

УДК 78.07  
ББК 85.313

#### Цветковская Татьяна Анатольевна

Музыкальный журналист, руководитель специальных проектов радио «Орфей», Москва  
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820  
tskoblik@mail.ru

**Ключевые слова:** Кристофер Смолл, musicking, слушатель, аудитория академического музыкального искусства, паттерн, метафора, Грегори Бейтсон, Франц Йохен Херферт.

#### Цветковская Татьяна Анатольевна

# Musicking: смыслы исполнения и слушания

В статье рассматриваются перспективы формирования нового взгляда на аудиторию академического музыкального искусства. Отправной точкой исследования послужила концепция Кристофера Смолла, где предложенный им термин — musicking — объясняет главное: музыка — это не предмет, а деятельность, характерной особенностью которой является многомерная система межличностных связей. Участниками коммуникационного процесса выступают все, кто имеет прямое или косвенное отношение к музыкальному событию на разных этапах его подготовки и проведения. Разрозненные действия акторов складываются в целостную картину в момент исполнения, которое Смолл трактует как встречу единомышленников. Ее звуковая проекция содержится в музыкальном произведении классической традиции в виде метафоры идеальной общественной модели. Понимание сущности музыкального искусства как системы социального взаимодействия позволяет пересмотреть статус современного слушателя. В межгрупповой дифференциации на смену иерархии приходит принцип интеграции. Участники музыкального процесса выступают как партнеры, от слаженности действий которых зависит конечный творческий результат. Поскольку главным показателем уровня развития музыкальной жизни становится коммуникативная активность, на первый план выходят вопросы совершенствования контактов между представителями музыкального сообщества. Речь идет об укреплении внутрипрофессиональных связей, работе с публикой, а также об ответном влиянии со стороны слушателей и самосовершенствовании профильной аудитории.

#### Tsvetkovskaya Tatiana A.

Music journalist, Head of Special Projects Department, Orpheus Radio, Moscow  
ORCID ID: 0000-0001-8395-9820  
tskoblik@mail.ru

**Keywords:** Christopher Small, musicking, listener, audiences for classical music, pattern, metaphor, Gregory Bateson, Franz Jochen Herfert.

#### Tsvetkovskaya Tatiana A.

### Musicking: The Meanings of Performing and Listening

The article discusses the prospects for a new view of the academic musical art audience. The starting point for the study was Christopher Small's theory, where the proposed term "musicking" captures the essence of the concept. Music is not a subject, but an activity which is characterized by a multi-dimensional system of interpersonal relations. Participants in the communication process are all those who are related to the musical event at different stages of its preparation and implementation. The isolated actions of the actors offer a coherent picture at the moment of performance, which Christopher Small interprets as a meeting of associates. Its sound projection is contained in a traditional musical work as a metaphor for an ideal social model.

Understanding of the essence of musical art as a system of social interaction allows us to reconsider the status of the modern listener. In intergroup differentiation, the hierarchy is replaced by the principle of integration. The participants of the musical process act as partners, the final result depends on the coherence of their actions. Since the main indicator of the level of musical life is the communicative activity, the issues of improving contacts between representatives of the musical community have come to the fore. This is about strengthening inter-professional linkages, working with the public, as well as feedback from listeners and self-improvement of the target audience.

## Введение

На исходе XX века, в 1998 году в американском издательстве Wesleyan University Press вышла книга с интригующим заглавием «Musicking: смыслы исполнения и слушания» (Musicking: The Meanings of Performing and Listening). Ни жанр ее, впоследствии определенный исследователями как «длинное эссе в духе эмпирического трактата» [8, с. 65], ни язык повествования, далекий от стилистики строгих изысканий, ни имя автора, чья известность в академических кругах была достаточно локальной, не предвещали широкого резонанса. Однако концепция Кристофера Смолла (1927–2011) буквально взорвала интеллектуальное сообщество, дав толчок новому направлению в развитии музыковедческой мысли, а придуманный им неологизм закрепился в общенаучном тезаурусе.

