзадан в готовом виде сам звук: он формируется из вокальных фонем и частичных акустических микротонов. Вся пьеса Stimmung может быть представлена как цикл вариаций на идею формирования звука.

звучании первичную вокальную природу, требуются специальные приемы неклассического арсенала. В качестве одного из примеров можно привести начальную каденцию Третьего концерта для скрипки и камерного оркестра Шнитке: в ее мелодии, подражающей ритуальному плачу, присутствует постоянное тремолирование, которое создает безошибочное ощущение сиюминутного рождения реального «неупорядоченного» интонирования⁽¹¹⁾.

Признанным мастером подобного рода витальности является София Губайдулина. В инструменте она слышит его душу, его сущность, раскрывающуюся в самоотдаче чуткого музыканта. Творческий замысел Губайдулиной формируется в тесном контакте с исполнителем, она не пишет анонимных в этом смысле произведений. Прежде чем взяться за скрипичный концерт, предназначенный для Гидона Кремера, она регулярно ходила на его концерты, вслушивалась и всматривалась в его игру, вживалась в его артистическую манеру. Так появился один из ее лучших опусов, озаглавленный как часть мессы – Offertorium («Жертвоприношение», 1980).

В близком поле лежит и открытие Губайдулиной новых возможностей инструментов и новых приемов игры, которые тоже нередко возникали в процессе работы с музыкантом. Некоторые из них явно окрашены в «тона витальности». Так, совершенно непривычно зазвучал в Концерте для фагота и низких струнных духовой инструмент, редко используемый в сольной позиции: Губайдулина услышала в нем возможности тембра-персонажа, трагически-гротескного героя музыкального действия. Она также нашла новое для русской музыки звучание баяна, в России ограниченного рамками оркестра народных инструментов, и в ее произведениях он «задышал», подобно живому существу.

К новым приемам игры мы еще вернемся, теперь же перейдем к другому аспекту той же темы. Жесту творения в материи композиции отвечает его противоположность – жест уничтожения, аннигиляции, то есть затухание, уход, исчезновение. В классической композиции завершение опуса всегда определено – это удар tutti (полного оркестра), громкий и утвердительный, подтверждающий, что слово сказано,

(11) В частной беседе автор называл эту каденцию «Стена плача».

новый звуковой объект создан и отныне существует⁽¹²⁾. В противовес этому, затухание звука и акустический уход имеют иной смысл. Они аналогичны естественным процессам – закату, приходу осени, угасанию чувства и самого человеческого существования, – все это усиливает ощущение витального, которое в звуке умирает так же, как в реальной жизни. Постепенно сформировались специальные приемы, создающие для слушателя впечатление ухода и исчезновения. В более близких классике нарративных кодах Дмитрия Шостаковича (например, в гениальном завершении Четвертой симфонии) речь может идти об эффектах, напоминающих кинематографические приемы: герои постепенно уходят, растворяясь в пространстве, но их жизнь продолжается где-то «за кадром».

Иной род завершения предлагают более поздние композиции, где затухание и уход уже не являются метафорой. Смолкает постепенно гаснущий музыкальный звук, но сочинение на этом не завершается, модулируя в сферу шумов и разного рода призывов, таких как дыхание в раструбы духовых инструментов, игра на клапанах, беззвучные касания клавиш, постукивания по корпусу струнных и т.п. Наконец все затихает в длительной паузе-послезвучии. Это настоящая аннигиляция звука, его реальный конец. Таково, например, завершение камерной кантаты Эдисона Денисова «Итальянские песни» на стихи Александра Блока. Последние такты ее финальной части «Успение», по замыслу композитора, символизируют смерть Богородицы – парадоксально, но это единственное во всей кантате по-настоящему витальное звуковое событие.

Жесты творения и уничтожения, объединенные в одной композиции, образуют «раму» в сочинениях специфического рода. Основой их драматургического профиля становится принцип волны как природного феномена, где звуковая материя живет по своим собственным

(12) Незыблемое правило имеет исключения, обусловленные специфическим замыслом. Самое известное из них – симфония Йозефа Гайдна, названная «Прощальной»: она не заканчивается, а постепенно тает, так как музыканты по одному покидают сцену, удаляясь за кулисы. Этот прообраз современных перформансов служил в свое время всего лишь намеком для князя Эстерхази, задержавшего жалование, однако впоследствии «Прощальную» переосмыслили как метафору смерти музыки, продемонстрированную не только владельцу вельможе, но и европейскому человечеству.

