

Лучано БЕРИО

### ПОЭТИКА АНАЛИЗА

В 1992 году знаменитый итальянский композитор Лучано Берлио (1925—2003) был приглашен в качестве Norton lecturer в Гарвардский университет, где прочитал цикл из шести лекций, названный им «Вспоминая будущее». Эти лекции явились самым полным и концентрированным источником музыкально-эстетических идей композитора. Л. Берлио планировал их опубликовать и в 1990-е годы интенсивно работал над текстами, постоянно их совершенствуя. Тем не менее при его жизни они опубликованы не были. Лишь в 2006 году усилиями семьи композитора и его друзей издательство Гарвардского университета выпустило, наконец, книгу «Вспоминая будущее»<sup>1</sup>.

Редакция предлагает вниманию читателей шестую (последнюю) лекцию Л. Берлио из упомянутого цикла в переводе доктора искусствоведения, профессора РАМ им. Гнесиных **Т.В. Цареградской**. Название этой лекции («Поэтика анализа») заставляет вспомнить другого композитора XX века — Игоря Стравинского, также выступавшего в качестве Norton lecturer, тексты которого составили книгу «Музыкальная поэтика».

В этой лекции я бы хотел представить несколько идей по поводу различных способов, в которых поэтика и анализ могут сосуществовать, — идей, которые подразумевают амбициозное, возможно, невыполнимое желание развить отношения независимости, комплементарности, если не идентичности, между творческим и аналитическим уровнями музыки.

Все мы знаем — поскольку нам об этом все время напоминают, — что любой дискурс на тему музыки по самой своей природе обязан быть частичным и неполным. Действительно, настолько частичным, и настолько неполным, что в этой заключительной лекции я нахожусь в положении утверждающего такое, что может быть опровергнуто альтернативным дискурсом, заявляющим совершенно

<sup>1</sup> Berio L. Remembering the Future. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 2006.

противоположное! И я так поступаю не из уважения к открытости мышления (мышление в любом случае открыто), или work-in-progress духа, и даже не из уважения к диалектике, которая, как известно, мыслит идеи через противоречия, но по чувству внутренней необходимости. В этот раз я стану говорить о вещах, которые внутренне связаны — более тесно, чем обычно в случаях, о которых я уже говорил, — с моей собственной деятельностью, если поверить, что она свободна от излишних противоречий.

Два термина — поэтика и анализ — возможно, могли бы быть объединены в единое определение — «музыкальная критика» (по аналогии с литературной критикой или «критикой искусства»). Но я должен сознаться, что у меня возникают трудности с такой формулировкой, потому что она принуждает меня к допущению — и это могло бы оказаться затруднительным — реально объективных подходов, которые оказываются лишь частично применимыми к музыке. На самом деле использование синтетического и тактичного выражения «музыкальная критика» будет примерно тем же самым, что и выражение «музыкальная поэтика», что почти противоположно тому, о чем я намереваюсь с вами поговорить.

Для начала я бы хотел предложить на ваше рассмотрение несколько упрощенное и, может быть, предварительное суждение о поэтике и музыкальном анализе. Сегодня понятие музыкальной поэтики более не является предметом для споров, и ему не нужны доводы в

защиту. Мы можем говорить, без недоумений, о поэтике Антона Веберна, Оливье Мессиана, Игоря Стравинского или Белы Бартока, тем самым применяя развернутую и оригинальную концепцию видения музыки.

Она могла бы, конечно, показаться несколько странной, если бы мы стали говорить о поэтике Баха, Гайдна или Моцарта, поскольку их сочинения, при всей их сложности, тяготеют к тому, чтобы включать в себя объективные исторические и эстетические ценности, которые в то время, когда эти сочинения создавались, имели самостоятельную ценность, совершенно независимую от самих по себе отдельно взятых произведений. Другими словами, такую ценность, чья относительная устойчивость не так легко менялась в зависимости от истории и событий. Понятие поэтики, каким бы оно ни было общим, всегда несет в себе самосознание и эволюционный взгляд на сочинение музыки и на критерии, которые этим руководят. Как только описание внедряется в специфические детали данного сочинения, поэтика уступает место анализу.