Идея Смолла состоит в том, что музыка не вещь, но деятельность. Бессмысленно задаваться вопросом, что есть музыка, ведь слово «музыка» не отражает смысл явления [17, р. 2]. Логичнее использовать герундий «musicking», производный от якобы встречающегося в отдельных толстых словарях глагола «to music» [17, р. 9]. Еще до выхода в свет книги «Musicking: смыслы исполнения и слушания» (Musicking: the Meanings of Performing and Listening) Смолл признавался, что сам выдумал нужный ему глагол, и просил не приписывать этот смелый шаг «извращенности, эксцентричности или желанию показаться умным» [16, р. 50]. Что касается смысловой нагрузки, автор призвал четко разграничивать значения глаголов «to perform», «to make music» и «to music», который, согласно Смоллу, указывает на участие в музыкальном представлении *в любом качестве* — в роли композитора, исполнителя, слушателя, концертного менеджера, директора оркестра, критика, рабочего сцены, ведь musicking — то, что люди делают вместе [18, р. 88].

Прочно ассоциируясь с именем Смолла, термин musicking обрел самостоятельную жизнь. Справедливости ради, отметим, что некоторые ученые выразили ему недоверие. Профессор Мичиганского университета в Дирборне Ричард Ришар посчитал позицию Смолла провокационной, его доводы малоубедительными, а взгляды поверхностными [15, р. 161]. Австрийский музыковед, профессор Лейпцигского университета Вольфганг Фурман заметил, что кон-

цепцию «Musicking: смыслы исполнения и слушания» можно принять за очередную версию теории действий, грубо сопоставимую с «Мирами искусства» Говарда Беккера. [8, р. 63]. Однако как станет ясно в дальнейшем, понимание музыки не сводится у Смолла к идее коллективной активности.

Что касается обоснования термина musicking, Смолла легко заподозрить в логической ошибке *petitio principii* (предвосхищение основания), когда утверждение выводится из самого себя. Найти в европейских языках достойный эквивалент ему тоже не получается. Профессор Шеффилдского университета Стефани Питтс, опираясь на концепцию musicking, старательно, как нам видится из ее текста, избегает употребления термина, что особенно бросается в глаза там, где Питтс излагает идеи Смолла [14, р. 1]. Подобным образом Клэр Д. Николлс (Университет Монаша, Мельбурн), ссылаясь на труды Смолла, использует логику его исследования, одновременно игнорируя выводы [13]. По-видимому, такой подход связан с желанием подчеркнуть оригинальность теоретического обоснования «педагогики слушания», однако отказ от использования в этом контексте идеи musicking в конечном счете сужает взгляд на проблему. Именно поэтому Энтони Гриттен (Королевская академия музыки, Лондон) активно внедряет неологизм, угадывая за его тривиальной истинностью подлинную глубину [9, р. 205], а признанный специалист в области этномузыкологии Мишель Кислюк (Университет Вирджинии) восхищается притягательной магией musicking [11, р. 87].

Под сомнение ставится и первенство Смолла в изобретении термина [8, р. 65]. В творчестве Дэвида Эллиотта встречается похожее слово — musicing. Однако сходство мнимое. «Music-ing» — производное от «music making» — используется Эллиотом как собирательное понятие, объединяющее пять форм музыкального творчества: исполнение, импровизацию, сочинение, аранжировку и дирижирование [7, р. 40]. Сопоставление слов-омофонов позволяет выявить принципиальное отличие концепции Смолла — *целостный подход в изучении музыкальных процессов*.

Главная ошибка, с которой приходится сталкиваться при анализе толкования термина musicking — *желание очертить границы музыкальной деятельности*. Большинство последователей Смолла подчеркивают импровизационную природу musicking [4, р. 159],

что верно в случае, если речь идет о бесконечной вариативности результата [11, р. 88], синтезе эмоционального и рационального [10, р. 8], но не может быть понято как развенчивание академической культуры [15, р. 164]. Напротив, комплексное изучение различных музыкальных стилей помогает переформатировать исследовательский подход, переключившись с «вселенского и вневременного» на «здесь и сейчас» [12, р. 25]. То же самое можно сказать о видах музыкальной деятельности, которые существуют не абстрактно-разрозненно [10, р. 5], но в неразрывном единстве слышимого и неслышимого [5, р. 177], реального и ирреального [6, р. 3].