законам, словно бы не нуждаясь в человеке. Кажется, что музыка сама себя создала и что природная стихия обрела голос в мощном витальном порыве. Таковы сочинения для больших оркестровых составов Чарльза Айвза, Яниса Ксенакиса, Пьера Булеза и некоторых других композиторов, которые можно определить как своего рода натурфилософию в звуке. У Ксенакиса ее создание приобрело характер осознанной творческой задачи в духе нового пифагорейства, где ощущение стихийного первозвука получило математическое обоснование⁽¹³⁾. Витальная сила подобных композиций несомненна; столь же очевидна их новая для европейской традиции семантика, основанная на природных, «объективных» свойствах музыкальной материи, таких как тембр, громкостная динамика, регистр и объем звучания. При этом временно отступившая «антропологическая» витальность, ассоциирующаяся с мелодикой и гармонической организацией, продолжает существовать, пусть и утратив иерархическое превосходство прежних времен.

Показательным примером подобного рода может послужить оркестровая пьеса Владимира Тарнопольского «Дыхание исчерпанного времени» для большого симфонического оркестра с участием электроники. Название точно выражает замысел: в пьесе действительно слышно дыхание звуковой материи, живой, но существующей как бы вне человека, олицетворяющей некую космическую субстанцию – музыкальную метафору вселенной. Композитор сравнивает ее с Солярисом – образом романа Станислава Лема и, в особенности, фильма Андрея Тарковского. Вся пьеса, по словам автора, основывается на бесконечном волнообразном ритме подъемов и спадов, включающем разные состояния звуковой материи – ее зарождение, пульсацию, кристаллизацию, рассеяние и новое рождение. Процесс этот протекает одновременно, не совпадая в различных слоях оркестра. Он как будто не имеет выраженной цели, но гигантское нарастание и катастрофический обрыв слышатся здесь как метафора последнего вдоха – выдоха – образ, концентрирующий смысл всего сочинения [7, с. 32].

(13) Так называемая стохастическая музыка, техника сочинения которой основана на теории вероятности.

Расширение эстетического диапазона новейшей музыки

При всей новизне подобной стилистики витального, в крупном историческом масштабе она продолжает линию упомянутых выше более ранних примеров, от Бетховена до Вагнера и Скрябина. Принципиально новым является расширение диапазона эстетически допустимых звуков. Начало этому процессу было положено уходом от классической тональности (аналогичным отказом от предметности в изобразительных искусствах), постепенным внедрением спектра шумов и акустических объектов, генерированных искусственным способом⁽¹⁴⁾. Можно было бы предположить, что внедрение шумов, то есть «звуков жизни», ранее не считавшихся музыкальными, автоматически обеспечит музыке новые возможности витальности; однако в реальности оказалось, что прямой зависимости здесь не существует. Так, не прижились чистые электронные композиции, нуждающиеся в технических средствах воспроизведения взамен живого исполнения в концертном зале. Зато живая электроника (live electronics), расширяющая возможности музыканта и его инструмента, внедрилась повсеместно.

Все, что связано с этой сферой, вводит в действие важный параметр витальности современной академической музыки – *пространственность*. Как и прочие новинки, прием разделения звука в пространстве существовал издавна как побочный продукт живого исполнения, однако в некоторых случаях он использовался намеренно и специально разрабатывался, как, например, в храмовом музицировании базилики Сан-Марко (Венецианская школа XVI–XVII столетий). В музыке XX–XXI веков пространственность представлена многими разнообразными вариантами; мы ограничимся лишь двумя примерами, наиболее интересными в аспекте новой витальности. Первый – инструментальное сочинение Ксенакиса *Terretektorh* (1966), в котором предусмотрено особое расположение оркестрантов и публики – чередующимися клиньями, вписанными в круг (в центре

(14) Речь о так называемой *электроакустической* (электронной) музыке; по отношению к ней также используется термин *акусматическая музыка* (*musique acousmatique*, фр.), то есть музыка, источник которой скрыт от слушателя и которая воспроизводится без непосредственного участия исполнителя. Слово восходит к Пифагору, который, согласно преданию, обучал учеников из-за ширмы, дабы не отвлекать их от смысла своих изречений (*греч. akusma – услышанное*).

