

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

MUSIC EDUCATION

Н. В. БЕКЕТОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ: НАУКА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРАКТИКА (статья 1)

Необходимость постановки освещаемой ниже проблемы наглядно «удостоверяется» музыковедческой практикой, в частности, учебным процессом, порой обнаруживающим явную ограниченность интерпретирующего потенциала современных молодых специалистов в процессе постижения истинных смыслов музыкальной концепции, что неизбежно сопровождается путаницей в определениях жанров, форм, видов и родов музыкальных произведений.

Обратимся к сравнительно простому примеру: музыка, о которой пойдёт речь, связана со словом и не оставляет сомнений в том, что она выражает. Однако сегодняшние студенты, дезориентированные «музыкальной алгеброй», не улавливают здесь искомой «гармонии». Предлагается обозначить жанрово-драматургический тип романса С. Рахманинова «О, не грусти по мне» (ор. 14 № 8). Ответ: лирико-психологический. Попытка уточнить: чья «лирика» и чья «психология»? – вызывает откровенное замешательство (неудобно ответить: «потусторонняя лирика» или «психология мертвеца»). С целью разрешить возникшие трудности, предпринимается опыт постижения «софийного», подлинного смысла стихотворения А. Апухтина. Возлюбленная «с того света» взывает к своей родной «половине», оставшейся на земле, утешая, врачую, предстательствуя и вселяя надежду. Поэт и композитор размышляют, ни много ни мало, о бессмертии души, о конечном преодолении мировой трагедии, о победе Любви и Жизни над небытием Смерти... Именно такова концепция романса Рахманинова, где, соответственно логике стиха, музыкально «овеществлён» процесс преобразования «мёртвого» в «живое». При этом в полной мере подтверждается правота создателя романса: «выражение индивидуальности компо-

зитором во всей её полноте» (что и составляет, по Рахманинову, суть музыки) есть цель, которая «не может быть достигнута рационалистично» [10, с. 144]. В самом деле, содержание музыки нотами не фиксируется. Нотный текст не есть музыка, как и человек не есть только материальное тело.

«Искусство... вызывает в нас чувства и состояния, служащие к глубинному познанию мира», – указывает А. Лосев [9, с. 308]. При этом «музыка не есть ни в какой мере бытие физическое или психическое», но «подлинная и основная жизнь Абсолюта», заведомо «не выразимая простым языком и потому требующая символики» [9, с. 482, 479, 606]. Этот «категорический императив» Лосева узаконивает «вертикализацию» музыковедческой методологии, ибо Абсолют никак не исчисляется «терциями и квартами», типами драматургии, etc. Музыка есть «выразительное и символическое конструирование предмета» – «предмета высшего бытия» [9, с. 498–499, 308], постигаемого только в мифе и символе.

Пользуясь языком мифологии и символики, рассмотрим противоречие Жизни и Смерти в метафизических категориях Предела и Беспредельного, Конечного и Вечного. Это противоречие явлено уже во вступлении, где три звена восходящей секвенции (три устремлённых ввысь «пробега» обрываются нисходящими диссонирующими аккордами: интонационное противопоставление «горе» – «долу» способствует накоплению противоречий статики и динамики, «взлётов» и «ниспаданий», континуальности и дискретности) растворяются в «рахманиновском аккорде», томительно-«невывысказанной», трагической семантики которого никто не станет отрицать. «Аккорд несбывшегося», «прощания с мечтой», аккорд «безвозвратной утраты», с его

особой, обострённо-чувственной «метафизической предельностью», вполне закономерен в качестве экзистенциального символического «резюме» начального этапа становления (ибо музыкальное «становление есть становление смысла» [9, с. 509]). В целом интонационная идея романа реализует идею размыкания, а точнее, прорыва символически замкнутого круга. Насыщение «застывших» форм активным развитием, «оплотнение» и страстность музыкальной интонации, изначально «бесплотной» (великая Г. Вишневецкая исключительно тонко ощущала этот момент! См.: [3, с. 97–98]), в конечном итоге восходит к потрясающей генеральной кульминации с фигурой «креста» и последующим нисхождением «долу» (на словах «откликнулась оттуда»), что настоятельно требует в исполнении особого «потустороннего» тембра... «Монолог смерти», каким мог бы стать названный романс, предстаёт «диалогом жизни», обретая «живое» пространство, где осуществляется мистерия воссоединения двух половин единой бессмертной души.