Несмотря на острую полемику, развернувшуюся вокруг утверждений Смолла, его работа «Musicking: смыслы исполнения и слушания» заняла почетное место в современном музыкознании. Причина, по которой Роберт Уолсер, профессор Кейсовского университета (США) посчитал Кристофера Смолла самым глубоким и оригинальным музыкальным мыслителем XX века [18, р. VII], кроется в широких возможностях использования его универсальной концепции. Сегодня классическое искусствоведение активно обогащается новыми подходами. Всплеск интереса к партиципаторному искусству, массовизации всех форм творческой деятельности, медиатизации художественных практик требует новых инструментов анализа встречных публичных творческих процессов [2, р. 29]. Musicking, словно нить Ариадны, служит надежным ориентиром в музыкально-философских изысканиях [10], историко-теоретических [12] и социально-педагогических трудах [5], [6], позволяет объяснить морфологию музыкального искусства, обобщить итоги и обозначить перспективы развития творческого взаимодействия. Главная же цель состоит в том, чтобы понять, какое значение музыка имеет в жизни *каждого* человека [17, р. 13].

## Основные положения концепции

Смолл настаивал, что для объяснения общечеловеческого значения музыки не нужны сложные интеллектуальные конструкции. По его словам, если бы Иммануил Кант отважился выйти из своего «затхлого» кабинета и пройти вниз по улице до ближайшей таверны, он был бы вынужден признать, что идея музыки как объекта для созерцания,

бескорыстного или нет, имеет мало общего с музыкой в том виде, как она фактически практикуется человечеством. В реальном мире — в концертных залах и пригородных гостиницах, в ваннных комнатах и на политических митингах, в супермаркетах и церквях, в магазинах грампластинок и храмах, на полях и в ночных клубах, дискотеках и дворцах, стадионах и лифтах, именно исполнение (performance) является ядром музыки [18, р. 155]. Автор адресует свои рассуждения не высокообразованному культурному сообществу, но обычным людям, поскольку *каждый имеет свое представление о роли musicking*, на основе которого должна быть проверена объективность воззрений Смолла. Для него не столь важно убедить читателя в собственной правоте. Главное — заставить задуматься над тем, как и почему участие в музыкальном акте столь сложным образом влияет на наше существование [17, р. 13]. И здесь Смолл разделяет позицию выдающегося антрополога Грегори Бейтсона (1904–1980), на труды которого часто ссылается: «Наука исследует; она не доказывает» [1, р. 29].

Доступная пониманию широкого читателя концепция потребовала серьезных обоснований. Чтобы не затуманивать ход популярного изложения, Смолл сгруппировал научные доводы в трех интерлюдиях, которые вместе с прелюдией и постлюдией придали тексту форму, близкую музыкальной. В «Прелюдии» Смолл объяснил необходимость подобных отступлений, которые читатель может, по желанию, пропускать [17, р. 18]. Однако интерлюдии не только дают возможность проследить истоки musicking, а также сориентироваться в используемых терминах (ритуал, паттерн, метафора), но раздвигают горизонты исследования.

Понимание музыки как musicking ломает иерархическую модель, верхнюю ступень которой занимает композитор. Смолл не только отказывается от изучения музыкальных сочинений в купе с обстоятельствами их создания, оставляя это малополезное занятие музыковедам. Он оспаривает неприкосновенность авторской партитуры и покушается на ценностные критерии. Он заявляет, что нет противоречия в утверждении, что слабое музыкальное произведение может быть прекрасно исполнено (к примеру, песня «Дом, милый дом» Генри Роули Бишоп в интерпретации Аделины Патти становится, по его мнению, подлинным шедевром). Более того, важно не качество самого музыкального материала или техническое

совершенство исполнительской подачи, но наше *стремление добиться лучшего результата* [17, р. 6–7].

*Ключевое значение приобретает слово «участие».* Части, понимаемые как взаимодополняющие формы музыкальной деятельности, не могут вступать в конкуренцию и тем более в конфронтацию. У каждой свои функции, направленные к общей цели — музыкальному событию. Отношения между частями целого рожают *паттерны*. Смолл идет по пути, обозначенному Бейтсоном в его культовых книгах «Шаги в направлении экологии разума», «Разум и природа. Необходимое единство», «Ангелы страшатся: к эпистемологии священного», используя предложенный ученым логический принцип организации живого для понимания законов устройства музыкального мира. Смолл рассуждает о связующем паттерне (метапаттерне), который складывается из паттернов первого, второго, третьего порядка, объединяющих, сопоставляющих и описывающих разные типы отношений. Например, классическое музыкальное произведение это паттерн звуков, который всегда исполняется в одних и тех же сочетаниях, как одновременных, так и последовательных, которые наделяются метафорическим смыслом через действие семиологии звуковых отношений. Возникает связь между исполнителями, с одной стороны, и связь звуковых отношений, с другой. Это паттерн второго порядка. Когда мы объединяем эти связи, возникает паттерн третьего порядка — связь между отношениями элементов физической среды, с одной стороны, и отношениями исполнителей и слушателей, с другой; связь между тем, как исполнители относятся к слушателям, и связь между исполнителями и звуковыми отношениями, которые они создают, и т.д. [17, р. 199]. Каждый виток раскручивающейся спирали расширяет понимание той реальности, которую мы создаем и которая формируется окружающим обществом. Через участие в *musicking* мы считываем метафору связующего паттерна, и чувственный опыт проецируется на более абстрактные внутренние переживания. Кульминационным моментом становится музыкальное представление, когда все участники могут «примерить, оценить и пережить» идеальные отношения, не обязательно связывая себя с ними на время большее, нежели длительность исполнения [17, р. 183].

