

Анна Амраховна Амрахова

amrahovaaa54@hotmail.com

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки НГК имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом МГК имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Anna A. Amrakhova

amrahovaaa54@hotmail.com

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Head of the Research Analytics Department of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russian Music Theory Society

Индивидуальные проекты. Не прозевали ли мы рождение нового жанра?

Аннотация

Традиционно сущностные признаки индивидуальных проектов (ИП) определяются апофатическим путем. Автор данной статьи отрицание какой-либо их связи с известными жанрами и формами осмысляет в качестве родового свойства. Показывается, как особенности ИП формируются на пересечении двух плоскостей — жанровости и программности. Возможность трактовки ИП как жанра доказывается некоторыми положениями теории референции, прототипической семантики и когнитивной лингвистики. Выводы, к которым приходит автор: стабильными признаками в ИП следует считать отсутствие тематизма, отсутствие ориентации на классические жанры и типовую музыкальную форму. Референциальная отсылка производится не к миру, а к когнитивным моделям. Этих стабильных признаков достаточно, чтобы отнести ИП к новому классу жанров.

Ключевые слова: Индивидуальные проекты, программность, жанры, когнитивные модели, прототипическая семантика, теория референции

Individual projects. Haven't we missed the birth of a new genre?

Annotation:

Traditionally, the essential features of individual projects are defined in an apophatic way. The author of this article conceptualizes the denial of any connection with known genres and forms as a generic property. It is shown how the features of individual projects are formed at the intersection of two planes—genre and programmatic. The possibility of treating individual projects as genres is proved by some provisions of the theory of reference, prototypical semantics, and cognitive linguistics. The author comes to the following conclusions: in individual projects, the following stable features should be considered absence of thematicism, absence of orientation to classical genres and typical musical form, referential reference not to the world, but to cognitive models. These stable features are enough to refer individual projects to a new class of genres.

Key words: Individual projects, programming, genres, cognitive models, prototypical semantics, theory of reference

В музыкальном искусстве XXI века произошли необратимые изменения, которые оказали воздействие и на сам музыкальный язык, и на то, что называлось соотношением музыкального и немusического, драматургии и композиции и — в итоге — на принципы формoобразования в современных опусах. Данная ситуация во многом обусловлена распадом тематизма, расслоением процесса сочинения музыки (увеличением роли прекомпозиционного периода в художественном процессе) и распространением медиа жанров, инициирующих многоканальность выражения. Все это повлекло за собой целый ряд последствий: в так называемых индивидуальных проектах¹ перестали действовать классические законы формoобразования, не работают и многие постулаты, которые длительное время верой и правдой служили музыковедению, например, соотношение формы-процесса и формы-кристалла. В современных сочинениях изменились критерии «содержательности»

При этом принципиально важным представляется получить ответ на вопрос: что является родовыми приметами индивидуальных проектов? Вопрос не праздный. Ведь онтологические признаки опусов, создаваемых современными авторами не по классической кальке, традиционно выводятся из отрицания: это не программная музыка (во всяком случае, «не такая, как раньше») и это, конечно, никакой не жанр, потому что какая-либо отсылка к жанрам и традиционной музыкальной форме здесь отсутствует.

Основная проблема, предлагаемая к обсуждению, следующая: сам отказ от какой-либо связи с известными жанрами и формами (ввиду массовости его характера) дает ли право рассматривать данное качество как родовое? И если этот признак не позволяет классифицировать индивидуальные проекты как новый жанр, значит, необходимо найти те качества индивидуальных проектов, которые могут выполнять функции родовых или — более радикально — следует пересмотреть некоторые принципы классификации (дабы признать за индивидуальными проектами статус жанра).

Для того, чтобы выявить характеристики, способные претендовать на звание жанроопределяющих, необходимо проанализировать индивидуальные проекты не только в контексте современной теории жанра, но и в ракурсе сравнения с программной музыкой. Ибо особенности индивидуальных проектов формируются на пересечении этих двух плоскостей — жанровости и программности.

Естественно, переоценку мы будем проводить с использованием новейших тенденций в гуманитарных методологиях. Их несколько: теория референции, прототипическая семантика и уподобление жанров когнитивным моделям.

Интерес представляет и взаимоотношение программной музыки с жанром. Понятно, что в большинстве своем программные произведения не образуют жанр, поэтому самый массовый характер определений начинается со слов — это «музыкальные произведения, имеющие программу» [22].

Но кое-какие идейные шатания имеются и здесь. Например, в российской энциклопедии программную музыку называют «родом» музыки²; О. В. Соколов считал, что

¹ Индивидуальные проекты — сочинения композиторов авангардистского крыла, по форме не ориентированные на классическую типологию (Подробнее — [5]).

² «Программная музыка, род инструментальной музыки; музыкальные произведения, имеющие словесную (нередко стихотворную) программу, конкретизирующую музыкальное содержание» [18].

в программной музыке существует два жанра — картина и симфоническая поэма [21]; в диссертации А. Е. Сысоевой вся программная музыка называется жанром³.

С другой стороны, современные композиторы, работающие с индивидуальными проектами, напрочь отрицают аналогии с классической программной музыкой несмотря на то, что их произведения имеют названия⁴. Попробуем разобраться с ситуацией. И здесь опять-таки сталкиваемся с рядом вопросов, на которые невозможно ответить, не используя новых приемов когнитивной методологии. Все эти разногласия в отечественном музыкознании о том, в каких отношениях с жанром состоит программная музыка, решаются очень легко — введением в теоретический обиход только одного термина.

В англоязычной лингвистике подобные поля языковой вариативности называются регистрами, а сами жанры рассматриваются на уровне законченных текстов, которые, в отличие от регистров, имеют четкую структуру⁵.

Думается, что под понятие регистра можно отнести многое из того, что в отечественном музыковедении именуется «жанровыми параметрами». Приведем цитату из учебника Т. С. Кюрегян: «Жанр — это многозначное понятие, которое характеризует сложившееся в результате тех или иных условий бытования музыки типизированное содержание, получившее в процессе этой типизации относительно стабильную форму выражения» [15, 8].

³ Автор пишет: «расширение семантического "поля действия" программности потребовало более серьезного "прочтения" *этого жанра (выделено мной — А. А.)* в музыке барокко и впервые затронуло некоторые сущностные основы явления программности как теоретической проблемы музыкознания» [23, 3].

