

Научная статья

УДК 18.7.01.78

doi: 10.17223/22220836/47/15

ФИЛОСОФСКО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЗНАКОВОСТИ: ОТ XVII ДО XX ВЕКА

Елена Алексеевна Капичина

*Луганская государственная академия культуры и искусств имени М. Матусовского,
Луганск, Луганская народная республика, eakapichina@bk.ru*

Аннотация. В статье продолжена работа по философскому осмыслению проблемы музыкального языка как системы семиотической знаковости периода Нового времени до наступления XX в. Это вторая часть теоретического анализа истории музыкальной знаковости. Опираясь на методологию философско-семиозисного анализа музыкального мышления, показана уникальная способность музыкальных знаков и символов кодировать онтологические смыслы и эволюционные изменения музыкального мышления от эпохи к эпохе.

Ключевые слова: музыкальный семиозис, семиозисное мышление, симфонизм, музыкальная знаковость, картезианский субъективизм, трансцендентальный субъективизм

Для цитирования: Капичина Е.А. Философско-семиотический анализ истории музыкальной знаковости: от XVII до XX века // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2022. № 47. С. 180–189. doi: 10.17223/22220836/47/15

Original article

PHILOSOPHICAL AND SEMIOTIC ANALYSIS OF THE MUSICAL SIGN OF THE PERIOD OF THE XVII – XX CENTURY

Elena A. Kapichina

*Luhansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky,
Lugansk, Luhansk People's Republic, eakapichina@bk.ru*

Abstract. The philosophical analysis of the problem of the musical language as a system of special symbolism from the period of the birth of individual composer creativity to the period of the New Time described in the article. This is the first part of the theoretical interpretation of the history of musical symbolism. The philosophical and aesthetic interpretation of the sign structures of the musical language considered to be presented in the context of the evolutionary and historical development on the basis of the methodology of semiosis analysis. Composer's creativity is based on certain techniques and innovative experiments, sometimes on mathematical calculations or on the improvement of existing techniques. Beginning approximately from the 11th–14th centuries, when individual composer creativity was born, and in the epoch of the 17th–20th centuries, reaching its apogee, European composer music produced the highest examples of opus music. This is an autonomous art that sets laws for itself and does not require meaningful injections from the outside – religion or philosophy, from a household or ritual situation, from the lifestyle or everyday experiences of people. The system of autonomous opus music of the twentieth century represents, on the one hand, the absolutization of the artistic specification of the art of sounds, and on the other, the fragility and vulnerability of creativity, isolation from life concreteness or from symbols included in traditional ceremonies, ceremonies, cult life,

which often alienates professional opus music from the mass audience makes it incomprehensible and inaccessible. Since music and its language have a sign-symbolic nature, the process of semiosis is the mechanism by which decoding of musical symbolism is possible. Therefore, we are talking about the philosophy of musical semiosis as a process of understanding musical significance in the context of its evolution from its inception to the present day. Musical semiosis is the process of interpreting and structuring musical signs and symbols, as a result of which the open space of human emotions and sense-values is generated. A semi-musical form of musical thinking arises in terms of symbolic and symbolic meaning-making and is a mental construction, interpretation and understanding of musical signs.

Keywords: musical semiosis, semiosis thinking, symphony, musical designation, cartesian subjectivity, transcendental subjectivism

For citation: Kapichina, E.A. (2022) Philosophical and semiotic analysis of the musical sign of the period of the XVII – XX century. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 47. pp. 180–189. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/47/15

История формирования музыкального языка неразрывно связана с историей человеческой культуры, мышления и творчества. Рассмотрев историю музыкальной знаковости от ее истоков до периода зарождения европейского субъективизма [1], продолжим философско-культурологический анализ семиозиса многоуровневых структурных знаковых образований периода Нового времени. Под семиозисом мы понимаем, с одной стороны, процесс структурирования музыкальной знаковости, а с другой – процесс интерпретации музыкальной символики и обретения смыслоценностей. «Музыкальный семиозис является универсальной сущностью, в пространстве которой происходит интерпретация музыкального. Проблема музыкального семиозиса формируется в результате осмысления современного музыкального процесса как знакового, требующего своей интерпретации и декодирования. Но, по сути, данный подход применим к любому периоду музыкальной культуры, от первоначального зарождения родовых знаков, „привязанных“ к праисторической эмоции, до высоких техник композиторской опус-музыки. Поскольку музыка и ее язык имеют знаково-символическую природу, то процесс семиозиса является тем механизмом, при помощи которого возможно декодирование музыкальной символики» [1. С. 20].