Сами отношения внутри музыкального события облечены в ритуальную форму. Только ритуал способен через язык жестовой

коммуникации «утверждать, исследовать и прославлять» идеальные отношения, объединяя трансляцию опыта и самообучение в акте социальной солидарности [17, р. 95]. Невербальная коммуникация лучше подходит для артикуляции отношений, которые не поддаются конкретизации. Именно поэтому нужно в совершенстве владеть музыкальным языком. У многих, по мнению Смолла, врожденная предрасположенность к *musicking* атрофирована, ведь «органы, борющиеся против музыкальности обычных людей, многочисленны и разнообразны» [17, р. 210].

Смолл не критикует современную систему музыкального образования. Он лишь вскользь упоминает известный стереотип: «Настоящие музыкальные способности столь же редки, как алмазы, и так же трудно культивируются, как орхидеи» [17, р. 210]. Но автору не до смеха, ведь речь идет о массовой «демузыкализации» человечества (термин Смолла). Он *приходит к выводу, что нас сознательно лишили творческого дара*, и сегодняшняя концертная жизнь, в которой «талантливые немногие» имеют право исполнять музыку для «бездарного большинства», основана на лжи [17, р. 8].

Кажется, Смолл здесь противоречит сам себе, ведь *musicking* не требует музыкального образования. Однако формальное участие, хотя и влияет на конечный результат, не позволяет в полной мере ощутить магию музыкального события. Кроме того, нельзя забывать о паттернах отношений, которые напрямую зависят от взаимопонимания и, как уже было сказано выше, стремления *общими усилиями добиться максимально возможного результата*.

## Вопросы обоснования модели гармоничных отношений на основе рецепции идей Кристофера Смолла

Музыкальный мир — материя тонкая и подвижная, и потому Смолл не делит участников *musicking* на устойчивые группы. Проблемы композиторского творчества он выносит за скобки, так как считает, что персоне композитора и так уделяется слишком много внимания. По большей части, он рассуждает об отношениях исполнителей и слушателей, которые далеко не идеальны. Смолл намеренно сгущает

краски, чтобы подчеркнуть важность темы. Согласно его концепции, поскольку сочинение является звуковой проекцией метафорических паттернов человеческих отношений, любые противоречия разрушают логику музыкального содержания.

По его оценке, исполнители не хотят, чтобы их мир был слишком приближен к миру слушателей, и ревностно охраняют свою частную жизнь [17, р. 73]. Слушатели, похоже, тоже не стремятся изменить существующий порядок вещей и не ищут новых впечатлений, которые могли бы расширить их представления о сущности мира. Им достаточно получить очередное подтверждение знакомой модели отношений [17, р. 216].

Однако в процессе анализа музыкальной деятельности выясняется, что роли исполнителей и слушателей часто пересекаются. Так, Смолл утверждает, что исполнители являются самыми активными слушателями, поскольку они переживают музыку через собственные телесные ощущения, а кроме того, достаточно часто оказываются единственными слушателями, например во время репетиций [18, р. 184]. Что касается слушателей, если у них нет другой альтернативы, кроме как слушать, это умаляет их человеческое достоинство. Лишь напряженная вдумчивая внутренняя работа со стороны воспринимающего способна преобразовать сырой стимул в подлинный смысл [17, р. 213, с. 219].