⁴ Из интервью с композитором А. Хубеевым:

А. А.: *Считаете ли вы свою музыку программной? Если нет, то чем она отличается от программной?*

А. Х.: А есть ли какое-то определение программной музыки? Потому что я, если честно, я ее ассоциировал исключительно с классико-романтическим периодом до начала XX века. Я как-то с этим даже и не сталкивался применительно к середине XX века. С появлением инструментального театра и мультимедиа, то есть очень явных визуальных моментов, не очень понятно, в каком русле мы будем использовать программность применительно к мультимедиа композициям. Если у нас есть визуальный элемент, значит, у нас сразу есть программность, потому что нас, в любом случае, отсылают к чему-то менее абстрактному, да? То есть, когда мы о музыке говорим, музыка довольно абстрактна, а когда мы говорим о программности, мы говорим о том, что здесь есть некая история.

А. А.: *На самом деле, романтическая программность все-таки апеллирует к вербальному сюжету. А все, что делается в музыке XXI века, — это никакой не сюжет, никакая не фабульная линия, но прежде всего картинка. Допустим, схема развития какого-то. Мне так кажется, в этом отличие от программности XIX века. Здесь есть некая образность, но она навеяна не языком.*

А. Х.: Я тоже сейчас подумал, что соглашусь с Вами. Наверное, действительно, мы можем говорить, скорее, о том, что у нас есть абстрактная образность как один полюс, а другой — это когда у нас есть некое вербализируемое послание или несколько посланий, которые автор предусматривал в той или иной степени. Но опять-таки это никакая не сюжетность и не образность в старом понимании. Это может затронуть проблемы по созданию ассоциативного поля, но ни в коем случае не как программа... Нет такой программы, которая вела бы слушателя, как поводирь, по сюжету, по драматургии — как у Рихарда Штрауса, грубо говоря. Нарративность, даже если она существует, очень изменилась. У меня есть пьесы, в которых есть четкий месседж социальный или даже иногда политический, — такое есть, не во всех пьесах, но, безусловно, в некоторых подобное есть, и причем достаточно явно» [14, 62–63].

⁵ Лингвист Г. Г. Буркитбаева дает подробную картину отличий жанра и регистра, сложившуюся на сегодняшний день в научной литературе: «Регистр — это разновидность языка ("стиля"), которая ассоциируется с повторяющейся коммуникативной ситуацией или набором коммуникативных ролей».

И далее: «Жанр — повторяющаяся вербальная форма (или "тип текста"), ассоциирующаяся с повторяющейся целью или деятельностью; "знание жанра" является процедурной компетенцией, необходимой для создания жанра и его использования» [9, 98].

Дальше следует перечисление параметров, по которым классифицируются жанры в музыке: «Основные направления жанровой дифференциации задаются:

- а) предназначением музыки (жанры прикладные и автономные, духовные и светские);
- б) условиями бытования (жанры театральные, концертные, камерные, пленэрные);
- в) по способам исполнения (жанры вокальные инструментальные, оркестровые и ансамблевые);
- г) общим типом содержания (жанры лирические, драматические, вокальные) [16, 8]».

Нетрудно заметить, что почти все параметры классификации подходят под определение регистров: большинство из этих классификаторов слишком объемны и бесформенны для того, чтобы быть жанром. Например, какое «типизированное содержание» может иметь вокальная музыка? На самом деле, оно безгранично, и эта безграничность по определению не предполагает «стабильную форму выражения».

В 90-е годы прошлого столетия американский лингвист Дуглас Байбер предложил трехступенчатую дифференциацию характеристик жанровых и околожанровых феноменов. По мнению Байбера, любой текст можно характеризовать с позиций регистра, жанра или стиля. В уже ставшем классическим издании [28], Байбер со своим соавтором С.Конрад отмечают: «Мы используем термины «регистр», «жанр» и «стиль» для обозначения трех разных точек зрения на разновидности текста. Регистровый подход сочетает в себе анализ лингвистических характеристик, общих для определенной разновидности текста, с анализом ситуации ее использования. <...> Жанровая перспектива аналогична регистровой перспективе в том, что она включает описание целей и ситуативного контекста разновидностей текста, но его лингвистический анализ контрастирует с регистровой перспективой, поскольку фокусируется на традиционных структурах, используемых для построения полного текста внутри разновидности, например, на традиционном способе начала и окончания письма.

Стилевая перспектива аналогична регистровой перспективе по своей лингвистической направленности, анализируя использование основных лингвистических особенностей, которые распределены по различным образцам текста. Ключевое отличие от точки зрения регистра заключается в том, что использование этих особенностей функционально не мотивировано ситуационным контекстом; скорее, особенности стиля отражают эстетические предпочтения, связанные с конкретными авторами или историческими периодами» [28, 28].

В данной статье программность также уподобляется регистру, который в разные эпохи по-разному структурировался, иногда приобретая черты определенной формы и жанра, но чаще — не дотягивая до жанрового или формообразующего статуса.

После того, как выяснилась разная степень выраженности жанрового начала в программной музыке, необходимо установить, в каких взаимоотношениях с жанром и программностью находятся индивидуальные проекты.

Существует только один смыслонесущий процесс, способный уравнивать по значению программность и жанр в индивидуальных проектах. Это — референция⁶.

Референцией является отнесенность имен к объектам действительности, в реальном или мыслимом мире. По выражению лингвиста Н. Д. Арутюновой, это «способ зацепить высказывание за мир» [6, 18].

⁶ О референции в музыке нами уже были опубликованы 2 статьи. см.: ([3], [4]).

Если мы пытаемся приблизить важнейшие положения теории референции к музыкознанию, то следует учесть, что «мир», конечно же, подразумевается не только материальный, но и идеальный. С этих позиций что же может служить объектом референции в музыкальном искусстве? Все, что угодно. Приведем небольшой, но весьма показательный пример того, чем отличается программная музыка от абсолютной, используя теорию референции.

Мы уже отмечали стандартное и самое простое определение, согласно которому разница между программной и абсолютной музыкой в том, что первая имеет название (программу)⁷. Но, применяя современную научную терминологию, должны констатировать: может быть, абсолютная музыка не имеет названия, но имеет референт, и акт референции все равно присутствует, только не к миру — как в программной музыке доклассического и классического периода, а к музыкальной типологии, вернее, к тем схемам, которые хранятся в нашей памяти.

Таблица № 1. Референция в абсолютной и в программной музыке.

Параметры сравнения	Абсолютная музыка	Программная музыка
Референция	К типологии музыкальной	К миру, искусству — к внемusическому

Расширим объяснительную базу различия между абсолютной и программной музыкой. В процессе реферирования следует учитывать и сам объект референции (к чему выражение отсылает), и то, *как* это делается.

Понятно, что в абсолютной и программной музыке объекты референции разные. Если саму программность рассматривать в ракурсе исторической изменчивости референции, то становится очевидным: дифференциация программности на образную, обобщенно-сюжетную и последовательно-сюжетную⁸ менялась не только в зависимости от культурно-исторического контекста, но и по мере овладения музыкой разными типами референции (сначала был образ, затем концепт, и следом — фрейм-сценарий).