Появление единой партитуры в XVII в. знаменует собой вступление европейского субъективизма в стадию барочного музыкального субъективизма. Музыкальное искусство превращается в искусство выражения переживаний, музыка становится «языком чувств».

Эпоха *картезианского субъективизма* – это эпоха позднего барокко, а эпоха барокко – это время великих театральных традиций – английской, испанской и французской – и великих драматургов – Шекспира, Лопе де Вега, Расина и Мольера. В мире барокко, в мире театра и музыка не могла не стать театральной. На стыке XVI и XVII вв. произошло кардинальное перерождение внутренней природы музыки, и музыка из искусства исчисляющего превратилась в искусство выражающее. Музыка стала не только выражающим искусством, но и искусством представляющим и даже изображающим. Музыка стала представлением в полном смысле слова, музыка стала оперой, ибо в мире, который стал театром, музыка может быть только оперой. Опера – это не только тип композиции и не только жанр, господствовавший на протяжении почти полутора столетий, она стала способом существования музыки,

ее языком, самой ее субстанцией. В опере музыкальный язык стал способным выражать, изображать, представлять человеческие эмоции, чувства и переживания. Рассмотрим его специфику.

Музыкальный язык этой эпохи представляет собой уже достаточно многоуровневое структурное образование, основанное на принципах векторности и линейности, которые заложены на «атомарном» уровне его семиозиса. Тонико-доминантовые отношения, являясь основой всей логики тонального мышления музыки данного периода, определяют природу языка, макроуровень гомофонного пространства, распространяя на него изначально присущую им векторность и линейность. «Линейность проявляет себя как следование или последовательность событий, которая применительно к звуковому материалу выглядит как изложение. Это в корне отлично от того, что происходит со звуковым материалом в контрапунктическом пространстве, в котором звуковой материал подлежит не изложению, но сочетанию, или сложению. Изложение есть то, чем занимаются грамматика, риторика и диалектика, а сложение есть то, чем занимаются арифметика и геометрия, – вспомнив это положение, мы можем осознать, насколько серьезным изменениям подверглась внутренняя природа музыкального языка» [2]. Изложение связано со словом, а сложение – с числом, следовательно, музыка из искусства, опирающегося на число, превратилась в искусство, опирающееся на слово.

Музыкальные партитуры наполняются значительным количеством новых графических символов, предназначенных для обозначения динамических оттенков и артикуляционных штрихов. Кроме того, партитура начинает предваряться точным метрономическим указанием темпа и словами, предписывающими тот или иной характер исполнения. В музыкальном языке Нового времени линейность проявляет себя на всех мыслимых уровнях, в частности, на уровне отношений между двумя отдельно взятыми аккордами, что находит выражение в неотвратимости разрешения доминантового трезвучия в трезвучие тоническое. Векторность, присущая тонико-доминантовым отношениям, распространяется на все произведение, ибо развитие тональной системы в целом образует наиболее общий и фундаментальный вектор, составляющий философское основание языка нововременной европейской музыки [Там же]. Таким образом, опера, с ее приоритетом драматическо-сюжетного слова и сценического действия, подняла значимость генерал-баса с его способностью передавать активное движение и развитие. Иными словами, «дитя оперы» – генерал-бас стал отцом автономной музыки и, прежде всего, ее главного в XVIII–XIX вв. жанра симфонии.

