



# *М*УЗЫКАЛЬНАЯ ИНТЕРСУБЪЕКТИВНОСТЬ: ПУТИ СБЛИЖЕНИЯ СУБЪЕКТОВ КОМПОЗИТОРА И СЛУШАТЕЛЯ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

УДК 78.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-104-109>

**М.В. Андрейкина**

Нижнекамский музыкальный колледж имени Салиха Сайдашева, Нижнекамск, Российская Федерация  
e-mail: mar.andreykina@gmail.com

*Аннотация:* В центре внимания данной статьи взаимодействие музыкальных субъектов академической направленности – композитора и слушателя, отображаемое в условиях настоящего времени. Автор задается вопросом прослеживания путей сближения вышеназванных субъектов и находит три ключевых варианта: 1) объединение в одном лице автора-композитора и исполнителя, 2) обращение композитора к общеизвестному (народному) элементу в своем музыкальном материале, аранжировка широкоизвестных мелодий и 3) сочинение и воспроизведение музыки в культурном контексте. Автор лаконично комментирует каждый вариант, представляя философско-культурное осмысление затронутой темы.

*Ключевые слова:* музыкальная интерсубъективность, музыкальный субъект, композитор, исполнитель, философия музыки, философия культуры.

*Для цитирования:* Андрейкина М.В. Музыкальная интерсубъективность: пути сближения субъектов композитора и слушателя в условиях современности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 1 (105). С. 104-109. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-104-109>

## MUSICAL INTERSUBJECTIVITY: WAYS OF BRINGING TOGETHER THE SUBJECTS OF THE COMPOSER AND THE LISTENER IN MODERN CONDITIONS

**Marina V. Andreykina**

Nizhnekamsk College of Music named after Salikh Saidashev, Nizhnekamsk, Russian Federation  
e-mail: mar.andreykina@gmail.com

*Abstract:* The focus of this article is the interaction of musical subjects of an academic orientation – the composer and the listener, displayed in the conditions of the present. The author asks the question of tracing the ways of rapprochement of the above subjects and finds three key options: 1) combining the author-composer and performer in one person, 2) the composer's appeal to the well-known (folk) element in his musical material, arranging well-known melodies and 3) composing and playing music in a cultural context. The author laconically comments on each option, presenting the philosophical and cultural understanding of the topic.

---

АНДРЕЙКИНА МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА – Нижнекамский музыкальный колледж имени Салиха Сайдашева, преподаватель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки»

ANDREIKINA MARINA VLADIMIROVNA – Nizhnekamsk College of Music named after Salikh Saidashev, teacher of the subject-cycle commission «Music Theory»

© Андрейкина М. В., 2022



*Keywords:* musical intersubjectivity, musical subject, composer, performer, philosophy of music, philosophy of culture.

*For citation:* Andreykina M.V. Musical intersubjectivity: ways of bringing together the subjects of the composer and the listener in modern conditions. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 1 (105), pp. 104-109. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-1105-104-109>

Музыка – это не только звуковое искусство, в котором единица измерения – звук в его различных тембральных, регистровых, ритмических и мелодических проявлениях. Это в то же время процесс, который в той или иной степени предполагает *интерсубъективное взаимодействие*, то есть направленность, с одной стороны на композитора как автора, создателя музыкального произведения, с другой – на субъект слушателя, степень его интереса, вовлеченности, внимания к звучащему полотну [4].

В современных условиях композиторы академической направленности могут быть не поняты или не до конца поняты аудиторией [7], поскольку на концертах с классическим репертуаром, где исполняется музыка XVII, XVIII, XIX, XX столетий, сохраняется довольно невысокий процент посещаемости. Связано ли это с недостатком информации или со сменой музыкальных интересов публики? Каким образом мы можем проследить пути сближения субъектов композитора и слушателя, которые имеют корни в прошлых столетиях и отображаются в условиях современности?

1) В истории академической западной музыки композитор и исполнитель как музыкальные субъекты часто могли быть одним и тем же лицом<sup>1</sup>. Если вспомнить композиторские опусы классиков – композиторы представляли вниманию публики свои новые творения,

<sup>1</sup> Что касается восточной музыки, здесь вряд ли есть кардинальное отличие в плане донесения музыкальной мысли до аудитории, поскольку сам автор часто представлял свои творения на суд публики повсеместно.