Развивая данную мысль, приведём высказывание С. Франка: «Психология как таковая, даже в онтологическом её понимании, совсем не является областью русского духовного творчества. Поскольку здесь интерес направлен на глубочайшие онтологические корни духовной жизни, то... возникает тенденция к преодолению области собственно психического и достижению сферы окончательного всеобъемлющего бытия». И далее: «Русским мыслителям совершенно чуждо представление о замкнутой на себе самой индивидуальной личностной сфере. Их основной мотив – связь всех индивидуальных душ, всех “Я” так, что они выступают интегрированными частями сверхиндивидуального целого... “МЫ”. Ибо – каждая личность является звеном живого целого, а разделённость личностей только кажущаяся». Именно таково мироощущение романса «О, не грусти», таково всё творчество Рахманинова, и природа трагического в данном случае соотносится со словами философа о Тютчеве: «Он испытывает метафизический ужас перед глубинами человеческой души, потому что непосредственно ощущает свою единственность с космическими безднами, с господством хаоса первичных природных сил» ([12, с. 157]; курсив мой. – Н. Б.). Не то ли ощущается в «Утёсе», в «Острове мёртвых», в романсах «Всё отнял у меня», «Сон» (на стихи А. Плещеева из Гейне), и уж, конечно, в устрашающем *Danse macabre* поздних сочинений композитора?

С этой позиции только и понятны откровения великой русской метафизики, исключаящие трактовку сочинений русских трагических гениев в одномерном пространстве «земных страстей».

Почему в финале Четвёртой симфонии П. Чайковский использует именно тему «Во поле берёза стояла», а не, скажем, «Ах, вы сени, мои сени», которая, с точки зрения оглашённой им самим программной версии (в письме к Н. фон Мекк от 17 февраля 1878 года), вполне соответствовала бы тезису о «слиянии героя с народом»? Следует напомнить о знаменитой «трагической гамме Чайковского» – общей интонационной основе темы Рока и «Берёзы» (симфонизм!); более того, в генеральной кульминации «Берёза» оказывается *оборотнем* Рока! Поистине, как писал великий классик, «и всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет» (одно дело – *хотеть*, другое – *мочь* «прийти в народ»)... Очевидно, рассуждая «технологически», мы не сможем проникнуть в экзистенциальные глубины гениальной души: здесь не только (и не столько) воссоздаётся трагедия индивидуализма как «отрыва от народа», речь идёт об ином – «отпадении» от Творца, от заветов Рода, от Вести...

«Разумеется, можно “анализировать” музыкальное произведение, разлагая его на “составные части”, находя в нем ту или иную “симметрию” и т. д., – пишет Лосев. – Но так же, как и части живого организма суть не части живого организма, поскольку они реально от него отделены и не живут общею с ним жизнью, и – части музыкального произведения суть тогда только части, когда не упускается из виду *общий лик произведения*, не состоящий ни из каких частей и тем не менее *реально их оживляющий и в них живущий*» ([9, с. 442–443]; курсив мой. – Н. Б.). Столь же суров приговор современному «научнообразному музыковедению» композитора Г. Свиридова: «Эта “наука” лишена художественного элемента сама по себе, её способ (метод) – “анализ” мёртвой музыкальной материи, т. е. разложение мёртвой материи» безотносительно к нравственному элементу искусства, который «нельзя подвергнуть анализу, разложению», ибо «нельзя подвергнуть разложению и анализу проявления человеческой души» [11, с. 153]. При этом «чем ... более совершенствуется сам анализ, тем более он уходит от живой души искусства, от его сущности. Грубый, самый вульгарный материализм», – заключает композитор, констатируя: «Функция искусства – выражение духовного мира человека» [11, с. 153, 152].