Как показывает практика, степень вовлеченности публики коррелирует с репутационными характеристиками организации, такими как престиж концертного зала, имидж исполнительского коллектива, статус оперного театра, узнаваемость фестивального бренда. Показателем сложившихся отношений становится формирование когорты постоянных слушателей. Во время одной из командировок в Санкт-Петербург осенью 2003 года мне довелось пообщаться с одной из преданных поклонниц Мариинского театра. К моменту «очного» знакомства с оперой Вагнера «Парсифаль» она детально изучила либретто, подробно знала биографию композитора, прочла все статьи и письма Вагнера и могла ответить на любой вопрос относительно истории создания оперы. К сожалению, мои знания об опере «Парсифаль» были куда скромнее, и лишь вовремя признавшись в том, что мое посещение Мариинского театра связано с работой на радио «Орфей», я смогла спасти положение.

Иногда сами слушатели целенаправленно работают не только над укреплением отношений с музыкальным сочинением, но с другими слушателями и даже с исполнителями. Главный врач Центра медицинской косметологии Оксана Волкова (Санкт-Петербург) — большая поклонница оперного искусства, настоящий знаток, меломан и меценат. Она пристально следит за всеми мировыми оперными событиями, регулярно бывает в Мариинском театре, приобщает к этому увлечению клиентов и сотрудников своего центра, издает корпоративный журнал, в котором публикуются посвященные музыкальной теме статьи, и является учредителем Благотворительного фонда содействия деятельности в сфере культуры и искусства, который поддерживает молодых исполнителей.

Возвращаясь к идеям Кристофера Смолла, *необходимо затронуть проблемы еще одной группы отношений — профессионалов и любителей*. Тотальная профессионализация музыкального искусства, по мнению автора концепции, разрушила естественный баланс между участниками musicking, которые до определенного момента действовали заодно, во имя общей цели. В результате произошедшего в музыкальных рядах «раскола» возник ряд проблем. Профессиональное сообщество дистанцировалось от меломанов, исключив их из волшебного мира музыкантов, чью обособленность так ярко символизирует разделение концертного зала на две части. Им суждено быть не более чем потребителями создаваемой для них музыки. Они платят за товар — музыку, но лишены права голоса на стадии заказа на производство этого товара. У них один выбор: покупать или не покупать.

Смолл констатирует захват власти профессионалами [17, р. 71]. Однако осмелимся утверждать, что любительское начало, понимаемое как свобода от стереотипов, сегодня ценится куда выше профессионального лоска. Все чаще блестящую музыкальную карьеру делают композиторы и исполнители, чей путь в профессию складывается необычно. История успеха лауреата XV Международного конкурса им. Чайковского, французского пианиста Люки Дебарга доказала преимущества естественного и неспешного творческого развития, когда в основе всего лежит искренняя любовь к музыкальному искусству, а профессиональное мастерство является не самоцелью, а инструментом самовыражения. Характерно, что Дебарг пробует себя и на композиторском поприще.

Другой показательный пример — биография профессора Университета Аугсбурга и Высшей школы музыки Тюбингена Франца Йохена Херферта. Получив степень доктора медицины, Херферт в разные годы стажировался у О. Мессиана, Л. Ноно, Я. Ксенакиса, М. Фелдмана. Его высокий статус признан в профессиональных кругах. Он был лектором Дармштадтских летних курсов, публиковал научные статьи о методах анализа и кибернетике. Его музыка исполнялась на крупнейших международных фестивалях, в том числе на Международном фестивале новой музыки «Звуковые пути» в Санкт-Петербурге.

Профессор Херферт называет себя «странным композитором». Он вспоминает, что перелом в его судьбе случился примерно в 23-летнем возрасте. Будучи студентом медицинского факультета и музыкантом-любителем, он с удовольствием исполнял (не только для себя, но и на публике) фортепианные сочинения композиторов-романтиков. На тот момент это была «его музыка» в том смысле, что он находил в ней отклик собственным эмоциям. Затем он почувствовал, что музыка Шопена и Рахманинова не вполне выражает его индивидуальность, и стал искать альтернативу в произведениях современных авторов, однако был разочарован. «Наконец я понял: для того, чтобы услышать музыку, которая полностью соответствует моим собственным ощущениям, мне придется сочинять ее самому. Поэтому я стал композитором и решил заниматься этим профессионально, а не только как дилетант (что тоже было бы вариантом после окончания медицинского факультета). Только тогда я перешел к отношениям с музыкой, которые были не только любительскими, но и профессиональными» (электронное письмо Ф.Й. Хейферта Т. Цветковской от 12.07.2020).