Итак, любой акт референции ориентирован на какой-то денотат — объект, однако, по мере развития музыки эти денотаты тоже менялись. Вот, как видоизменяется картина, если мы подставим некоторые когнитивные характеристики в общепринятую классификацию программной музыки.

Таблица № 2. Эволюция программной музыки с точки зрения развития концептуализации.

Картинная	Обобщенно-сюжетная	Последовательно-сюжетная
Образ (просто картинка)	Концепт — представление, которое предполагает толику знания о предмете	Образ-схема — не только образ, но и схема (траектория) его развития

⁷ Это тавтологическое определение кочует из энциклопедии в энциклопедию, не будем перечислять все, ограничимся одной цитатой: «Программная музыка (нем. Programmusik, франц. musique a programme, итал. musica a programma, англ. programme music) — муз. произведения, имеющие определенную словесную, нередко поэтич. программу и раскрывающие запечатленное в ней содержание» [25].

⁸ Дифференциация Ю. Н. Хохлова [26].

Следует акцентировать внимание на том, что сам феномен программности — явление неоднородное и по своей сути, и по этапам эволюции в культурно-историческом процессе. Отметим о новое, что появилось в музыкальной науке XX столетия.

В книге об А. Берге Теодор Адорно обратил внимание на тот факт, что инструментальное творчество композитора не свободно от лейтмотивов, которые он использовал в своих операх. По определению Т. Адорно, это повлекло за собой своеобразный феномен «скрытой оперы» в сочинениях, напрямую не связанных со словом [27, 110].

Е. М. Тараканова, исследуя творчество Берга, и, воодушевленная тезисом Адорно, идет немного дальше и говорит в диссертации о внутренней программности [24]. В 1993 году была защищена диссертация О. И. Поповской, где те же самые тенденции в семиотизации индивидуальных топосов рассматривались на примере творчества А. Шнитке и С. Губайдулиной [20]. Нужно сказать, что данные понятия — (внутренняя и символическая программность) — почти идентичны по смыслу, более того, рассматриваемое явление широко известно и в лингвистике, где носит название «внутреннего» или «ментального» лексикона⁹.

Конечно же, «внутренняя программность» на основе ментального лексикона — феномен, который можно обнаружить в творчестве любых композиторов разных культурно-исторических периодов (чего стоят одни баховские говорящие топосы). Открыты они были во второй половине XX столетия, и то — спорадически, разрозненно, как индивидуальные характеристики разных по творческим установкам авторов. Аналогичным образом — как явление столь же массового характера — следует трактовать и индивидуальные проекты.

Ниже мы приведем таблицу, в которой определим на основе исторического процесса музыкальной референции место индивидуальных проектов в общей эволюции программной музыки.

Таблица № 3. Индивидуальные проекты как закономерное звено в развитии программной музыки.

Картинная	Обобщенно-сюжетная	Последовательно-сюжетная	Внутренняя (символическая) программность, внутренний лексикон	Концептуализированная программность Индивидуальный проект
Образ	Концепт	Фрейм-сценарий Образ-схема	Топосы, аллюзии, жанровые модусы	Когнитивные модели

⁹ Ментальный лексикон — термин, обозначающий то, как представлены и систематизированы слова в сознании человека. В отечественной версии аналогом этого феномена выступает понятие «внутренний лексикон» — имеющий вербализованный характер участок человеческой памяти. Внутренний лексикон в когнитивной лингвистике рассматривается как вместилище концептов, по словам Е. С. Кубряковой, это «определенным образом структурированная совокупность предметно-схемных и вербальных сетей» [15, 379]. Нами уже была предпринята попытка использования данного термина на примере анализа творчества Ф. Караева [1, 59–74].

Связь — отдельный признак, по ассоциации	Персонали- зация тематизма	Музыкальная форма подчиняется литературной фабуле	Музыкальная форма не зависит от внемузыкаль- ного начала	Музыкальную форму заменяет следование когнитивным моделям
---	----------------------------------	---	---	---

С чем сталкивается любой ученый, занимающийся исследованием жанров?

По справедливому замечанию американского лингвиста Майкла Синдинга, каждая работа в сфере данной проблематики начиналась с определения — что такое жанр, после чего моментально возникал другой вопрос — а существуют ли жанры вообще? Настолько зыбкими вдруг оказывались категории, внутри каких-либо классификаций [32, 5]. Проблема эта была решена с воцарением в лингвистике прототипической семантики. Выяснилось: для того, чтобы отнести какой-то объект (субъект, явление, понятие — шире — «что-либо») к какому-то классу, вовсе не обязательно самому явлению обладать всеми признаками данной категории. После работ американского психолога Э. Рош [30], аристотелевская (родовидовая) система категоризации отошла на второй план. Новые принципы категоризации формулируются следующим образом: каждый из членов категории может обладать некоторым количеством признаков (но не всеми!) из определенного их набора. Члены категории могут относиться к ее ядру или периферии и быть, таким образом, для нее более или менее типичными [33, 28]. С этой точки зрения для доказательства принадлежности индивидуальных проектов к отдельному жанру, достаточно их «общеродового» свойства — отказа от ориентированности на классическую типологию. Но, правда, с одним дополнением: в такой музыке должен отсутствовать и тематизм. В этом отличие индивидуальных проектов от классических свободных форм. В индивидуальных проектах, как мы помним, основу звуковой концепции составляет каждый раз создаваемый заново «материал».

Как известно, прототип является наиболее типичным примером более широкой и разнообразной, нечеткой концептуальной категории. Подобные категории можно упорядочить в трехуровневую иерархию понятий базового, подчиненного и высшего уровней (собака, ротвейлер, животное). Понятия базового уровня (в нашем примере — собака) соответствуют информационному порогу, в пределах которого слова легче всего узнаются, запоминаются и усваиваются.

В современной западной теории жанра давно уже обоснована точка зрения, что каждый жанр имеет свой прототип, и любая презентация жанра имеет большее или меньшее сходство с этим прототипом¹⁰.

Прототипичностью наших классификационных систем теперь объясняется и размытость жанровых границ, и жанровая вариативность внутри какой-то определенной категории [24, 53].

Поэтому не вполне корректными представляются многочисленные утверждения музыковедов о том, что именно в XX веке композиторы стали использовать жанры очень свободно. (Появился даже термин — либрожанр [11]). Как свидетельствует история литературы, да и музыки, так было всегда.

¹⁰ О прототипических эффектах в жанрообразовании, предвосхищенных в работах отечественных музыковедов, смотрите нашу статью: [2].