Именно так, следуя отечественной традиции «живого знания», наши замечательные современники отстаивают высшее предназначение музыки – быть инструментом постижения духовных сущностей: музыка прежде всего и искусство в целом, указывает Лосев, есть «преобразование косной материи в истинную форму красоты». Эта «материя» представляется «как

нечто преображённое и спасённое, как нечто, надо прямо сказать, религиозное» [9, с. 300]. Задачей искусства является «софийное (религиозное) конструирование смысла» [6, с. 793]; вот почему творчество великих художников принципиально «материалистически неисчислимо»: согласно утверждению Свиридова, «оно религиозно, священно, сакраментально в том смысле, как говорил Платон – что душа человека сотворена Богом, – это та Божественная часть человеческого существа, которая способна общаться со своим творцом и одна лишь в человеке несёт в себе подлинное, неизменное, вечное Божественное начало» [11, с. 95]. Последнее, согласно Свиридову, «...требует совсем иных способов, методов сопереживания, созерцания, а не “научнообразного” разложения художественного явления на элементы» [11, с. 153].

Очевидно, композитором подразумеваются «способы» и «методы», которые способны уловить онтологическую «всеохватность» метафизического измерения бытия, – ибо «одухотворённость вещей есть не что иное, как развёртывание всеохватного их бытийного смысла» [4, с. 99]. Здесь необходимо обратиться к разъяснению Лосева, помогающему интерпретаторам художественного произведения определиться «с точным пониманием того, что такое вещь и её материя» [8, с. 20]. Итак, «обыватель склонен думать, что именно материя вещи есть носитель её идеи. Но тогда... я сажусь не на самый стул, а на материю стула, т. е. на бесформенное дерево, из которого сделан стул». Однако представляется очевидным, хотя здесь «нет никакой философии, а есть только здравый смысл», что «я сажусь на определённым образом оформленный деревянный материал» [8, с. 14, 15]. Так мыслитель предлагает «...избавиться от обывательского испуга перед непонятными словами. Слова, которые я произнёс, совершенно понятны» [8, с. 15].

Здесь сталкиваются физика и метафизика, материя и дух... Сталкиваются, хотя должны образовывать нерасторжимое единство онтологической целостности – и в жизни, и в искусстве, и в науке об искусстве. «Весь материальный анализ, как бы он ни был замысловат или тонок, изощрён, умел и т. д., как бы бродит *около смысла, около души музыки*, не касаясь ее, не касаясь главного, во имя чего, для чего создано творение» ([11, с. 168]; курсив мой. – Н. Б.). Мысль композитора столь же «совершенно понятна». Равным образом, с точки зрения метафизического подхода, оказывается понятным, например, следующее: определяя главный конфликт оперы «Борис Годунов» как противостояние «народ – царь», мы «садимся не на самый стул, а на материю стула», поскольку фиксируем только внешне видимые

(физические) параметры «народной драмы»; между тем, подлинная движущая суть конфликта заключена в символической метафизической вертикали «человек – истина» (см.: [2, с. 235–236])... И так далее, и тому подобное.

«Музыкальная драматургия съела *музыку*. <...> Созерцание внутренней жизни художественного образа заменяется наблюдением над движением мёртвой музыкальной материи. <...> Конструкция, драматургия вместо интонации» [11, с. 127, 374]. Высказывание Свиридова, удручённого отсутствием «живого, душевно-рождённого образа» в музыке современных сочинителей, вполне может быть отнесено и к принятым музыковедческим «клише». Как объяснить, например, семантическое противоречие текста и музыки в первом монологе Бориса Годунова «Скорбит душа» (восходящая «царственная» кварта на слове «Скорбит» – вместо, скажем, «ламентозной» секунды), опираясь на всем знакомое утверждение о точном соответствии музыкальной интонации Мусоргского смыслу каждого произносимого слова? Между тем, при «вертикальном» прочтении оперного текста (включая соответствующий «трагический» фактурный комплекс) открывается видение иной – духовной – реальности, запечатлённой композитором в афористической точном выражении идеи изначальной обречённости неправедной власти. Игнорированием духовной реальности оборачивается и утверждение по поводу «типовой обобщённости» интонации у Глинки (а как же тогда быть с подлинной, зримой реальностью «Чудного мгновенья» – поистине «воздушных», «летающих» синкоп на вершине интонационного круга-спирали?). С точки зрения «единственно возможной реальности материи» это допустимо объяснить, ссылаясь на отсутствие у Глинки «социальной» конкретности характеристического интонирования его последователей. Но мера «правдивости» глинкинской музыки совсем иная...