Выдающиеся творческие находки И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, А. Вивальди и К. Монтеверди, А. Скарлатти и других композиторов, предопределили дальнейший ход развития всей системы музыкального языка опус-музыки. Драматический речитатив К. Монтеверди с внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами, напевная декламация, сочетание (нередко в одном произведении) имитационной полифонии, характерной для композиторов позднего Возрождения, и гомофонии, достижения эпохи барокко, порождают музыкальную технику Нового времени. Основатель неополитанской школы А. Скарлатти разрабатывает новую форму итальянской увертюры (*allegro*, *andante*, *allegro*), а также создает трехчастную арию. Но ярче всего новаторство Скарлатти и его несравненный талант строителя формы прояви-

лись в создании старинной сонаты, основанной на двух различных контрастных темах. Это было большим прогрессивным завоеванием музыкального искусства на пути воплощения образов реальной жизни. Ритмическая изобразительность музыкального языка Скарлатти была для своего времени и тех инструментов, кажется, беспредельной. Г.Ф. Гендель, разрабатывая ораториальный жанр, создал подлинные шедевры музыкального искусства, и помог ему в этом богатейший опыт, накопленный во время изучения итальянских опер. Оратории Генделя носят совершенно светский характер в отличие от «оперы seria», в основе которой было сольное пение, стержнем оратории стал хор как форма передачи мыслей и чувств народа. Именно хоры придают музыкальным произведениям Генделя величественно-монументальный характер. Композитор использует хоры в самых разнообразных вариантах: при проявлении скорби и радости, героического подъема, гнева и возмущения. При этом композитор, манипулируя звучанием хора, умело использует возможности музыкального языка. Обращаясь к жанру сюиты, Гендель сосредоточивает внимание на цикличности, т.е. организации разнохарактерного материала и отдельных завершенных пьес в единую композицию.

Нельзя не остановиться на новациях в области музыкального языка И.С. Баха. Его музыка насыщена философско-религиозной символикой, призванной доносить библейские образы. Известно, что барочная эпоха обладала тягой к эмблематике и символизму, что не могло не отразиться в музыкальном творчестве эпохи. В партитурах И.С. Баха можно обнаружить символы слез, голгофского креста, распятия и витания ангелов, о чем неоднократно упоминается в современных исследованиях, в частности, в работах А.Ю. Кудряшова, который, указывая на насыщенность баховских образов крестной эмблематикой, отмечает, что «крест связан с давними специфически-западными христианскими идеями „теологии креста“» [3. С. 85]. Музыкальный язык И.С. Баха при помощи специфических средств выразительности (метро-ритм, фактура, регистры, динамика, агогика, темп, особенности движения мелодической линии, жанр, музыкальная форма, инструментовка) мастерски изображает движение различного типа (спокойное, неторопливое, размеренно-поступательное, стремительно-вихреобразное, бег, кружения и скачки). Музыкальный язык композитора мастерски создавал символы движения и покоя. Таким образом, развитие звуковысотной линии музыкального языка приобретает у И.С. Баха символическое прочтение. Следует подчеркнуть существование своеобразных афоризмов в музыкальном языке Баха – излюбленный прием мажорного завершения минорных прелюдий и фуг является знаком авторского стиля композитора.

С точки зрения философского осмысления в «Искусстве фуги» и в «Хорошо темперированном клавире» Баха обнаруживается чистая символика математической строгости, поскольку мир полифонической фуги, по своей сути, есть мир бесконечного Логоса, воплощение музыкального Космоса в собственно античном понимании, как утверждает В.К. Суханцева. «В случае баховской фуги, этого наиболее совершенного воплощения полифонической формы, мы имеем дело с бесконечным становлением звукового пространства, по сути – звукового мира, в его предельной упорядоченности. В качестве принципа упорядоченности выступает время» [4. С. 148]. Органный стиль Баха как черта культуры XVI–XVII вв. можно рассматривать как самостоя-

тельный мир, где встреча готической вертикали культуры с массивом позднебарочной аффективности проявилась в вырастании звуковой идеи вширь – вплоть до самоотождествления с объективным пространственно-временным Абсолютом. Баховское пространство воплотилось в баховском музыкальном времени. И.С. Бах создает особый музыкальный континуум, в котором знаково-символическая соразмерность линейно движущихся голосов музыки представлена в темпоральном единстве с человеческим чувством; логос, топос и число в неразрывной целостности с этосом и эстетизмом культуры. Рассмотренные новации композиторов данной эпохи являются ярким примером поиска новых техник и возможностей музыкального языка и его элементов, семиозис которых обнаруживает выражение человеческих чувств и переживаний эпохи картезианского субъективизма XVI–XVII вв.