В 1990-е годы в западном литературоведении закономерной стала мысль о том, что жанр, наряду с такими способами смыслообразования, как концепт и фрейм, является «формой познания и концептуализации действительности» [31, 275].

Но мало сказать, что любой жанр имеет фреймовое строение, то есть свободный набор признаков, объединенных по «семейному» принципу, провозглашенному еще Витгенштейном¹¹. Это может объяснить особенности нашего восприятия, но сводит на нет столетиями наработанные категоризации жанровых признаков. Ведь, как мы помним, многие годы ученые и философы бились над формулировкой четких оппозиций жанровых характеристик, и эта многоаспектность в определении жанра, разновекторность принципов его определений имеет свою ценность. Свалить все признаки в кучу, пожертвовав десятилетиями наработанной дифференциацией жанров, мотивируя это тем, что такое объединение возможно, потому что любой жанр — это фрейм, значит не только игнорировать столетние наработки жанровой теории, но и не разбираться в основах когнитивного подхода к интерпретации тех или иных явлений.

А как возможно действовать в подобной ситуации?

Начнем с определения фрейма. Это структура представления знания, основанная на опыте (стереотипном знании человека). Мы можем сказать, что каждый прототип в своем контекстном окружении и есть фрейм. Часто это сложное представление, которое невозможно объяснить, не активируя в памяти другое слово (*отец* и *сын*, например).

Точка зрения Майкла Синдинга: любой жанр являет собой не просто фрейм, а конгломерацию из трех фреймов, проекции которых встроены друг в друга, кроме того, стенки каждой фрейма взаимопроницаемы.

Например, он утверждает: «Определенные жанры имеют обязательные, стандартные и необязательные настройки для своих элементов, что обеспечивает как гибкость, так и структуру. Однако фреймы могут расцепляться различными способами, что помогает им сливаться».

Я включил эти три фрейма, потому что: 1. они представляют основные подходы к жанру (экшн, ситуативный, дискурсивный); 2. вместе они могут эффективно характеризовать многие виды жанра; 3. каждый фрейм теоретически отличим от других (по типам элементов) и внутренне связан; но 4. они согласованно взаимодействуют по мере использования» [33, 13–14].

Что мы можем взять на вооружение из данной концепции?

Идею о нескольких фреймах, действующих на стыке стиля и жанра, и свободный характер миграции некоторых признаков из одного фрейма в другой¹². По нашей концепции,

¹¹ По Витгенштейну, наиболее точно характеризует языковую категоризацию принцип «семейного сходства»: Обращаясь к примеру с разными играми, иллюстрируя их множественность (карточные, игра в мяч и т. д.), Витгенштейн приходит к выводу: «...таким же образом мы можем пройти через многие-многие другие группы игр; мы можем видеть, как сходство возникает и исчезает. И результат этого исследования таков: мы видим сложную сеть сходств, накладывающихся друг на друга: иногда общее сходство». Подобные свободные отношения с категоризацией философ назвал семей [10, 75].

¹² Как тут не вспомнить гениальное предвидение Е.В.Назайкинского о жанровом стиле (хотя первым этот термин использовал Сохор [22], но именно Назайкинский предугадал механизм скольжения стилевых и жанровых признаков из одной епархии в другую: при известной доле абстрагирования разница между жанровыми и стилевыми признаками нивелируется, от разного происхождения ничего не остаётся, только характеристичность: «Главная тема сонатного *allegro*, например, может быть танцевальной вообще, а побочная — кантиленной, песенной вообще. И тогда мы имеем дело хоть и с неповторимыми музыкальными темами, но лишь с обобщенными жанровыми модусами — стилями. <...> И чем больше удаляется тот или иной жанр

на уровне смыслополагания существуют установки, которые продуцируют в создаваемом произведении искусства признаки — и типологические, и индивидуализирующие (жанровые и стилевые). Такими жанропорождающими установками являются особенности реферирования и пристрастие к тем или иным способам и объектам референции.

Саму программность мы будем рассматривать, конечно, не как жанр, а как некое языковое поле (регистр), на просторах которого те или иные признаки (например, жанровость или привязанность / непривязанность к форме) в ходе исторического развития то выходили на авансцену творческих интересов, то уходили на периферию.

Каково же место индивидуальных проектов в эволюции программности?

Таблица № 4¹³.

Программность и жанры — к исторической ретроспективе жанрообразования.

Факторы, определяющие собой жанро- и стилеобразование	XVI — XVIII века — время барочной программности: Дж. Габриэли (XVI в.), И. Фробергер (XVII в.), И. Кунау (XVIII в.), английские вирджиналисты (XVI — VII вв.), фр. клавесинисты (XVII — XVIII вв.).	XIX Л. Бетховен. Романтическая программность. Музыка научилась выражать действие.	XX «скрытая программность» Смыслосодержащими становятся элементы внутреннего лексикона. В XX веке этот эффект открыли, но он присущ всем творческим системам и историческим периодам (вспомним «словарь эпохи» и теорию топосов).	XX — XXI века Индивидуальный проект
Референция, направленность референции	К миру	Двойная референция: к миру и к классической музыкальной типологии. Возникновение драматургии. Биструктурные произведения — симфонические поэмы.	Автореференция к элементам внутреннего лексикона, которые таким образом семиотизируются.	Слияние драматургии и композиции. К когнитивным моделям.
Особенности референта	Образность	Использование литературного первоисточника в качестве референта.	Все, что угодно. Эмблематика, риторические фигуры, топосы, — все что имеет отношение к внутреннему лексикону.	Когнитивные модели, внутренняя образность (термин Лахенмана).

от своих первичных условий бытия, чем интенсивнее он осваивается в качестве отраженного, вторичного, тем более значительную роль начинают играть его собственно музыкальные проявления, то есть то, что и подразумевается под жанровым стилем» [7, 149–150]. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.

¹³ Отметим, что феномен программности в хронологическом аспекте рассматривает Тараканова, но она начинает свой отсчёт с XVII века и не привязывает особенности к культурно-историческим эпохам: в эволюции программности она различает 3 основных периода: «1) XVII — XVIII века — время «раннепрограммной» музыки; 2) XIX век — время собственно программной музыки; 3) XX век — условно говоря, время «постпрограммности», период синтеза, обобщающего закономерности двух предыдущих периодов» [24, 9].