помещается дирижер)⁽¹⁵⁾. Музыка основана на постоянном перемещении звучания от одного инструментального клина к другому через группы слушателей, воспринимающих происходящее не только ушами, но и всем телом, через которое проходит звук. В его поток можно войти, как в реку: в данном случае это не метафора, а *физиологическая реальность*⁽¹⁶⁾.

Другим примером может служить один из творческих проектов Карлхайнца Штокхаузена, осуществленный на Всемирной выставке в Осаке (1970). Выстроенный там павильон ФРГ имел форму шара, и публика могла перемещаться внутри в разных направлениях и плоскостях в сопровождении электронных композиций Штокхаузена, звучавших со всех сторон: справа и слева, сзади и спереди, сверху и снизу. Тотальная стереофония, обусловленная шарообразной формой помещения, как и у Ксенакиса, создавала новую физиологию слушательского восприятия.

Ощущение пространственной витальности может возникнуть и в более обычных условиях, например с помощью особой техники динамических сопоставлений и предельных контрастов объемов звучания при сохранении традиционных инструментов и общепринятой раскладки музыкантов на сцене. Такой техникой блестяще пользовался в своих симфониях Гия Канчели, возвысив ее до неповторимого элемента стилистики. Несомненная витальная напряженность его музыки в значительной мере обусловлена именно этим приемом⁽¹⁷⁾.

Физиология восприятия, на которой зиждется конечный эффект витальности, тесно связана с тем, что ее определяет, то есть с конкретным исполнительским процессом. Он тоже отмечен тенденцией к расширению границ физиологического начала, и без того в высокой степени присущего исполнительскому искусству. Внепонятное и неизобразительное по своей природе, музыкальное искусство охотно

(15) Проще всего представить эту диспозицию в виде круглого торта, разрезанного от центра к краям.

(16) В музыкальной пространственности Ксенакиса отразился также его опыт архитектора (он известен, в частности, своим тесным сотрудничеством с Ле Корбюзье в 1948–1959 годы).

(17) Его действенность косвенно подтверждается тем фактом, что микрофонная запись сочинений Канчели для крупных оркестровых составов представляет большие технические трудности и чревата значительными акустическими потерями.

движется в сторону телесности, ибо само человеческое тело не является чем-то внешним по отношению к организованному звуковому явлению. Напротив, человеческий организм и звуковая конструкция могут непосредственно взаимодействовать друг с другом. В ситуации актуального искусства с этим связано такое, например, явление, как феномен расширенного инструментализма, предлагающего новые исполнительские возможности и новые формы контакта исполнителя с инструментом, а также экстремального вокала, который раздвигает границы доступных голосу способов звукоизвлечения до максимальных пределов⁽¹⁸⁾.

Однако с точки зрения нашей главной проблемы степень радикальности нововведений, и пространственных, и исполнительских, все же не является определяющей. Самые смелые новшества лишь создают почву для подлинного ощущения витальности. Композитор может, например, всего лишь предписать инструменталистам в какой-то момент запеть – теми голосами, какие есть, – и таким способом создать впечатление *действенности* звучания музыки, вышедшей за пределы концертного ритуала. Это был любимый прием Александра Вустина (1943–2020), композитора, стремившегося к истинной витальности музыкального произведения: «...Музыка способна вовлекать в свой магический круг, и в этом – ее живая актуальность, ибо осуществление музыки, ее исполнение есть акт, и напоминание о золотом веке, когда слово, жест и звук были неразделимы...»⁽¹⁹⁾

Все примеры «материализации» витального начала в музыке, которые были приведены выше (и многие другие, оставшиеся за пределами нашего повествования), по умолчанию подразумевали, что сам феномен витальности не оценивается в морально-нравственных категориях: подобно явлению природы, витальное живет по собствен-

(18) Например, в «Арии» для голоса и аккордеона Алексея Сюмака (2014) предусмотрена «инверсионная» техника дыхания: если при обычном пении и речи звук подается на выдохе, то здесь автор предписывает извлечение звуков на вдохе. Такие новшества несомненно обостряют витальные ощущения исполнителя и слушателя, причем и тот и другой вольны создать собственный смысловой подтекст пьесы, достаточно богатой в этом отношении.