Несмотря на позитивные тенденции, преодоление дистанции между профессионалами и любителями требует серьезных усилий обеих сторон. Смолл вовсе не призывает упразднить публичные выступления или ввести мораторий на профессиональную музыкальную деятельность. Собственно, он не предлагает готовых рецептов, однако логика его рассуждений подводит к тому, чтобы сделать следующий шаг. По нашему убеждению, решением станет *модель гармоничных отношений*, связывающих исполнителей и слушателей, исполнителей между собой, исполнителей и исполняемые сочинения, отдельных слушателей; исполнителей, слушателей и концертное пространство.

Прототипы подобной модели можно найти среди реализованных творческих проектов.

Огромный общественный резонанс вызвал большой праздничный концерт «Песни военных лет» с участием Дмитрия Хворостовского, Константина Орбеляна и Академического ансамбля песни и пляски внутренних войск МВД РФ (ныне — Академический ансамбль песни и пляски войск национальной гвардии РФ). Художественный руководитель и главный дирижер коллектива, генерал-майор Виктор Елисеев решающую роль отводит личности солиста. «Хворостовский — уникальное явление. Когда выступаешь с музыкантом такого масштаба, получаешь максимум отдачи от всех артистов ансамбля. Песни о войне Хворостовский исполнял с особой пронзительностью. Он по-настоящему вживался в тексты, чувствовал высказанную в них боль как свою собственную». Концерт, состоявшийся 9 мая 2015 года на ВДНХ, дал импульс дальнейшему сотрудничеству. «Дмитрий охотно пробовал себя в новых форматах, старался расширить репертуарные рамки. Жаль, не все намеченное удалось реализовать» (телефонный разговор Т. Цветковской с В. Елисеевым, 21.07.2020).

Созданная в 2004 году программа многократно исполнялась знаменитым баритоном на лучших сценах мира. Однако благотворительный концерт к 70-летию Великой Победы стал знаковым. Повод (эпохальное событие), исполнители (звезда мировой оперы и военный коллектив), место (открытое пространство внутри популярного столичного рекреационного комплекса) и грамотно выстроенная музыкальная программа обеспечили грандиозный успех. «У меня и сегодня мороз по коже», — вспоминает автор идеи проекта, легендарный российский продюсер Николай Гулевич. На вопрос относительно профессиональных компетенций, позволяющих добиться желаемого результата, Николай Иосифович отшучивается: «Это озарение, которое рождается чисто интуитивно. Требуются лишь колоссальный опыт, воспитание и безупречная репутация» (телефонный разговор Т. Цветковской с Н. Гулевичем, 06.07.2020).

Тем не менее, помимо интуитивного начала, составляющего основу творческого подхода, есть ценностные ориентиры, которые задают общую структуру и определяют внутреннюю логику проекта. Обозначить соответствующую систему координат могут только практики, владеющие актуальной информацией, — специалисты в области

общественного музыковедения. Функция музыкальных критиков не сводится к односторонней и подчас субъективной оценке художественных результатов [17, р. 34]. Сверхзадачей видится целостный анализ музыкальной жизни во всех ее проявлениях.

## Заключение

Знакомство с идеями Кристофера Смолла позволяет оценить характер, масштаб, разнообразие, значение множества отношений внутри музыкального события. Несмотря на то что Смолл рассматривает феномен *musicking* преимущественно на примере симфонического концерта, само явление гораздо шире. Учиться музыке, общаться и дружить с музыкантами, коллекционировать записи, читать и писать о музыке, думать о ней — тоже формы *musicking*. Нужно помнить, что смысл музыкальной деятельности проявляется только при условии *активного* включения в процесс всех его участников. Присутствие не обеспечивает вовлеченность. Проблема не сводится к дефициту внешних признаков проявления инициативы. В свою очередь, их наличие не гарантирует фактического участия. Исполнители не просто «играют», но играют для кого-то (возможно, для самих себя), не просто выступают, но выступают с какой-то целью, где-то, с кем-то.

Концепция Смолла перебрасывает мост во времени и пространстве между культурными эпохами, произведениями и их творцами, исполнителями и аудиторией. Поиск метапаттернов приводит к пониманию ценности *совокупной* информации. Актуальные процессы в музыкальном искусстве нельзя рассматривать изолированно, ведь отношения складываются как внутри предметных областей или специальностей, так и между ними. Вопросы музыкальной науки, образования, исполнительства, творческой коммуникации должны решаться с учетом важнейшей задачи — создания новых условий взаимодействия участников *musicking*.