Установка на предикат	Качество, состояние, процесс	Действие	Качество, состояние, процесс, действие	Универсалии. Качество, состояние. Процесс — на новом уровне, без тематизма.
Отношение ко времени	Статичное или процессуальное, одно с другим обычно не смешивается, отсюда — дискретность большой концепции: это действие вообще, не драматизированное обозначенной целью движения как достижения какого-то предела. Развертывание вместо развития, процессуальность вместо действенности и драматургии. Драматургия может быть выражена дискретно — как в сюите. «Библейские» Сонаты Кунау.	Время горизонтальное, векторное	Подвижная система координат с горизонтальными и вертикальными измерениями, предполагающая также и «обратимость» времени, возможное движение вспять [24, 13].	Многовекторность
Особенности структурирования	Миниатюра, дробность больших концепций — сюиты.	Цельность	Любое	Склонность к одночастности
Связь с жанром	Миниатюра, французское рондо, сюита	Симфоническая поэма, симфоническая картина	Любой жанр	Связь с жанром отвергается.
Связь с формой	Слабая структурированность	Драматургия влияет на форму.	Форма может влиять на драматургию или наоборот	Отстранение от классических форм
Связь с тематизмом	Интонационное ядро и развертывание	Тематизм как основа драматургии	Разрушение тематизма, материал	Вместо тематизма: фигуры, микрополифония, группы.

В таблице № 4 крайний правый столбик вместил в себя характеристики, которые могут стать родовыми для индивидуальных проектов, характеризуя их как жанр. Все в совокупности может стать иллюстрацией стилового своеобразия программной музыки разных эпох.

О правомерности жанрового определения индивидуальных проектов свидетельствует естественность пребывания их в строке, характеризующей связь программной музыки с формой и жанром. От музыки барокко до наших дней феномен программности по-разному вел себя в отношениях с формой: от слабой структурированности в барочной музыке — через влияние драматургии на форму в программной музыке романтизма — к отстранению от классических форм в индивидуальных проектах XXI века.

Из предлагаемой триады методологических новаций (теории референции, прототипической семантики и уподобления жанра когнитивным моделям) вытекают определенные теоретические нововведения: одни и те же характеристики (или свойства) в разные эпохи могут не дотягивать до статуса жанра. Не дотягивать могут признаки, но не сам феномен. Неслучайно лингвисты пришли к следующему выводу: «...тот факт, что высокоструктурированные жанры могут развиваться из неструктурированных <...> предполагает наличие спектра жанровой структурированности, а не отсутствие предела». [33, 17]. Это позволяет и нам наметить спектр стабильных родовых (то есть жанровых) признаков в индивидуальных проектах. Таковыми можно считать: отсутствие тематизма (вместо него каждый раз новый материал), отсутствие ориентации на классические жанры и типовую музыкальную форму, референциальная отсылка не к миру, а к когнитивным моделям, взаимообратимость драматургии и формы. Этих стабильных признаков достаточно, чтобы отнести индивидуальные проекты к новому классу жанров.

Интересно отметить, что в творчестве любого современного композитора индивидуальные проекты могут располагаться на шкале большей или меньшей проявленности программы. То есть сама программность — явление скалярное.

В качестве примера обратимся к творчеству композитора А. Хубеева. Для его поэтики характерно то, что разница между музыкальным и внемузыкальным в его сочинениях часто нивелируется, связь более тесная, и это один из важнейших факторов смысловой концепции целого. Если говорить о программности в музыке Хубеева, можно отметить, что у него есть опусы, которые подходят под классическое понимание данного явления, например, «Призрак антиутопии» (2014) или «Остров Возрождения: песня мертвого города» для четырех исполнителей и электроники (2019)». Причем программность в них проявляется по-разному. Если в «Призраке антиутопии» это что-то связанное с определенным сюжетом, то в «Острове Возрождения» можно отнести к картинной программности.

Очень часто в индивидуальных проектах содержательной основой композиции является не только концепт в той или иной степени проявленности, но и какой-то исполнительский прием, стержневой для создаваемого «материала». Например, в «Искаженных отражениях» для midi-клавиатуры (2021) — это препарирование буквально всех струн рояля. В произведении «Шепот феникса» для альта (2010) это специфический прием игры наперстками. В «Soundscape» для флейты, саксофона, скрипки, виолончели и фортепиано (2009) в качестве изобретенного материала выступает сочетание сонорики и микрохроматики, вдобавок все звуки и инструменты трактуются композитором как нетемперированные.

В «Стереофобии» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели, электроники и видео (2012) в самом названии отражается попытка автора соединить ансамбль и электронику в единый «инструмент». Основной идеей является одновременное звучание целого звукового спектра каждого инструмента (в качестве материала у духовых и струнных используются мультифонки), которое органично сливается со звучанием электроники.

«Шрамы памяти» для виолончели, контрабаса, фортепиано, электроники, флейты, саксофона и скрипки (2019) демонстрируют тот же самый прием слияния акустического звучания инструментов с электроникой. «Шрамы» воспроизводятся трением и царапанием специальными предметами, рельефно подчеркнутыми использованием контактных микрофонов. Материал здесь тоже сочиняется в виде синтеза акустической и электронной части.

В «Massimmo sempre» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2011) композитор также применяет неординарные способы звукоизвлечения, используя гитарные слайды, плектры для струнных и шарики для пинг-понга. По замыслу автора, все это создает сложные фактуры, плотно заполненный событиями дискурс. Этот факт и отражает название произведения, в переводе с итальянского означающее «Максимум всегда».

Таким образом, можно констатировать, что в произведениях А. Хубеева тот или иной технический прием, обеспечивающий тембровую самобытность, моделирует не только образность сочинения, но и смысловой аспект формы, и его композицию.

А теперь приведем пример того, как разные способы реферирования отражаются на стиле. Влияние референции на стиль лучше всего наблюдать на примере творчества композитора. Внешне они — поколенческие лидеры и стилевые антиподы.

Виктор Алексеевич Екимовский неоднократно заявлял, что он — музыкальный концептуалист¹⁴. Но самое для нас главное в том, что Екимовский идентифицирует свои концепты с индивидуальными проектами. Он говорит: «Мы с Холоповым как-то в ходе беседы обозначили этот принцип как индивидуальный проект» [17, 172]. Что же из себя представляют конкретные концепты в творчестве Екимовского?

Их анализ необходимо начинать не с уровня музыкального текста, а с уровня замысла, о котором лучше всего говорят названия. Приведем некоторые из них: «Принцесса уколола палец, и все уснули», «27 разрушений для ансамбля ударных инструментов» (1995), «Иерихонские трубы» (1977), «Бог из машины» (1990), «Зеркало Авиценны» для 14 исполнителей (1995), «Полеты воздушных змеев» для четырех блокфлейт (1992), «Раффлезия» (2002).

Так вот, с точки зрения когнитивной науки это не концепты, а фреймы.