(19) Из неопубликованной анкеты (2013). О том же – у Р.М. Рильке, заметившего, что поэзия жива как акустический феномен, и в знаменитом возгласе О. Мандельштама: «И, слово, в музыку вернись!»

ным законам. Всю человеческую жизнь можно представить как поток витальной энергии, который вступает в разнообразные и противоречивые отношения с окружающей средой. Эти отношения могут быть конфликтными; тем не менее сама витальность, по-видимому, индифферентна в отношении социума и его этических установлений. С этим представлением полемизирует Михаил Эпштейн, который предлагает снабдить «положительную» витальность ее антиподом – агрессией: «Витальность – это полнота жизненных сил, которая ищет свободного проявления. Витальный человек все время наполняет жизнь свою и близких новым содержанием, он что-то строит, доказывает, добирается до истины. Он может вступать в борьбу с другими людьми, но только в том случае, если его энергия превышает инерцию среды и хочет реализоваться как можно полнее, преодолевая внешние преграды. Но главная его борьба – с самим собой, с внутренними преградами, с собственной косностью, унынием, усталостью.

Агрессия – это, напротив, проявление внутренней пустоты. У человека не хватает внутренних побуждений и стимулов действия. Он мертв, но ему хочется быть живым. И тогда он хватается за живых и пытается перелить в себя их энергию» [11]. Отвечая на законный вопрос, как быть тогда с безусловно негативными проявлениями витальности, например имевшими место в нацистской Германии, Эпштейн уточняет, что в таких случаях речь может идти об особой разновидности – агрессивной витальности (оксюморон это или диалектика – по-видимому, решать читателю).

В силу своей специфики музыка из всех искусств наиболее далека от однозначных моральных оценок. Однако смешанные жанры более уязвимы. Примером может послужить непревзойденный образец витального искусства эпохи модернизма – балет Игоря Стравинского «Весна священная». Юбилейные торжества 2013 года, отметившие столетие шедевра, послужили поводом для его трактовки в духе «новой этики» и актуальной идеи толерантности. Речь идет о финале балета, осужденном новыми критиками как демонстрация бесчеловечности и насилия. Другими словами, витальная энергия музыки балета, никем не оспариваемая, была представлена как негативное свойство великого создания XX века. Получилась как бы реплика на скандальную премьеру «Весны священной», обозначившую настоящее, «не кален-

дарное» начало нового времени и нового искусства. Причиной стала неслыханная, в буквальном смысле слова, музыка гениального опуса.

Концепция балета разворачивается между его начальным и конечным эпизодом: Вступлением и финальной «Великой священной пляской», единственным хореографическим соло в сплошь кордебалетной композиции. Два этих номера в концентрированном виде представляют сущность поэтики витального, действующую в балете в целом, но в них представленную в кульминационном выражении. Ее материальная, звуковая основа многократно описана и хорошо известна: славянский архаический фольклор (подлинный и «сочиненный»), поданный не в традиционно обработанном, а в «естественном» виде, и новаторский ритм, открытый композитором в том же фольклоре, но им не ограничившийся.

«...Я хотел, чтобы Вступление передавало пробуждение весны, царапанье, грызню, возню птиц и зверей» [8, с. 149]. В этом пейзаже попадают и люди, но они почти неотличимы от природы и ее обитателей. Знаменитая начальная мелодия высокого фагота, явно «человеческая», сменяется калейдоскопом «голосов» других участников; постепенно «образуется гигантский оркестр якобы „примитивных“ инструментов, где каждый играет то, на что способен» [10, с. 240]. Архетипическая тема стиля модерн («пробуждение весны») из простого сюжетного мотива превращается в нечто иное: музыкальная ткань имитирует природные процессы, рост, накопление, и в вершинной кульминации звучит немислимая разноголосица тринадцати реальных инструментальных линий (усиленных дублировками). Никакой иерархии в этой стихии пения, свиста, урчания, кряканья и кваканья, шорохов и стуков «зачатия всемирного» (слова Стравинского) существовать не может. Вступление создает иллюзию звуковой материализации архаического мира – «здесь и сейчас». Но при всей неслыханной новизне концепции и ее осуществления в аклассической форме накопления-нарастания («крещендирующей») корни витальности Вступления все же различимы в прошлом европейской традиции (см. выше о других вступлениях). Это жест творения во всей его красе и победительной силе.