В XVIII–XIX вв. композиторская музыка переходит на новый этап своего развития – *этап трансцендентального субъективизма*, когда новации в системе языка проявляются не столько в появлении новых графических символов, связанных с динамической и артикуляционной выразительностью, сколько в фундаментальной перемене отношения к нотному тексту как к таковому. Нотный текст перестает быть только тем, с чего считывается точное музыкальное звучание, задуманное композитором, и становится объектом интерпретации. Нотный текст обретает новый уровень визуального существования, графического уровня текста становится уже недостаточно, ибо для всей полной реализации этот текст нуждается в мимико-жестикационной интерпретации дирижера, который становится соавтором композитора или «наместником» композитора в концертном зале. «Время трансцендентального субъективизма – это время великих артистов-интерпретаторов, которые не просто исполняют текст, написанный композитором, но именно интерпретируют этот текст, превращаясь в соавторов композитора или в наместников композитора в концертном зале», – подчеркивает В. Мартынов [2. С. 125].

Эту традицию европейской профессиональной композиции называют *эпохой гомофонно-гармонической музыки*. Определяющее значение в данный период играет переход от принципа оперы к принципу симфонизма, от полифонии к гомофонии, что, по сути, является революцией в системе музыкального мышления. Вообще стоит напомнить, что гомофонно-гармоническая фактура характеризуется взаимодействием трех основных функций голосов: мелодии (главный голос), баса (опора гармонии) и средних голосов, которые дают аккордовое заполнение пространства между мелодией и басом. Возникнув в эпоху Возрождения в оперном речитативе, гомофонно-гармоническая музыка стала основным воплощением принципов гармонической тональности с конца XVII и по XX в. Гомофония отличается от полифонии (в последней самостоятельность каждого голоса проявляется в «местном» синтаксисе) характерным соединением голосов при сменах напряжения и покоя, нарастаний и спадов, совпадением в разных голосах кульминаций и цезур.

В это время музыка постепенно вырабатывала способность быть «театром без зрелища» и «романом без слов». Так готовилось рождение симфонии: музыкальной драмы или музыкального романа, написанного для одного большого инструмента-оркестра. Что по своей сути представляет собой симфонизм? В широком видении, симфонизм – это художественный принцип философски обобщенного диалектического отображения жизни в музыкаль-

ном искусстве. В более узком значении симфонизм есть метод создания музыкальных произведений, основанный на глубоком и всестороннем раскрытии их художественного замысла, драматургии. Симфонизм «растворяет» оперу и занимает ее место. Прототипом симфонии считается итальянская увертюра, которая сформировалась еще при Скарлатти в конце XVII в. Уже в тот период данная форма называлась симфонией и состояла из *allegro*, *andante* и *allegro*, слитых в одно целое. Есть иная точка зрения, согласно которой предшественницей симфонии была оркестровая соната, что состояла из нескольких частей и имела простейшие формы и писалась преимущественно в одной тональности.

Симфония становится не просто основным типом композиции и не просто господствующим музыкальным жанром, но способом существования самой музыки, самой ее субстанцией. Философско-эстетическая сущность симфонического жанра заключается в особом качестве развития музыкального мышления, когда новый звукообраз разворачивается через преобразование исходной музыкальной идеи. В симфонии единство и завершенность становящейся идеи достигались в диалектическом единстве борьбы противоположностей. Главная тема порождала тему побочную, противостоящую, контрастирующую с главной, а все части симфонического произведения находились в строгом логическом равновесии. Симфония – это звуковое воплощение истории самопознающего субъекта, историческая картина мира XVIII–XIX вв., которая раскрывается знаково-символическими средствами. Идея сонаты-симфонии – это идея истории и ее смысла: идея философская. Недаром в литературе о музыке в связи с симфонизмом появилось понятие «абсолютной музыки» – аналог представлений об «абсолютной философии», трактующей в духе трансцендентальных систем И. Канта и Г. Гегеля. Философичность симфонической идеи выявилась не сразу.