Все фреймы принято подразделять на динамичные и статичные. Но даже статичный фрейм отличается от концепта тем, что он всегда структурирован [7, 39]. Динамичные фреймы в свернутом виде содержат в себе сценарий развития. Например, концепт «ресторан» подразумевает все рестораны, существующие в мире (рестораны японской, русской, европейской кухни, заведения в подвале и во дворцах). Фрейм «поход в ресторан»

¹⁴ Что такое концепт по Екимовскому?

«Собственно, когда музыка выходит за рамки чистого своего звучания, приобретая какой-то дополнительный (не один и не два) смысл, — это и есть концепт» [12, 197].

«Знакомство с материей произведения, с его языком не есть знакомство с произведением. Слушатель должен осознать то, что композитор называет идеей сочинения, в сущности, это и есть концепт» [13, 348–349].

«Концепт — новая целостная сущность самого произведения, неповторное явление, мысль» [13, 313].

содержит в себе сценарий наших действий: сперва раздеться, выбрать столик, заказать еду и только потом расплатиться, но никак не наоборот.

И получается, что у Екимовского названия-фреймы (то есть сложные представления) — почти всегда динамичные и содержат в себе, как в зародыше, драматургию развития будущего произведения¹⁵.

Львиную долю «композиций» Виктора Алексеевича являют опусы, в основе которых лежит один и тот же сценарий развития (или то, что раньше называлось внутренней формой). Выразить его словами можно так: постепенное накопление энергии, неистовая кульминация и — катастрофический спад, обвал, прорыв в иную материю, растворение — вариантов окончания не счесть. Подобного рода векторность развития (где — масштабнее, где — камернее) присуща многим произведениям композитора¹⁶.

А вот названия нескольких произведений представителя следующего поколения авангардистов — Дмитрия Курляндского:

Возможные места 2 (деформация ожидания в ожидании невозврата) для двойного колокольного тромбона, лупера и пятнадцати музыкантов без дирижирования (2021),
руководство по выживанию в чрезвычайных ситуациях, для оркестра и автомобиля (2009),

Карты несуществующих городов (2020),

знаки препинания, для флейты, кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели (2008),

Резонансная масса, для ударных (2002),

Поверхность (2007),

«4 положения одного и того же»,

«Несколько прочтений»,

Колыбельные танцы (2011),

Механизмы искусственного происхождения жизни (2003),

Невозможные объекты-I (2010),

Невозможные объекты-II (2010).

Жанр — один и тот же, и у Екимовского, и у Курляндского — это индивидуальные проекты. Но отличие — колоссальное. В чем же оно проявляется? Конечно же, в мышлении, а потому — в стиле. Посмотрим на стилевые различия сквозь призму теории референции. Здесь два важных показателя: объект референции и то, как эта референция производится.

У Екимовского названия — это экстенсионалы, то есть денотаты, которые существуют в реальном мире. У Курляндского — интенсионалы, представления, которые можно вообразить, но в реальном мире их нет.

¹⁵ Даже, казалось бы, индифферентное к движению название растения «раффлезия» в одноименном произведении В. Екимовского работает на сценарий — это не только самый большой, но и самый быстро загнивающий цветок. Вот как сам композитор описывает процесс, происходящий в композиции: «Привлекло меня это необыкновенное растение вариацией на тему «Красавица и чудовище», по школьному Чернышевскому — одновременным сочетанием прекрасного и безобразного. <...> «Не-красоту» у меня олицетворяет ансамбль из девяти низких духовых. <...> Фактурная ткань духовых эквиритмична, начинается с унисона и постепенно расползается на противно-диссонирующие аккорды с мерзкими форшлагами и с общей ремаркой *con non bel suono* (некрасивым звуком). Солирующее фортепиано, напротив, извлекает благозвучные арпеджированные септаккорды, ласкающие слух и призванные воплощать функцию красоты. Конечный же результат пьесы плачевен — фортепиано уходит в самый низкий регистр <...> образуя дуэт с контрафаготом — красота кончилась, она недолговечна и эфемерна» [13, 335–336].

¹⁶ Перечислим только некоторые: «Лирические отступления», «Лунная соната», «Иерихонские трубы», «Vers libre», «Композиция № 43».

Отсюда и разный синтаксис. Речь не идет о процессуальности, она есть в обоих случаях. Но у Екимовского она основана на крепкой событийности. В самом названии присутствует сценарный фрейм, структурирующий (будущую) форму.

У Курляндского референция относится к несуществующим объектам, квинтэссенция — «знаки препинания», которые как бы есть, но символизируют собой нечто, находящееся вне их прямой отсылки: цезуры, запинки, вопросительную интонацию. Драматургия — пространственная, а потому — аморфная. И синтаксис здесь иной, и процессуальность — иная. Это все равно, что подглядеть за процессами бытия микробов в очень мощный микроскоп: жизнь там преисполнена движения, хотя, отвернувшись от микроскопа, можно сказать, что там ничего и не происходит. Процессуальность там иного рода — не событийная, а статичная, словно отвечающая не на вопрос «что произошло?», а обрисовывающая конфигурацию ответа на вопрос «что это такое?». И возможный ответ: «Ну, это нечто такое... Как сказать? Ну, что-то этакое».

В чем разница двух творческих позиций? Это не возраст, не жизненный опыт, не успешность или неуспешность. Изменилось музыкальное мышление, и это самый главный постулат, о котором мы можем говорить как об определяющем разницу творческих установок, и, в конце концов, — стиля.

Во второй половине XX столетия название музыкального сочинения отсылает слушателя к когнитивным моделям, которые структурируют собой и зримую образность сочинения, и его композиционное строение. Это говорит о том, что референция осуществляется к категориям ментального пространства. По-другому работает и формообразование: можно говорить о взаимообратимости внутренних и внешних форм. Все вышесказанное (а именно: доказательство изменения референции в музыкальном искусстве XX столетия) требует нового подхода к анализу и интерпретации сочинений современных композиторов. Назрела необходимость смены ключевой метафоры классического музыкознания. Дефиниция Б. Асафьева о форме-процессе и форме-кристалле долгие годы воодушевляла музыковедов, но теперь ситуация кардинально изменилась. Если попробовать афористично выразить квинтэссенцию этих видоизменений в привычных сравнительных образах, то вывод будет таким: в музыке новейшего времени *«процесс» стал зримым* (из-за присутствия в формообразовании образ-схем), *«кристалл» — подвижным* (из-за многоканальности развития драматургии).

История с допустимой жанровостью индивидуальных проектов подводит к одному методологически важному последствию: денотативный подход к интерпретации жанров (как в музыке, так и в естественном языке) становится анахронизмом. Возникновение нового жанра — индивидуальных проектов, а также новые взаимоотношения между смыслом и формой в современной музыке свидетельствуют о необходимости перехода от анализа формы самой по себе к интерпретации формообразования и жанрообразования как когнитивного процесса. Иными словами, форму и жанр следует рассматривать в неразрывной связи со смыслообразованием.