Смолл очень точно подметил характерную особенность нынешнего состояния музыкального искусства, где чрезвычайно важна *непосредственность как исполнения, так и восприятия*. Уровень исполнительского мастерства достиг исключительных высот. Дальнейшее его развитие может идти либо в направлении абсурдного

технизма (вспомним курьезные попытки поставить «мировой рекорд» в скорости исполнения «Полета шмеля» Римского-Корсакова), либо в непрерывном поиске новых средств выражения. По словам валторниста, композитора, аранжировщика, неутомимого экспериментатора Аркадия Шилклопера, *ключевое значение имеет понимание смысла творческого процесса*: «Велимир Хлебников придумал прекрасное слово — творянин. Существует внушительное отличие между исполнителем и творянином, между ремесленником, представителем школы, профессионалом и демиургом. Мне, например, не понятна формулировка „исполнительское искусство“! Исполнитель — это тот, кто исполняет что-либо, по воле кого-либо. А искусство — это полет, душевный подъем, внутреннее волнение и потрясение, катарсис, ощущение счастья от того, что ты творишь и создаешь что-то абсолютно новое, чего никогда до тебя не было!» (электронное письмо А. Шилклопера Т. Цветковской от 14.07.2020).

Ощущение самоценности пребывания в творческом состоянии присуще и слушателю, ведь «креативная функция как возможность осуществления полноты Я открыта каждому» [3, р. 18]. Непосредственность слушательской реакции обусловлена опытом. Однако и здесь так называемое «общепринятое мнение» служит преградой на пути к осознанию подлинного новаторства. Расставить приоритеты способен музыкальный критик, но только при условии четко обозначенной позиции по отношению ко *всем* участникам события, включая слушателей. Существует две крайности: попытка подстроиться под невзыскательные вкусы и подмена широкой просветительской деятельности демонстрацией интеллектуального превосходства. И в этом отношении книга «Musicking: смыслы исполнения и слушания» является примером, достойным подражания. Автор не стремится к тому, чтобы все поняли его одинаково. Важно, чтобы каждый читатель познал «свою часть», соответственно той ступени музыкального развития, на которой он находится в данный момент, и тогда его дальнейший «путь в музыку» будет прямым и осмысленным.

## Список литературы:

- 1 Бейтсон Г. Разум и природа. Необходимое единство / пер. с англ. А.И. Фета. Nyköping: Philosophical arkiv, 2016. 214 с.
- 2 Соколов К.Б., Крутоус В.П. Публика. К проблеме восприятия искусства // Художественная культура, 2019. № 3. Т. 2 (30). p. 22–33. URL: [http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk\\_2019\\_3t2\\_22\\_33\\_sokolov\\_krutous.pdf](http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf) (дата обращения 15.08.2020).
- 3 Ступин С.С. Homo Faber. Креативность как экзистенциал человеческого бытия // Художественная культура, 2020. № 2 (33). p. 8–31. URL: [http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c99/hk\\_2020\\_2\\_8\\_31\\_stupin.pdf](http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c99/hk_2020_2_8_31_stupin.pdf) (дата обращения 10.08.2020).
- 4 Aldridge D. Music Therapy and Spirituality: A Transcendental Understanding of Suffering // Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2009. Pp. 155–172.
- 5 Angelo E. Music Education as a Dialogue between the Outer and the Inner. A Jazz Pedagogue's Philosophy of Music Education // Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations: Music, Education and Personal Development. Dordrecht: Springer, 2015. Pp. 169–185.
- 6 Clarke Eric F., Doffman M. Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music. New York: Oxford University Press, 2017. 349 p.
- 7 Elliott David J. Music Matters. A New Philosophy of Music Education. New York: Oxford University Press, 1995. 380 p.
- 8 Fuhrmann W. Musicking // Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2018. S. 63–67.
- 9 Gritten A. The Subject (of) Listening // Journal of the British Society for Phenomenology. 2014. № 45 (3). Pp. 203–219.
- 10 Hall Mirko M. Musical Revolutions in German Culture: Musicking Against the Grain, 1800–1980. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 233 p.
- 11 Kisiuk M. Writing the Magnified Musicking Moment // Theorizing Sound Writing. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2017. Pp. 86–117.
- 12 McClary S. From the Universal and Timeless to the Here and Now: Rethinking Music Studies // Music's Immanent Future: The Deleuzian Turn in Music Studies. New York: Taylor and Francis, 2016. Pp. 25–36.
- 13 Nicholls Claire D., Hall C., Forgasz R. Charting the past to understand the cultural inheritance of concert hall listening and audience development practices // Paedagogica Historica, 2018. Vol. 54. № 4. Pp. 502–516.
- 14 Pitts S. Valuing Musical Participation. Aldershot: Ashgate, 2005. 168 p.
- 15 Rischar R. Review of Small's Musicking: The Meanings of Performing and Listening // Music Theory Spectrum. 2003. № 25 (1). Pp. 161–165.
- 16 Small Ch. Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998. 509 p.
- 17 Small Ch. Musicking: The Meanings of Performing and Listening. Hanover: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
- 18 Walser R. (Ed.). The Christopher Small Reader. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2016. 224 p.