Создателем классической симфонической формы и родоначальником передового симфонического оркестра считается Ф.И. Гайдн, его называют «отцом» симфонии и квартета. В традиционной гайдновской симфонии найдена совершенная форма, способная вместить довольно основательное содержание. Искусство Гайдна оказало громадное действие на формирование симфонического и камерного стиля В.А. Моцарта, который, опираясь на гайдновские достижения в сфере сонатно-симфонической музыки, внес много уникального в симфонический жанр. Моцартовские сонаты и симфонии являются воплощением единства театра и «абсолютной музыки». Темы сохраняют пластическую самодостаточность, не сводясь к функциям фаз развития. Но в полной мере «философией» симфония и соната становятся у Л. Бетховена. Если ключевой фигурой разработки оперного языка был К. Монтеверди, олицетворяющий собой стадию картезианского субъективизма, то такой фигурой, предопределившей формирование системы симфонического музыкального мышления и ее знаково-графического воплощения, является Л. Бетховен, олицетворяющий собой стадию трансцендентального субъективизма.

Для Вены, привыкшей к ясной и жизнерадостной музыке Гайдна, к изящной и выразительной музыке Моцарта, произведения Бетховена были поразительными. Темы его сонатных аллегро, более масштабных, чем у Гайдна или у Моцарта, концентрируют свою энергетику в главном мотиве,

очень часто предельно лаконичном, как, например, в Пятой симфонии. «Тема судьбы» Бетховена настолько насыщена событиностью в своих тональных и ритмических модуляциях, что для понимания ее смысла недостаточно пройти через все перипетии разработки и примирение репризы. Бетховенское сонатное аллегро наделяет чертами сонатной формы другие части произведения и, по сути, как бы «выходит за собственные пределы» формы. В итоге энергия борьбы и преодоления, концентрируемая в сжатых мотивах, приводит к тому, что и вся симфония превосходит собственные рамки (например, в знаменитой Девятой симфонии финальная часть включает хор).

Таким образом, в контексте развития техники композиции и симфонической формы данной эпохи Бетховен может считаться крупнейшим композитором-симфонистом Нового времени. Его симфонизм может рассматриваться как образец «абсолютной музыки», музыки социальной философии, музыки утопической идеологии, музыки эмоциональной апологии действия и свершения, воплощающей жизнь во всем ее диалектическом разнообразии – кипучие страсти и отрешенную мечтательность, драматическую патетику и лирическую исповедь, картины природы и сцены быта. Его умение создания симфонических произведений, особый язык и структура композиции пронизаны идеей революционной борьбы и философией романтизма. В бетховенских симфониях музыка обретает философско-историческую концептуализацию, и под этой тяжестью музыка как бы графически «сокращается», т.е. насыщается глубоким философским символизмом во внешне сжатых нотно-графических рамках музыкального языка. Музыкальный язык обретает трансцендентальное наполнение, становится проводником в глубокие слои архетипической символики. Потребность проблемно высказаться, притягивала романтиков к симфонии как к «абсолютной музыке», философская концептуальность которой была скрыта за чистым звучанием музыки. Завершая эру классицизма, Л. Бетховен открывал дорогу новому наступающему веку.

Симфоническое мышление стало основным завоеванием венского классицизма, открывшим музыке новые горизонты. Венские классики пересмыслили и заставили зазвучать по-новому все музыкальные жанры и формы. В симфонии сказал новое слово Р. Шуман, сделав опыт слияния всех ее частей в одно целое и введя сквозной тематизм. Заметными явлениями в истории симфонизма стали сочинения таких композиторов, как Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, И. Брамс, А. Дворжак, А. Брукнер, Г. Малер, С. Франк, Ян Сибелиус, П. Хиндемит, А. Веберн. В XIX в. симфонии, вследствие неопытной концептуальной «тяжести» жанра, становятся менее популярными. В это же время утвердившийся в классических сонатно-симфонических формах тип философски-многозначного динамического процесса захватывает в свой горизонт оперу, а также свободные по жанру сочинения для оркестра и для фортепиано.