Литература

1. *Амрахова А. А.* Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов). Баку: «Элм». 2004. 308 с.
2. *Амрахова А. А.* Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий. Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 18–29. URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrahova_genre.pdf (дата обращения: 25.02.2024).
3. *Амрахова А. А.* Референция и стиль. Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020. № 1 (55). С. 101–106.
4. *Амрахова А. А.* Расщепленная референция и стиль. В книге: Музыка — Философия — Культура. VIII международная междисциплинарная научная конференция. К десятилетию журнала «Научный вестник Московской консерватории». Тезисы докладов. Редакторы-составители: К. В. Зенкин, Е. В. Ровенко, ред. Е. В. Ровенко, Я. И. Станишевский, Е. М. Шабшаевич. Москва, 2020. С. 5–7.
5. *Амрахова А. А.* Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции. Журнал Общества теории музыки URL: https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2022_3_%2839%29_2_Amrakhova_Classification_modern_composition_0.pdf (дата обращения: 25.02.2024).
6. *Арутюнова Н. Д.* Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 13: Проблемы референции. М., 1982. С. 5–40.
7. *Ахапкин Д. Н.* Бистабильные тексты: о когнитивных механизмах поддержания неразрешимой многозначности // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 136–145.
8. *Болдырев Н. Н.* Фреймовая семантика как метод когнитивного анализа языковых единиц // Проблемы современной филологии: межвуз. сб. науч. тр. 2000. Вып. 1. С. 36–45.
9. *Буркитбаева Г. Г.* Некоторые вопросы теории жанра в современной зарубежной лингвистике. Вопросы когнитивной лингвистики. № 2 (005) 2005. 97–105 с.
10. *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I / Пер. с нем. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева. М.: Гнозис, 1994. 612 с.
11. *Дауноравичене Г.* Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // Laudamus: [сборник статей]: к шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова / ответственный редактор В. С. Ценова. Москва, 1992. С. 99–106.
12. *Екимовский В. А.* Метаморфозы стиля. В сборнике: Современная музыкальная культура. Поиск смысла / А. А. Амрахова. М.: Композитор, 2009. 358 с.
13. *Екимовский В. А.* «Автомонография». Изд. второе. М.: Музиздат, 2008. 480 с.
14. *Кочин Р. С.* Выпускная квалификационная работа «Индивидуальные проекты в творчестве современных отечественных композиторов». Нижегородская консерватория им. М. И. Глинки. 2023. 60 с.
15. *Кубрякова Е. С.* Язык и знание. На пути получения знаний о языке: части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. Рос. академия наук. Ин-т языкознания. М.: Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
16. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков. Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки. Москва: Сфера, 1998. 344 с.

17. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
18. Российская энциклопедия, статья «Программность» URL: <https://bigenc.ru/c/programmnaia-muzyka-ff5876> (дата обращения: 11.02.2024).
19. Панова А. С. Московский музыкальный концептуализм 1980–1990-х годов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Российская академия музыки им. Гнесиных. Москва. 2020. 188 с.
20. Поповская О. И. Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ленинград, 1990. 17 с.
21. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994. 218 с.
22. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки. Ч. II. Л.: Советский композитор, 1981. С. 231–293.
23. Сыроева А. Е. Программность в инструментальной музыке эпохи барокко: проблемы типологии национальных школ. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1993. 22 с.
24. Тараканова Е. М. Инструментальное творчество А. Берга и эволюция принципа программности в музыке XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Москва, 1990. 24 с.
25. Хохлов Ю. Н. О музыкальной программности. М.: Музгиз, 1963. 144 с.
26. Хохлов Ю. Н. Программная музыка. Статья в Музыкальной энциклопедии. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6223/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%BD%D0%B0%D1%8F (дата обращения: 22.01.2024).
27. Adorno T. Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien, 1968, S. 156.
28. Biber, D., & Conrad, S. Register, genre, and style. Cambridge: Cambridge University Press. 2009. 344 p.
29. Paltridge B. Working with genre: A Pragmatic Perspective // Journal of Pragmatics. 1995. Vol. 25. P. 393–406.
30. Rosch E. Principles of Categorization // Cognition and Categorization / E. Rosch, B. B. Lloyd (eds.). Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1978. P. 27–48.
31. Stockwell P. Cognitive Poetics An introduction London and New Yor, 2002. 193 p.
32. Sinding M. “After Definitions: Genre, Categories and Cognitive Science.” Genre Sinding, Michael. “After Definitions: Genre, Categories and Cognitive Science.” Genre 35.2 (2002): P. 181–220.
33. Sinding M. “A Triple-Frame Model of Genre.” Genre in Language, Discourse and Cognition. Ed. Ninke Stukker, Wilbert Spooren and Gerard Steen. Berlin: De Gruyter, 2016. P. 305–330.
34. Schmidt S. J. Towards a Constructive Theory of Media Genre // Poetics. 1986. No. 16. P. 374–385.