С этой позиции только и возможно понимание метафизически грандиозной темы смерти у Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, темы глубоко личной, властно влекущей за грань небытия, к итоговому познанию единственности человеческой души с безднами хаокосмоса. Отсюда, «...из ощущения бесформенной, хаотической качественности бытия, поселяющей в душе тот же диссонанс...», и произошла, по Лосеву, трагедия [9, с. 320]. Непониманием метафизической природы трагического, закономерно рождающегося «из духа музыки», объясняются многие исследовательские несообразности. К примеру, трагедия не есть только жанр, как полагает современный музыковед [5, с. 28], но, в первую очередь, – *мироощущение*, универсальная ха-

рактика, фиксирующая «прежде всего два главных плана бытия»: это «космический хаос и прорыв его сквозь пространственно-временные установления (главным образом в личности, то есть простр[анственно]-врем[енном] *установлении сознания*)» ([9, с. 314, 317]; курсив мой. – Н. Б.). Именно это, в полном соответствии с глубиной сущностью музыкального трагизма, и происходит в центральном эпизоде завязки «Пиковой дамы», где все главные действующие лица – участники квинтета 1 действия – одновременно потрясены-пронзены внезапным «Мне страшно». Ничего «парадоксального» [5, с. 27] здесь нет: звучит *голос* трагедии, органично выражающей себя в свойственных ей со времён античности формах эпической статики. Но *трагизм не есть форма!* – утверждает Лосев, – и потому всегда существует «трагизм не только драматический, но и лирический, и эпический» [9, с. 312]. Трагизм по определению не может быть «острой формой драмы»: ведь «...понятия трагизма и драматизма суть понятия, отнюдь не совпадающие и даже едва ли вообще соизмеримые» [9, с. 311]. И далее Лосев разграничивает трагизм и драматизм как содержание (заметим, преимущественно этическое) и форму, «самый метод художественной экспозиции» (эпос, лирика, драма). Увлечение категориями формальной эстетики вне определения метафизической сущности трагедийного переживания (квинтет «Мне страшно» есть трагедийное Предопределение «Пиковой дамы») – не более чем парадокс *методологический*.

Очевидно, проблема *метафизической истории музыки*, способной адекватно отражать исторические дефиниции музыкального сознания в его развитии, есть прежде всего проблема *целостной интерпретации музыкальной концепции* (иначе говоря, адекватного смыслопостижения), с которой прямо связан пересмотр установленных определений видов, родов, жанров и форм музыкального произведения.

Что такое, например, «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова, трактуемая как «народная музыкальная (т. е. символическая) драма» [9, с. 606]? Вероятно, «...с точки зрения обыкновенной обывательской душонки, привыкшей видеть драму лишь в своих “реальных” переживаниях, “Снегурочка” предстанет как лироэпическая пьеса.

На самом же деле, – указывает Лосев, – это... синтез всего – и лирики, и эпоса, и драмы» [9, с. 615], объединяемый понятием *музыкального мироощущения*. Верно ли мы, традиционно увлечённые социальными представлениями, трактуем само понятие *народной драмы*, и что на самом деле имел в виду Мусоргский, называя так свою «Хованщину» (и не называя так своего «Бориса»? Представляется возможной трактовка названных опер как *исторических мистерий, музыкальных трагедий забвения* – великих экзистенциальных актов национального самосознания (см.: [1, с. 223–227]).