В композиторском творчестве XIX–XX вв. изначально связанная с симфонией идея «абсолютной музыки» постепенно отрывается от конкретного оркестрового жанра. У романтиков бетховенский «миг истории» обрастает личностным переживанием. Объективная логика развертывания музыкального процесса насыщается субъективным чувством. Оно раздвигает границы «мгновения», лишая конструктивной краткости и превращая в более или менее долгий фрагмент формы, который функционально (например, с точки

зрения тонального движения) есть не что иное, как мгновение, а по смыслу – «историческая эпоха» в «истории души». Кроме того, следует обратить внимание еще на один момент, характеризующий особенности формирования музыкального языка и его элементов.

Единую историю музыки можно представить как движение музыкального мышления по ступеням натурального звукоряда, сопровождаемое осознанием музыкальных интервалов, которые образуются более высокими ступенями звукоряда. Например, у греков сексты и терции считались диссонансами, а в Европе они заняли место среди консонансов в XIV в., однако следы былого «неслиянного слышания» закрепились в названии «несовершенные консонансы», существующем в теории музыки и до сих пор. Дело в том, что терции на тон или полтона меньше кварты, а сексты на те же величины больше квинты. Как утверждает в своем исследовании истории и философии музыки В. Мартынов, активное освоение интервалов терции и сексты началось со середины XIV в. и связано оно с устной практикой фобурдона. «В письменной композиторской практике этот процесс начался с первых десятилетий XV в., и осуществлялся он в первую очередь усилиями таких композиторов, как Данстейбл и Дюфаи. Именно с них начинается новый эвфонический период истории музыки, достигший своей кульминационной точки в строгом стиле XVI в. Начиная с XVII в. основой всей музыкальной ткани и опорными узловыми моментами музыкального языка композиции становятся мажорные и минорные трезвучия, т.е. созвучия, состоящие из двух терций, которые полностью определяют, контролируют и ограничивают появление диссонирующих созвучий, состоящих из секунды, септимы и тритона» [5]. Можно сказать, что «сонатность» музыкального языка обусловлена тем, что единицей звуковысотной организации в утвердившейся тогда ладо-тональной системе становится не интервал, а аккорд.

Данные факты говорят о том, что история музыкальной композиции есть история формирования музыкального мышления и музыкального языка как средства воплощения его идей. Иными словами, *история музыкального языка неразрывно связана с историей интервального мышления композиторской музыки*, когда с наступлением каждой новой эпохи интервалы и созвучия, господствующие на протяжении предыдущей эпохи, практически утрачивают свои семантические функции, а их употребление подвергается различным ограничениям. «Так, в эпоху господства терцовых трезвучий ограничению подвергается употребление квинт, что находит выражение в запрете, налагаемом на движение параллельными квинтами, в результате чего формообразующая самостоятельность квинты сводится на нет. В условиях насыщенной терцово-секстовой системы музыкального языка квинтовые созвучия начинают восприниматься как нечто пустое и эмоционально аморфное, что может годиться только для стилизованной передачи „духа Средневековья“ или „архаического Востока“» [5]. То же самое начинает происходить с самими мажорными и минорными трезвучиями в эпоху господства секунды и септимы и т.д. Таким образом, всю историю западноевропейской опус-музыки можно рассматривать как постепенное осмысление и освоение музыкальных интервалов: сначала эпоха кварты и квинты, потом эпоха терции и сексты, длящаяся до конца XIX в., а потом, наконец, эпоха секунды и септимы, начавшаяся в самом начале XX в.