References

1. Amrakhova, Anna A. 2004. *Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoy muzyki (na primere tvorchestva azerbaydzhanskih kompozitorov)* [Cognitive Aspects of Interpretation of Modern Music (on the Example of Azerbaijani Composers)]. Baku: «Elm». (In Russian).
2. Amrakhova, Anna A. 2016. “Otechestvennaya teoriya zhanra v svete sovremennykh gumanitarnykh metodologiy [Domestic Genre Theory in the Light of Modern Humanitarian Methodologies].” In *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / The Music Theory Society’s Journal*, no. 3 (15): 18–29. Accessed February 25, 2024. URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_3%2815%29_3_Amrakhova_genre.pdf. (In Russian).
3. Amrakhova, Anna A. 2020. “Referentsiya i stil [Reference and style].” In *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya / Actual Problems of Higher Music Education*, no. 1 (55): 101–106. (In Russian).
4. Amrakhova, Anna A. 2020. “Rasscheplennaya referentsiya i stil [Split Referentiality and Style].” In *Muzyka — Filosofiya — Kul'tura. VIII mezhdunarodnaya mezhdistsiplinarnaya nauchnaya konferentsiya. K desyatiletuyu zhurnala «Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii» / Music—Philosophy—Culture. VIII international interdisciplinary scientific conference. To the tenth anniversary of the Journal of Moscow Conservatory. Theses of papers*, 5–7. Edited and compiled by: Konstantin V. Zenkin, Elena V. Rovenko. Moscow. (In Russian).
5. Amrakhova, Anna A. 2022. “Opyt klassifikatsii individual'nykh proektov v sovremennoy kompozitsii [The Experience of Categorizing Individual Projects in Contemporary Composition].” *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / The Music Theory Society’s Journal*, no. 3 (39): 14–25. (In Russian). DOI: 10.26176/otmroo.2022.39.3.002.
6. Arutyunova, Nina D. 1982. “Lingvisticheskie problemy referentsii [Linguistic Problems of Reference].” *Novoe v zarubezhnoy lingvistike / New in Foreign linguistics*, vol. 13, 5–40. Moscow. (In Russian).
7. Ahapkin, Denis N. 2019. “Bistabilnye teksty: o kognitivnykh mekhanizmah podderzhaniya nerazreshimoy mnogoznachnosti [Bistable Texts: On the Cognitive Mechanisms of Maintaining Unresolvable Polysemy].” *Kritika i semiotika / Criticism and Semiotics*, no. 2, 136–145. (In Russian).
8. Boldyrev, Nikolay N. 2000. “Freymovaya semantika kak metod kognitivnogo analiza yazykovykh edinit [Frame Semantics as a Method of Cognitive Analysis of Linguistic Units].” *Problemy sovremennoy filologii / Problems of Modern Philology*. Interuniversity collection of scientific works, vol. 1, 36–45. (In Russian).
9. Burkitbaeva, Gul'mira G. 2005. “Nekotorye voprosy teorii zhanra v sovremennoy zarubezhnoy lingvistike [Some issues of genre theory in modern foreign linguistics].” *Voprosy kognitivnoy lingvistiki / Problems of cognitive linguistics*, no. 2 (005), 97–105. (In Russian).
10. Vitgenshteyn, Lyudvig. 1994. *Filosofskie issledovaniya* [Philosophical Investigations]. Translated by Mariya S. Kozlova and Yuriy A. Aseev. Moscow: Gnozis. (In Russian).
11. Daunoravichene, Grazhina. 1992. “Nekotorye aspekty zhanrovoy situatsii sovremennoy muzyki [Some Aspects of the Genre Situation of Contemporary Music].” In *Laudamus: K shestidesyatiletuyu Yuriya Nikolaevicha Holopova / To the sixtieth anniversary of*

Yuri Nikolayevich Kholopov, 99-106. Edited by Valeriya S. Tsenova. Moscow: Kompozitor. (In Russian).

12. Ekimovskiy, Viktor A. 2009. "Metamorfozy stilya [Metamorphoses of Style]". In *Sovremennaya muzykalnaya kultura* / Modern Musical Culture. Edited by Anna A. Amrakhova. Moscow: Kompozitor. (In Russian).

13. Ekimovskiy, Viktor A. 2008. *Avtomonografiya* [Automonography]. 2nd ed. Moscow: Muzizdat. (In Russian).

14. Kochin, R. S. 2023. "Individualnye proekty v tvorchestve sovremennykh otechestvennykh kompozitorov [Individual projects in the works of modern domestic composers]." Diploma thesis, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory. (In Russian).

15. Kubryakova, Elena S. 2004. *Yazyk i znanie. Na puti polucheniya znaniy o yazyke: chasti rechi s kognitivnoy tochki zreniya. Rol yazyka v poznanii mira* [Language and Knowledge. On the Way of Obtaining Knowledge about Language: Parts of Speech from the Cognitive Point of View. The Role of Language in Cognition of the World.]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kultury. (In Russian).

16. Kyuregyan, Tat'yana S. 1998. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in Music of the XVII–XX Centuries]. Moscow: TTs Sfera. (In Russian).

17. Nazaykinskiy, Evgeniy V. 1982. *Logika muzykalnoy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka. (In Russian).

18. Rossiyskaya entsiklopediya, statya «Programmnost» [Russian Encyclopedia, article "Programmability"]. Accessed February 11, 2024. URL: <https://bigenc.ru/c/programmnaia-muzyka-ff5876>. (In Russian).

19. Panova, Anna S. 2020. "Moskovskiy muzykalnyi kontseptualizm 1980–1990-h godov [Moscow Musical Conceptualism of the 1980s–1990s]," Ph.D. diss, Gnessin Russian Academy of Music, Moscow. (In Russian).

20. Popovskaya, Ol'ga I. 1990. "Simvolicheskaya programmnost v sovetskoym muzyke 70–80-h godov [Symbolic Programmability in Soviet Music of the 70–80s]," abstract. Leningrad. (In Russian).

21. Sokolov, Oleg V. 1994. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee hudozhestvennyye zhanry* [Morphological System of Music and Its Artistic Genres]. Nizhniy Novgorod. (In Russian).

22. Sohor, Arnol'd N. 1981. "Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke [The Aesthetic Nature of Genre in Music]." In *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki* [Issues in the Sociology and Aesthetics of Music], vol. 2. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).

23. Sysoeva, Alla E. 1993. "Programmnost v instrumentalnoy muzyke epokhi barokko: problemy tipologii natsionalnykh shkol [Programmability in Instrumental Music of the Baroque Era: Problems of Typology of National Schools]," abstract. Moscow. (In Russian).

24. Tarakanova, Ekaterina M. 1990. "Instrumentalnoye tvorchestvo A. Berga i evolyutsiya printsipa programmnosti v muzyke XX veka [Berg and the Evolution of the Principle of Programmatism in the Music of the XX Century]," abstract. Moscow. (In Russian).

25. Hohlov, Yuriy N. 1963. *O muzykalnoy programmnosti* [About Musical Programmability]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).

26. Hohlov, Yuriy N. Programmnaia muzyka. Statya v Muzykalnoy entsiklopedii [Music Encyclopedia, article "Program Music"]. Accessed January 22, 2024. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6223/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BC%D0%BD%D0%B0%D1%8F. (In Russian).

27. Adorno, Theodor W. 1968. *Alban Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*. Wien.
28. Biber, Douglas and Conrad, Susan. 2009. *Register, genre, and style*. Cambridge: Cambridge University Press.
29. Paltridge, Brian. 1995. "Working with genre: A Pragmatic Perspective". *Journal of Pragmatics*. Vol. 25, 393–406.
30. Rosch, Eleanor. 1978. "Principles of Categorization." *Cognition and Categorization*, 27–48. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
31. Stockwell, Peter. 2002. *Cognitive Poetics: An introduction*. London and New York: Routledge.
32. Sinding, Michael. 2002. "After Definitions: Genre, Categories and Cognitive Science." *Genre*, 35.2, 181–220.
33. Sinding, Michael. 2016. "A Triple-Frame Model of Genre". *Genre in Language, Discourse and Cognition*. Edited by Ninke Stukker, Wilbert Spooren and Gerard Steen, 305–330. Berlin: De Gruyter.
34. Schmidt, Siegfried J. 1986. "Towards a Constructive Theory of Media Genre". *Poetics*, no. 16, 374–385.