Иная сторона поэтики витального предстает в финальной «Великой священной пляске». Для европейской музыкальной традиции она принципиально нова. Здесь имеет смысл привести вторую половину

словарного определения витальности: наряду с «мощью, напором жизни» витальность подразумевает «способность к выживанию на грани жизни и смерти» [3]. Именно этот подтекст выступает на первый план в финале балета. Не созидательная сила акта творения, не радость пробуждения, о которых речь шла выше: в «Великой священной пляске» перед нами витальность трансгрессии, порогового состояния жизни перед лицом смерти – «Великая жертва»⁽²⁰⁾. Музыка – главное средство осуществления этой коллизии. Нерегулярный конвульсивный ритм деформирует ощущение времени – онтологическую основу музыки как вида искусства; избитое выражение «пульс эпохи» приобретает здесь неожиданную буквальность.

«Весна священная», как известно, оказалась сочинением пророческим и в социально-историческом, и в эстетическом плане. Трансгрессивная витальность тоже получила продолжение и в жизни, и в искусстве, что совсем не удивительно. Примеров в музыке наберется заметное количество, остановимся на одном из них. Это «Реквием» Дьёрдя Лигети (1965) – один из центральных опусов европейской музыки после Второй мировой войны. Речь идет о его центральной части – *Dies irae* (День гнева), которая традиционно трактуется как впечатляющая картина Страшного суда, полная драматических контрастов и упований на милость Бога. Свой *Dies irae* Лигети не без оснований считал лучшим из всего ранее им написанного.

Экспрессия доведена здесь до крайней степени: контрасты гиперболизированы, космическая безбрежность пространства подчеркнута эффектами гулкого эха, стереофоническим разделением групп участников и, не в последнюю очередь, гигантским исполнительским составом⁽²¹⁾.

Вся часть строится как предельно резкая смена кадров-состояний. «Разорванная форма» подчинена логике «движущейся галлюцинации», логике иррационального ужаса, необъяснимого и непознаваемого. Судорожно-неестественные, головолomные скачки голосов и оркестра вдруг обрываются оцепенелой застылостью, словно человек, панически мечущийся в толпе в поисках спасения, в ужасе замирает, выхваченный

(20) Название второй части балета; первоначально – один из титулов для всего сочинения.

(21) Хористов должно быть не менее 180, допустимо и большее количество, до 220–250.

лучом прожектора. По словам композитора, в «Реквиеме» отразился его личный опыт⁽²²⁾; можно предположить, что сочинение стало его «стихами после Освенцима», редким по достоверности выражением безумного состояния между жизнью и смертью – в трансгрессии витальности.

Заключение

Итак, мы представили краткий очерк эволюции витальности в музыке, которая интерпретирована как сущностное качество данного вида искусства. Феномен витального описан на примерах различных исторических эпох и стилей; при этом в центре исследования – образцы нового и новейшего музыкального искусства. В статье предложены специфические термины поэтики витального, такие как *концепт творения*, *жест рождения* и *жест уничтожения*, а также *трансгрессия витального*. Особое внимание уделено анализу витального на уровне музыкального языка и формы.

В качестве эпилога обратимся к небольшой и негромкой пьесе для альта соло Владимира Тарнопольского «Сто дней одиночества», завершившей одноименный концерт, состоявшийся 29 июня 2020 года в пустом Большом зале Московской консерватории (транслировался online). Название – это имя пандемийного карантина и парафраз одновременно Борхеса и Наполеона; звуки, вокруг которых томительно кружится мелодия, – это инициалы ушедших друзей-композиторов. Завершение – уход солиста, продолжающего на ходу наигрывать главный мотив, прием вполне рутинный для наших времен. Музыкант направляется за кулисы и исчезает из поля зрения, но звук его шагов странным образом остается на сцене и постепенно крепнет подобно шагам Командора. Шаги, отделившиеся от живого человека и заполняющие все звуковое пространство, – это оглушительная тень исчезнувшего мира, реальность Атлантиды, широко закрытые глаза на пороге жизни и смерти.