чаще всего, самостоятельно их исполняя (речь главным образом о клавирно-фортепианных, скрипичных произведениях Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена и т.д.), или в написанных ими партиях главные соло в ансамблевых и оркестровых сочинениях играли сами авторы. *Выступление в одном лице автора-композитора и исполнителя* вызывало жгучий интерес публики и создавало высокие по тем временам рейтинги композитора и автоматически его сочинения. Лишь со временем, как известно, исполнительское искусство отделилось в собственное направление, став особым пластом музыкальной деятельности, отличным от композиции [2].

В какой степени публику волнует, кто выступает на сцене: композитор и/или исполнитель? И вообще ощущает ли слушатель среднего класса четкую разницу между этими понятиями? В этом плане можно провести аналогию с описанной шестьдесят лет назад Теодором Адорно точкой зрения о том, что представляет собой классовое расслоение по отношению к музыке как таковой. «Музыка имеет дело с классами в той мере, в какой классовые отношения запечатляются в ней. Та позиция, которую занимают при этом сами средства музыкального языка, остаются эпифеноменами по сравнению с явлением самой сущности. Чем в более чистой и бескомпромиссной форме музыка постигает антагонистические противоречия, чем более глубокое структурное оформление они получают, тем меньше музыка оказывается идеологией и тем более – верным объективным созна-



нием» [1, с. 65]. Поскольку нас интересует именно субъект, который обеспечивает собственно звучание музыки, то для аудитории не столь критичную роль играет, почему и как родилось то или иное произведение, а скорее то, как оно представлено в момент звучания, какие эмоции, впечатления и мысли вызывает. И уж конечно исполнитель — ни в коей мере не эпифеномен по отношению к создателю произведения, а ключевой субъект, позволяющий получателю музыкального продукта его понять и в той или иной степени осознать.

Так, первый путь сближения субъектов композитора и слушателя – объединение персоны композитора и исполнителя в момент воспроизведения музыки, которое позволит современному композитору стать более востребованным и понятным для публики. Личная активность и творческая инициатива композитора XXI века, в том числе в мультимедийном интернет-пространстве, включая социальные сети, открытый доступ к нотной базе, дескрипция авторского замысла – важное подспорье композиторского успеха у аудитории.

2) Вполне очевидно, что слушательская аудитория может меняться в зависимости от стиля композиторской музыки, жанра произведения, используемых композиторских техник и самого исполнения. «Чаще всего композиторы хотят, чтобы их произведения слушали в качестве отдельных продуктов и, следовательно, воспринимали как методы общения с аудиторией. И это намерение молчаливо понимается аудиторией и включается в культуру слушания» [10, р. 520]. Слушая сочинение, слушатель непременно начинает искать какой-то цепляющий элемент, какую-то «фишку», позволяющую легко дифференцировать звучащий продукт.

В этой связи следующий наиболее действенный способ сближения двух субъек-

тов – композитора с публикой – это *включение общеизвестного национального элемента в музыкальный материал, аранжировка мелодий, которые всем хорошо известны*: подобно тому «как весь дуб в желуде» (по выражению Чайковского о «Камаринской» Глинки), в фольклорной и народной музыке заключена мудрость той или иной национальной композиторской школы.

Стоит учитывать, что «в музыке ровно столько национальных элементов, сколько вообще в буржуазном обществе — история музыки и история ее организационных форм протекала, как правило, в рамках нации. И это не было обстоятельством внешним для музыки. Несмотря на свой всеобщий характер, которым она обязана тому, чего у нее недостает по сравнению со словесной речью, — определенных понятий, — у музыки есть национальная специфика. Нужно реализовать эту специфику для того чтобы музыка стала вполне понятной, это нужно, по-видимому, и для полного понимания ее всеобщности» [1, с. 137].

Народная песня – это некий голос общины, коллективная душа, некий остаток бесчисленных переживаний группы людей, запись общих эмоций и общей формы жизни. В наше время существует множество аранжировок мелодий, известных в тесных кругах того или иного народа, народности. Так, в Германии поют «Ja, wir sind die lustigen Holzhackerbuam», «Die Fischerin vom Bodensee» и другие немецкие народные песни, в Шотландии – шотландские народные «My Bonnie lies over the ocean», «We are the warriors» и др., в Англии – английские народные песни «Lovely Joan», «Greensleeves», или спиричуэлс «Swing Low Sweet Chariot». В России – это «Ой цветет калина», «Вдоль по Питерской», «Ухарь купец». Кроме того, каждая республика,



каждый регион нашей страны богаты своими народными песнями: в Башкирии – это «Уйыл», «Сибай», в Татарстане – «Туган як», «Су буйлап», «Рэйхан», в Чувашии «Эх чун», «Вёс-вёс, куккук», в Марий Эл – «Серге вате», «Лай Мардеж», в Мордовии – «Вирев молян», «Вай пак ся са», «Луганяса келунясь», и многие другие.