Так множатся вопросы к настоящему и будущему музыковедения. Подытоживая сказанное, вновь обратимся к воспоминаниям, столь актуальным в плане заявленной проблемы: «В своём последнем выступлении в стенах Ростовской консерватории (это была секция “Лосевские беседы” в рамках III Российского философского конгресса 2002 года) Юрий Николаевич Холопов подчеркнул: “Мы изучаем то, из чего состоит музыка, как она сделана, а не что она есть такое”. И, вопреки утвердившейся в современном музыковедении традиции технологического подхода к музыкальному произведению, обосновал необходимость создания *метафизической теории музыки* (представив ее в символическом облике *пентады Лосева* [13, с. 430–431]. – Н. Б.). На мною заданный вопрос – “Возможна ли метафизическая история музыки?” – Юрий Николаевич, подумав, ответил утвердительно, уточнив: “Но для этого нужен большой контекст”. Очевидно, здесь разумелся и контекстный принцип подобного целостного исторического музыкального знания, диалогически сопряжённого с немзыкальными информационными полями философии, культурологии, социологии, психологии, педагогики, и собственный личностный контекст интерпретатора, способного к охвату глубин заключённого в музыкальной структуре музыкального смысла» [2, с. 234–235]. Так обосновывается необходимость метафизической музыкальной науки, которая должна мыслить себя (т. е. обладать самосознанием) соответственно своему объекту: ведь искусство и есть самосознание культуры, явленное в высшей форме интуитивно-чувственного познания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. «Из рода рюриковичей»: Пушкин, Рахманинов, Мусоргский // С. Рахманинов: на зламi столiть: зб. наук. ст. Харкiв: Вид. Носань В. А., 2009. Вип. 6: Творчiсть як руйнiйна сила культури [С. Рахманинов: на переломе столетий: сб. науч. ст. Харьков: Изд. В. А. Носань, 2009. Вып. 6: Творчество как движущая сила культуры]. С. 199–244.
2. Бекетова Н. Русский музыкальный миф: методология смыслопостижения // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве: К 40-летию Ростовской консерватории: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 232–252.
3. Вишневская Г. Галина: История жизни. М.: Горизонт, 1992. 576 с.
4. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
5. Дёмина И. Конфликт как основа формирования различных типов драматургической логики в опере XIX века. Ростов н/Д: ДГТУ, 1997. 32 с.
6. Лосев А. Бытие. Имя. Космос. М.: Мысль, 1993. 960 с.
7. Лосев А. Миф. Число. Сущность. М.: Мысль, 1994. 920 с.
8. Лосев А. О жизненном кредо // Credo: Теоретический журнал (Санкт-Петербург). 2005. № 1. С. 12–29.
9. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
10. Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. М.: Сов. композитор, 1978. Т. 1. 648 с.
11. Свиридов Г. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 800 с.
12. Франк С. Русское мировоззрение: избр. труды. СПб: Наука, 1996. 740 с.
13. Холопов Ю. Метафизика музыки в философии А. Ф. Лосева // Рационализм и культура на пороге третьего тысячелетия: материалы III Российского философского конгресса: в 4 т. Ростов н/Д: СКНЦ ВШ, 2002. Т. 4. С. 430–431.

REFERENCES

1. Beketova N. «Iz roda ryurikovichei»: Pushkin, Rakhmaninov, Musorgskiy [«From the Stock of Rurik's Descendants»: Pushkin, Rachmaninov, Musorgsky]. S. Rakhmaninov: na zlami stolit' [S. Rachmaninov: at the Turn of the Centuries]: collected research works. Kharkov: Publisher V. Nosan', 2009. Issue 6: Creative Work as a Motive Force of Culture. P. 199–244.
2. Beketova N. Russkiy muzykal'nyi mif: metodologiya smyslopostizheniya [Russian Musical Myth: a Comprehension of Sense Methodology]. Muzyka i muzykant v meniaiuschemsia postsovetском prostranstve: K 40-letiyu Rostovskoi konservatorii [Music and Musician in the Changing Post-Soviet Space: Towards the 40th Anniversary of Rostov Conservatoire]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2008. P. 232–252.
3. Vishnevskaya G. Galina: Istoriia zhizni [Galina: The History of Life]. Moscow: Gorizont Press, 1991. 576 p.
4. Gadamer G. G. Aktual'nost' prekrasnogo [The Urgency of the Beautiful]. Moscow: Iskusstvo Press, 1991. 368 p.
5. Demina I. Konflikt kak osnova formirovaniya razlichnykh tipov dramaturgicheskoi logiki v opere XIX veka [Conflict as the Formation Basis as Applied to Various Types of Dramatic Logic in Operas of the XIXth Century]. Rostov-on-Don: Don State Technical University, 1997. 32 p.
6. Losev A. Bytie. Imia. Kosmos [Existence. Name. Space]. Moscow: Mysl' Press, 1993. 960 p.
7. Losev A. Mif. Chislo. Suschnost' [Myth. Number. Essence]. Moscow: Mysl' Press, 1994. 920 p.
8. Losev A. O zhiznennom kredo [About Personal Credo]. Credo: Teoreticheskii zhurnal [Credo: Theoretical Journal (St. Petersburg)]. 2005. No. 1. P. 12–29.
9. Losev A. Forma. Stil'. Vyrashchenie [Form. Style. Expression]. Moscow: Mysl' Press, 1995. 944 p.
10. Rakhmaninov S. Literaturnoe nasledie [Literary Heritage]: in 3 vol. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1978. Vol. 1. 648 p.
11. Sviridov G. Muzyka kak sud'ba [Music as a Fate]. Moscow: Molodaya Gvardiya Press, 2002. 800 p.
12. Frank S. Russkoe mirovozzrenie [Russian Weltanschauung]: selected works. St. Petersburg: Nauka Press, 1996. 740 p.
13. Kholopov Yu. Metafizika muzyki v filosofii A. F. Loseva [The Metaphysics of Music in A. Losev's Philosophy]. Ratsionalizm i kul'tura na poroge tret'ego tysiacheletiya [Rationalism and Culture on the Threshold of the Third Millennium]: materials of the Third Russian Philosophical Congress. Rostov-on-Don: North Caucasian Research Centre of Higher Education, 2002. Vol. 4. P. 430–431.

МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ МУЗЫКИ: НАУКА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ПРАКТИКА (статья 1)

Данная статья посвящена научно-теоретическому обоснованию концепции метафизической истории музыки. Исходя из требований вузовской образовательной практики, порой остро нуждающейся в уточнении закрепившихся в музыковедении теоретических представлений, доказывается необходимость координации принятых «горизонтальных» уровней смыслопостижения с метафизической «вертикалью», соответствующей онтологической природе музыки, которая, по определению А. Лосева, есть «число, символ и миф». Опираясь на соответствующие положения отечественной философской мысли, исследователь оценивает современное состояние теории и интерпретирующей практики в области музыкальной концепции – смыслового содержания последней и средств его воплощения. Обозначается проблема стереотипных драматургических дефиниций, подлежащих пересмотру с точки зрения подлинной сущности

музыкального самовыражения: в частности, акцентирована метафизическая природа музыкальной трагедии, в принципе не подлежащей «горизонтальному» измерению. Автором статьи приведены высказывания А. Лосева, Г. Свиридова, Ю. Холопова, констатирующие недостаточное внимание аналитиков к духовной природе музыкальной интонации, живой и цельный облик которой есть производная от метафизической смысловой «вертикали». Когнитивный опыт «вертикализации» аналитической методологии, по мнению исследователя, способствует бесконечному расширению поля интерпретаций музыки, ориентируя специалистов на постижение сокровенных смыслов музыкального сочинения.

Ключевые слова: онтологическая сущность музыки, метафизическая интерпретация музыкального произведения, музыкальный смысл, музыкальное содержание.

METAPHYSICAL HISTORY OF MUSIC: SCHOLARSHIP AND EDUCATION PRACTICE (article 1)

The article is devoted to research and theoretical substantiation of the metaphysical music history conception. Proceed from the requirements of high school educational practice, which sometimes acutely needs clarification of theoretical concepts stable-existing in musicology, the author proves the necessity of co-ordination between accepted «horizontal» comprehension of sense levels and the metaphysical «vertical line», corresponding to the ontological nature of music, which is «number, symbol and myth», according to A. Losev. Basing on the appropriate theses of the Russian philosophy, the researcher estimates the contemporary state of the theory and interpreting practice in the sphere of a musical conception, namely sense content of the latter and the means of its implementation. It is noted the problem of stereotyped dramaturgical definitions, subject to revision in conformity with the point of view stip-

ulated by the true essence of musical self-expression. In particular, the metaphysical nature of musical tragedy which in principle cannot be the subject for a «horizontal» consideration is accentuated. The author of the article cites the statements by A. Losev, G. Sviridov and Yu. Kholopov which establish the insufficiency of analysts' attention to the spiritual nature of music intonation with its lively and completed image, derived from the metaphysical sense «vertical line». As the researcher supposes, the cognitive trial of the analytical methodology «vertical intention» contributes to the infinite extension of the field of interpretations conformably to music. Thereby specialists are guided by comprehension of the innermost meanings of a musical composition.

Key words: ontological essence of music, metaphysical interpretation of musical work, history, musical meaning, musical content.

Бекетова Наталья Викторовна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344082, Ростов-на-Дону
e-mail: sintez49@yandex.ru

Beketova Natalya V.

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: sintez49@yandex.ru