Итак, можно сделать вывод. История композиторской музыки и системы ее языка начиная с XVII в. есть история развития тональных отношений, что влечет за собой важное следствие и, по сути дела, предопределяет судьбу европейской композиторской музыки XX в. Развитие любой системы, в том числе и тональной, не может протекать бесконечно – неизбежно должен наступить момент, когда это развитие приведет к возникновению нового системного уровня, причем старая система просто перестанет существовать. Можно говорить о том, что вся история развития музыкального языка и его элементов шла неуклонно вверх по пути эволюционного завоевания все новых уровней музыкального мышления как исторически закономерное движение от простого к более сложному, как нарастание сложности и дифференцированности духовных актов, новаций в области музыкальных техник и методов композиции. В начале XX в. наступает момент исчерпанности авторского начала, предел линии логического подъема. Когда уже знаки музыкальных построений не несут символики духовной культуры, наступает тупик, кризис, коллапс субъективизма в музыке, и все усилия настоящих композиторов первой половины XX в. независимо от их воли и желания были направлены на констатацию этого коллапса. Именно в этом и коренится причина необычайной новизны и экстремальности музыки XX в. Усугубление интенсивности субъективизма ведет к стадии коллапсирующего субъективизма, имеющей место в первой половине XX в. Данный период (начало XX в.) можно назвать эпохой крушения тональной системы и принципа линейности.

Опираясь на методологию философского анализа семиотического мышления, сутью которого являются поэтапный анализ и философско-эстетическая интерпретация знаковых структур музыкального языка в контексте его эволюционно-исторического развития, мы показали способность музыкальных знаков и символов кодировать онтологические смыслы и эволюционные изменения музыкального мышления от эпохи к эпохе, от первоначального зарождения родовых знаков, «привязанных» к праисторической эмоции, до высоких техник композиторской опус-музыки.

Список источников

1. Капичина Е.А. Философско-семиотический анализ музыкальной знаковости периода XI–XVII веков // *Studia Culturae*. 2017. № 32. С. 19–29. URL: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/issue/view/43/showToc> (дата обращения: 25.11.2018).
2. Мартынов В. Конец времени композиторов. М. : Русский путь, 2002. 296 с. URL: <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/2/martynov.pdf> (дата обращения: 25.11.2018).
3. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи XVII–XX вв. СПб. : Лань, 2006. 432 с.
4. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
5. Мартынов В. Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. М. : Классика – XXI, 2008. 288 с. URL: <https://www.libfox.ru/497369-vladimir-martynov-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti.html> (дата обращения: 25.11.2018).

References

1. Kapichina, E.A. (2017) Filosofsko-semioticheskiy analiz muzyikalnoy znakovosti perioda XI – XVII veka [Philosophical and semiotic analysis of the musical significance in the 11th–17th centuries]. *Studia Culturae*. 32. pp. 43–51. [Online] Available from: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/issue/view/43/showToc> (Accessed: 25th November 2018).

2. Martynov, V. (2002) *Konets vremeni kompozitorov* [The End of the Time of Composers]. Moscow: Russkiy put. [Online] Available from: <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/2/martynov.pdf> (Accessed: 25th November 2018)

3. Kudryashov, A.Yu. (2006) *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya. Khudozhestvennye idei XVII–XX vv.* [The theory of musical content. Artistic ideas of the 17th–20th centuries]. St. Petersburg: Lan'.

4. Sukhantseva, V.K. (2000) *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoy – k filosofii muzyki* [Music as a human world. From the idea of the universe to the philosophy of music]. Kiev: Fakt.

5. Martynov, V. (2008) *Zona Opus Posth ili rozhdenie novoy real'nosti* [Zone Opus Posth or the birth of a new reality]. Moscow: Klassika – XXI. [Online] Available from: <https://www.libfox.ru/497369-vladimir-martynov-zona-opus-posth-ili-rozhdenie-novoy-realnosti.html> (Accessed: 25th November 2018).

Сведения об авторе:

Капичина Е.А. – доктор философских наук, проректор по научной работе, профессор кафедры теории искусств и эстетики Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского (Луганск, Луганская народная республика). E-mail: eakapichina@bk.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Капичина Е.А. – Luhansk State Academy of Culture and Arts named after M. Matusovsky (Lugansk, Luhansk People's Republic). E-mail: eakapichina@bk.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 26.11.2018;
одобрена после рецензирования 25.01.2019; принята к публикации 30.08.2022.*

*The article was submitted 26.11.2018;
approved after reviewing 25.01.2019; accepted for publication 30.08.2022.*