В начале XXI века фолк-направление сближается с традиционным академическим. Композиторы используют народные мелодии в рамках образцов академической музыки часто для того, чтобы сознательно представить и сконцентрировать внимание аудитории на голосе не одного индивида, а целой общины, народности. Популярность приобрели также импровизации на народные темы.

Кроме того, *сочинение и воспроизведение музыки происходит в культурном контексте*, который позволяет произведению обретать заложенную композитором субъективную идею и соответственно оказывать необходимое воздействие на публику. Любые нововведения, отклонения от традиционного и общепринятого «набора ожиданий», любая смена контекста, музыкального антуража могут стать намеренной или ненамеренной попыткой музыкального субъекта привлечь новую аудиторию, которая будет способна рационально оценить модную тенденцию. Такими так называемыми трендами в разные эпохи становились романтизм, неоклассицизм, необарокко, импрессионизм, модернизм, джаз, популярная музыка.

«Субъективное опосредование, все социальное у пишущих музыку индивидов с их схемами поведения (которые направляют их деятельность так, а не иначе) состоит в том, что субъект сам является моментом производительных сил общества, если даже он ошибочно видит в себе только некое бытие-для-се-

бя. Такое внутренне опосредованное, сублимированное искусство, как музыка, требует сложившегося субъекта, сильное Я, способное на противодействие, - для того чтобы музыка могла стать объективным лозунгом общества, могла оставить позади случайность своего порождения именно данным субъектом. То, что называют «душой», то, что каждый защищает от буржуазного общества с его угнетением словно некую собственность, - это как раз самая суть социальных форм реакции, противостоящая угнетению, - даже антисоциальные реакции принадлежат к их числу. Всякая оппозиция обществу, всякая индивидуальная сущность, незаметно проявляющаяся уже в том, что произведение искусства выходит из круга социально-необходимого, всякая оппозиция, будучи критикой общества, является всегда и рупором общества. И потому попытки обесценивания именно того, что не признано обществом, не усвоено им, в равной степени есть нелепость и идеология, независимо от того, стремятся ли этим очернить музыку за то, что она не служит никакому коллективу, или же стремятся исключить из сферы социологического изучения те явления, которые лишены массовой основы» [1, с. 182].

Академическая музыка в условиях XXI столетия может иметь определенный резонанс, если будет представлена в новом качестве. Синтез искусств в этом плане может стать важным катализатором восприятия музыкального сочинения.

В частности, этому могут способствовать включение в процессе исполнения музыкального произведения визуального слайд-шоу с просмотром видеоматериалов и/или изображений, или эффект мгновенного рождения живописных полотен на глазах зрителей с помощью рисования песком. Эффект светового и огненного шоу в процессе звучания



академической музыки – еще один пример обновленного восприятия музыкального материала аудиторией. Слушатель в таких случаях получает возможность соотнесения звуковых образов с их визуальным, телесным воплощением, тем самым глубже переживая и впитывая их композиторский замысел. Вышеназванные и иные способы синтеза искусств были неоднократно применены Белгородской филармонией в рамках концертных программ в Органном и Большом залах.

Слушателю, являющемуся поклонником музыки классико-романтической традиции, но встающему на путь освоения сочинений атональной и неклассической направленности, весьма непросто поначалу воспринимать произведения, в которых есть чрезмерно насыщенный и замысловатый гармонический язык, где едва ли ощущается тональный центр, где диссонансные сочетания окутывают музыкальную ткань [8]. Взглянув на музыкальные произведения композиторов XX и XXI столетия – от опусов А. Шенберга, И. Стравинского, А. Скрябина до сочинений А. Зацепина, Р. Калимуллина, Э. Низамова – прирожденный классик или романтик почувствует недоразумение в связи с завуалированностью и неодно-

значностью гармонических вертикалей, в некоторой степени сумбурной неясностью нотного материала, в котором доминанта как функция, традиционно стремящаяся в тонику, колеблется, не имея ясного ухода в устой. Слушатель ощутит, как композитор словно играет с ним, не давая однозначного решения, а подсовывая ему острые и одновременно «ползучие» интонации в сочетании с эмансипированными диссонансами. Вот здесь и приходит важность культурного контекста, поскольку продуманность восприятия сочинения облегчает его понимание современной публикой, слушателем XXI века [6].