(22) В 1944 году Лигети чудом избежал депортации, случайно оказавшись в своего рода «списке Шиндлера». Его родители и брат были отправлены в концлагерь, выжила только мать.

P.S.

Существует история про Джона Кейджа, которую он сам не раз рассказывал. Однажды он оказался в звуконепроницаемом помещении, надеясь услышать абсолютную тишину. Однако и там он обнаружил два постоянных звука, высокий и низкий. Ему объяснили, что это звучит его собственный организм: работает кровеносная система и нервные импульсы. Поэтому, заключил Кейдж, музыка никогда не исчезнет – она будет всегда, пока люди живы.

Список литературы:

- 1 Античная музыкальная эстетика / Вступ. очерк и собрание текстов проф. А.Ф. Лосева; предисл. и общ. ред. В.П. Шестакова. М.: Музгиз, 1960. 304 с.
- 2 Бондс М.Э. Абсолютная музыка: история идеи / пер. с англ. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2019. 469 с.
- 3 Витальность // Большой словарь иностранных слов. Издательство «ИДДК», 2007. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-big/fc/slovar-194.htm#zag-447> (дата обращения 22.08.2021).
- 4 Гоффеншефер В.Ц. Бюхер // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 2. [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1929. Стлб. 51–52. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le2/le2-0511.htm> (дата обращения 20.08.2021).
- 5 Махов А.Е. Подражание против гармонии: «Музыкальный словарь» Руссо в контексте поэтики // Литературоведческий журнал. 2012. № 31. М.: ИНИОН РАН, 2012. С. 21–38.
- 6 Платонов А.П. Котлован. URL: <https://онлайн-читать.рф/платонов-котлован/2> (дата обращения 20.08.2021).
- 7 Савенко С. И. В.Г. Тарнопольский после «Кассандры» // MUSIQI DÜNYASI. 2013. № 3 (56). С. 29–36.
- 8 Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 414 с.
- 9 Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. М.: Музыка, 1975. 351 с.
- 10 Шнитке А.Г. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Музыка и современность. Вып. 5. М.: Музыка, 1967. С. 209–260.
- 11 Эпштейн М.Н. Витальность и агрессивность // Сноб. 30 апреля 2015 года. URL: <https://snob.ru/profile/27356/blog/91908> (дата обращения 21.08.2021).
- 12 Kramer E. Meditating on the Vitality of the Musical Object: A Spiritual Exercise Drawn from Richard Wagner's Metaphysics of Music // Eidos: A Journal for Philosophy of Culture. 2019. Vol. 3. № 3 (9). P. 29–42. <https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2019.0029>.
- 13 Morley I. The Evolutionary Origins and Archaeology of Music. Darwin College, Cambridge University, 2003. 528 p.
- 14 Morley I. The Prehistory of Music: Human Evolution, Archaeology, and the Origins of Musicality. Oxford: Oxford University Press, 2013. 464 p.
- 15 The Origins of Music / Ed. by N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown. The MIT Press, 1999. 514 p.
- 16 Solomos M. From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music. Routledge, 2019. 282 p. <https://doi.org/10.4324/9780429201110>.
- 17 Taruskin R. The Oxford History of Western Music. In 6 vols. Oxford: Oxford University Press, 2005. Vol. 1: The Earliest Notations to the Sixteenth Century. 854 p.; Vol. 2: The Seventeenth and Eighteenth Centuries. 758 p.; Vol. 3: The Nineteenth Century. 830 p.; Vol. 4: The Early Twentieth Century. 826 p.; Vol. 5: The Late Twentieth Century. 557 p.; Vol. 6: Resources: Chronology, Bibliography, Master Index. 329 p.
- 18 Taruskin R. On Russian Music. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008. 417 p.
- 19 Watkins H. Musical Vitalities: Ventures in a Biotic Aesthetics of Music. Chicago and London: University of Chicago Press, 2018. 354 p. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226594842.001.0001>.