## References:

- 1 Bateson G. *Razum i priroda. Neobhodimoe edinstvo* [Mind and Nature: A Necessary Unity], trans. from Eng. A.I. Fet. Nyköping, Philosophical arkiv, 2016. 214 p. (In Russ.)
- 2 Sokolov K.B., Krutous V.P. Publica. K probleme vospriyatiya iskusstva Public [To the Problem of Perception of Art]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2019, no. 3, vol. 2 (30), pp. 22–33. Available at: [http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk\\_2019\\_3t2\\_22\\_33\\_sokolov\\_krutous.pdf](http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/d3c/hk_2019_3t2_22_33_sokolov_krutous.pdf) (accessed 15.08.2020). (In Russ.)
- 3 Stupin S.S. Homo Faber. Kreativnost' kak ekzistencial chelovecheskogo bytiya [Homo Faber. Creativity as an Existential of Human Being]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2020, no. 2 (33), pp. 8–31. Available at: [http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c99/hk\\_2020\\_2\\_8\\_31\\_stupin.pdf](http://artculturestudies.sias.ru/upload/iblock/c99/hk_2020_2_8_31_stupin.pdf) (accessed 10.08.2020). (In Russ.)
- 4 Aldridge D. Music Therapy and Spirituality: A Transcendental Understanding of Suffering. *Music and Altered States: Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. London and Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers, 2009, pp. 155–172.
- 5 Angelo E. Music Education as a Dialogue between the Outer and the Inner. A Jazz Pedagogue's Philosophy of Music Education. *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations: Music, Education and Personal Development*. Dordrecht, Springer, 2015, pp. 169–185.
- 6 Clarke Eric F.; Doffman M. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*. New York, Oxford University Press, 2017. 349 p.
- 7 Elliott David J. *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. New York, Oxford University Press, 1995. 380 p.
- 8 Fuhrmann W. Musicking. *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart, J.B. Metzler Verlag, 2018. S. 63–67.
- 9 Gritten A. The Subject (of) Listening. *Journal of the British Society for Phenomenology*, 2014, no. 45 (3), pp. 203–219.
- 10 Hall Mirko M. *Musical Revolutions in German Culture: Musicking Against the Grain, 1800–1980*. New York, Palgrave Macmillan, 2014. 233 p.
- 11 Kisiuk M. Writing the Magnified Musicking Moment. *Theorizing Sound Writing*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2017, pp. 86–117.
- 12 McClary S. From the Universal and Timeless to the Here and Now: Rethinking Music Studies. *Music's Immanent Future: The Deleuzian Turn in Music Studies*. New York, Taylor and Francis, 2016, pp. 25–36.
- 13 Nicholls Claire D., Hall C., Forgasz R. Charting the past to understand the cultural inheritance of concert hall listening and audience development practices. *Paedagogica Historica*, 2018, vol. 54, no. 4, pp. 502–516.
- 14 Pitts S. *Valuing Musical Participation*. Aldershot, Ashgate, 2005. 168 p.
- 15 Rischar R. Review of Small's Musicking: The Meanings of Performing and Listening. *Music Theory Spectrum*, 2003, no. 25 (1), pp. 161–165.
- 16 Small Ch. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Hanover and London, Wesleyan University Press, 1998. 509 p.
- 17 Small Ch. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London, Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
- 18 Walser R., ed. *The Christopher Small Reader*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2016. 224 p.