Таким образом, в рамках данной статьи, задаваясь вопросом прослеживания путей сближения субъектов композитора и слушателя, мы находим три таких способа: 1) *объединение в одном лице автора-композитора и исполнителя*, 2) *обращение композитора к общеизвестному (народному) элементу в своем музыкальном материале, аранжировка широкоизвестных мелодий* и 3) *сочинение и воспроизведение музыки в культурном контексте*. Осмысляя в философско-культурном плане затронутую тему, данный вопрос может оставаться в будущем открытым и являться плодом размышлений следующих поколений.

## Список литературы

1. Адорно Т.В. Избранное: социология музыки. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2008. 448 с.
2. Андрейкина М.В. Музыкальный субъект как философское понятие // Научные ведомости БелГУ: Философия. Социология. Право. 2019. Том 44, №3. С.513-518.
3. Безбородова Л.А. Ребенок как субъект музыкального развития // Безбородова Людмила Александровна. Теория и методика музыкального образования. Учебное пособие. Москва: Флинта, 2014. 121 с.
4. Панаиотиди Э.Г. К проблеме интерсубъективности музыкального опыта. // Министерство просвещения Российской Федерации. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/electron-ic-journal/k-probleme-intersubektivnosti-muzykalnogo-opyta-1>
5. Панаиотиди Э.Г. Эстетический опыт: трудная судьба понятия // Полигнозис. 2003. - № 2. С. 115-125.
6. Цзинбо Л.Т. Проблемы и возможности концертно-просветительской работы в дистанционных условиях. // Azimuth of Scientific Research: Pedagogy and Psychology. 2021. Т. 10. № 1(34), с. 176-179.



7. Фуко М. Герменевтика субъекта. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году. Санкт-Петербург: Наука, 2007. 677 с.
8. Фуртвенглер В. Музыкант и его публика. Советская музыка, 3: 1960. С. 22-33.
9. Чередниченко Т.В. Герменевтика и музыкознание. Москва: Информкультура, 1984. 29 с.
10. Scruton Roger. Composition // The Routledge companion to Philosophy and Music. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011. P. 517–524.

## References

1. Adorno T.V. *Selected: sociology of music*. Moscow, Russian Political Encyclopedia, 2008. 448 p. (in Russ.)
2. Andreykina M.V. Musical Subject as a Philosophical Concept. In: *Scientific journal of BelSU: Philosophy. Sociology*. Right. Belgorod, 2019. Volume 44, No. 3. Pp.513-518. (in Russ.)
3. Bezborodova L.A. The child as a subject of musical development. In: Lyudmila Alexandrovna Bezborodova. *Theory and methodology of musical education*. Tutorial. Moscow, 2014. 121 p. (in Russ.)
4. Panaiotidi E.G. On the problem of intersubjectivity of musical experience. In: Ministry of Education of the Russian Federation. Available at: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/k-probleme-intersubektivnosti-muzykalnogo-opyta-1> (in Russ.)
5. Panaiotidi E.G. Aesthetic experience: the difficult fate of the concept. In: *Polygnosis*. 2003. - No. 2. Pp. 115-125. (in Russ.)
6. Jingbo L.T. Problems and opportunities of concert and educational work in remote conditions. In: *Azimuth of Scientific Research: Pedagogy and Psychology*. 2021. V. 10. No. 1(34). Pp. 176-179. (in Russ.)
7. Foucault M. *Hermeneutics of the subject*. A course of lectures given at the College de France in the 1981-1982 academic year. Saint Petersburg: Nauka, 2007. 677 p. (in Russ.)
8. Furtwangler V. *Musician and his audience*. Soviet Music, 3: 1960. S. 22-33. (in Russ.)
9. Cherednichenko T.V. *Hermeneutics and musicology*. M.: Informkultura, 1984. 29 p. (in Russ.)
10. Scruton Roger. Composition. In: *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011, pp. 517-524. (in English)

Поступила в редакцию 19.01.2022

\*