References:

- 1 *Antichnaya muzykal'naya estetika* [Antique Musical Aesthetics], intr. essay and collection of texts by prof. A.F. Losev, preface and ed. V.P. Shestakov. Moscow, Muzgiz Publ., 1960. 304 p. (In Russian)
- 2 Bonds M.E. *Absolutnaya muzyka: istoriya idei* [Absolute Music: The History of Idea], transl. from English. Moscow, Izdatel'skiy dom "Delo" RANHiGS Publ., 2019. 469 p. (In Russian)
- 3 Vital'nost' [Vitality]. *Bol'shoj slovar' inostrannyh slov* [Big Dictionary of Foreign Words]. IDDK Publ., 2007. Available at: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/foreign-words-big/fc/slovar-194.htm#zag-447> (accessed 22.08.2021). (In Russian)
- 4 Goffenshefer V.C. Buher [Bucher]. *Literaturnaya enciklopediya* [Literary Encyclopedia], in 11 vols. Vol. 2. Moscow, Izd-vo Kom. Akad. Publ., 1929, columns 51–52. Available at: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/le2/le2-0511.htm> (accessed 20.08.2021). (In Russian)
- 5 Mahov A.E. Podrazhanie protiv garmonii: "Muzykal'nyj slovar'" Russo v kontekste poetiki [Imitation against Harmony: Rousseau's "Musical Dictionary" in the Context of Poetics]. *Litareturovedcheskiy zhurnal*, 2012, no. 31. Moscow, INION RAN Publ., 2012, pp. 21–38. (In Russian)
- 6 Platonov A.P. *Kotlovan* [The Foundation Pit]. Available at: <https://онлайн-читать.рф/платонов-котлован/2> (accessed 20.08.2021). (In Russian)
- 7 Savenko S. I. V.G. Tarnopol'skiy posle "Kassandry" [V.G. Tarnopolsky after "Cassandra"]. *MUSIQI DÜNYASI*, 2013, no. 3 (56), pp. 29–36. (In Russian)
- 8 Stravinskij I.F. *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii* [Dialogues. Memories. Reflections. Comments], transl. from English. Leningrad, Muzyka, Leningr. otd-nie Publ., 1971. 414 p. (In Russian)
- 9 Shestakov V.P. *От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века* [From Ethos to Affect. The History of Musical Aesthetics from Antiquity to the 18th Century]. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 351 p. (In Russian)
- 10 Shnitke A.G. Osobennosti orkestrovogo gosovedeniya rannih proizvedenij Stravinskogo [Features of Orchestral Vocal Studies of Stravinsky's Early Works]. *Muzyka i sovremennost'* [Music and Modernity]. Issue 5. Moscow, Muzyka Publ., 1967, pp. 209–260. (In Russian)
- 11 Epshtejn M.N. Vital'nost' i agressivnost' [Vitality and Aggressiveness]. *Snob*, 2015, April 30. Available at: <https://snob.ru/profile/27356/blog/91908> (accessed 21.08.2021). (In Russian)
- 12 Kramer E. Meditating on the Vitality of the Musical Object: A Spiritual Exercise Drawn from Richard Wagner's Metaphysics of Music. *Eidos: A Journal for Philosophy of Culture*, 2019, Vol. 3, no. 3 (9), pp. 29–42. <https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2019.0029>.
- 13 Morley I. *The Evolutionary Origins and Archaeology of Music*. Darwin College, Cambridge University, 2003. 528 p.
- 14 Morley I. *The Prehistory of Music: Human Evolution, Archaeology, and the Origins of Musicality*. Oxford, Oxford University Press, 2013. 464 p.
- 15 *The Origins of Music*, ed. N.L. Wallin, B. Merker, S. Brown. The MIT Press, 1999. 514 p.
- 16 Solomos M. *From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music*. Routledge, 2019. 282 p. <https://doi.org/10.4324/9780429201110>.
- 17 Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. In 6 vols. Oxford, Oxford University Press, 2005. Vol. 1: The Earliest Notations to the Sixteenth Century. 854 p.; Vol. 2: The Seventeenth and Eighteenth Centuries. 758 p.; Vol. 3: The Nineteenth Century. 830 p.; Vol. 4: The Early Twentieth Century. 826 p.; Vol. 5: The Late Twentieth Century. 557 p.; Vol. 6: Resources: Chronology, Bibliography, Master Index. 329 p.
- 18 Taruskin R. *On Russian Music*. University of California Press, 2008. 417 p.
- 19 Watkins H. *Musical Vitalities: Ventures in a Biotic Aesthetics of Music*. University of Chicago Press, 2018. 354 p. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226594842.001.0001>.