Две тысячи лет назад идея анализа могла бы быть понятой как нечто сходное с «логикой», выведенной из так называемых теоретических наук (таких, как физика или математика). Эта мысль могла бы пробудить ностальгию и запретные желания в некоторых современных неаристотелианцах, но сегодня большинство музыкальных аналитиков, похоже, нуждаются в прилагательных — всех, которые только можно найти, — воз-



Лучано Берлиоз (1925—2003)

можно, их даже слишком много. Таким образом, мы имеем формальный анализ, семиологический анализ, структурный анализ, гармонический анализ, герменевтический анализ, ритмический анализ, неопозитивистский анализ, феноменологический анализ, качественный и количественный анализ, статистический анализ, мелодический и стилистический анализ... продолжите сами!

Если, с другой стороны, аналитик является композитором, то нет необходимости выбирать и определять категории и критерии, которые он или она намеревается применить, потому что, какими бы ни были обстоятельства, анализ всегда будет самоанализом: композиторы не смогут не спроецировать себя, свою собственную поэтику, на анализ того или иного сочинения. Композитор проявляет себя на поле произведений, принадлежащих другому.

Даже в случае величайшей щедрости и отрешенности (например, шумановский анализ «Фантастической симфонии» Берлиоза) или исключительной дальновидности и объективности (булезовские анализы Вагнера, Дебюсси и Берга) главным аналитическим инструментом в распоряжении композитора всегда, в любом случае, будет его собственная поэтика. В самом деле, большая удача для нас состоит в том, что это так и должно быть (врагом для нас здесь является гипотетическое — и гипнотизирующее — представление о музыкальной объективности). И удача для любого, кто в это верит, как я. Я уже говорил и еще раз повторю: когда уже все сказано и сделано, самый значимый анализ симфонии — это другая симфония.

Здравый смысл мог бы предположить, что поэтика и анализ суть синонимы, и мог бы совместить одно с другим: поэтика Стравинского, например, находит подтверждение и должна быть идентифицирована с гармонией, ритмом и метрикой «Весны священной», а структурный анализ «Свадебки» подтвердит новую фазу в эволюции Стравинского. Но поэтика композитора есть всегда нечто иное, чем те аспекты, которые можно анализировать, — как и форма, которая есть всегда нечто большее, чем сумма ее частей.

Текст есть всегда множество текстов. Великие сочинения неизменно подразумевают неисчислимое множество других текстов, не всегда различных на поверхности — множественность источников, цитат и более или менее за-

маскированных предшественников, которые были ассимилированы, не всегда на сознательном уровне, самим автором. Этот плюрализм постоянно выдвигает новые точки зрения в анализе. Анализ, который предназначен для описания самых мелких деталей и микроструктуры сочинения — полагаемый как функция общей формы и макроструктуры — всего лишь доказывает, что альянс между этими двумя измерениями имеет внутреннюю природу, и их взаимопересечение можно считать наперед заданным в восприятии (как это, например, имеет место в классической форме). Есть сочинения, которые характеризуются исключительной концентрацией и в то же время исключительным разнообразием. Именно так происходит с «Весной священной» Стравинского и «Играми» Дебюсси: это те сочинения, где тенденции к автономии характера и структурных отношений сосуществуют с независимыми, индуктивными и порождающими процессами. Гармоническая, тембровая, метрическая и ритмическая матрицы, с одной стороны, сосуществуют с развивающимися тематическими ячейками; сложные и дискретные артикуляции сосуществуют с репетитивными и неподвижными событиями. В сочинениях, таких, как эти, или сопоставимых с ними по сложности, единственно возможный анализ — это секторный анализ — тот, который отражает тенденцию слушателя воспринимать различные уровни сегментированно. Но, чтобы выбрать возможную сегментацию музыкального процесса и скроить анализ по мерке

специфических характеристик сочинения, не обязательно строить мост к общим теориям, по направлению к общей грамматике анализа. Если бы это было так и если бы аналитик был также композитором, возникла бы большая вероятность, что его анализ откроет нечто в его собственной поэтике, в специфике и конкретном производстве композиционного процесса, разнообразных путях существования их компонентов и элементов и их сегментации.

Подобно любому опыту, который рождает ценностные суждения, любая форма анализа, если ей надлежит выполнять значимую роль, должна иметь возможность быть отраженной в исторической перспективе — хотя бы для того, чтобы показать историческую специфику этой композиционной техники и практику музыкального инструментария.

Мы часто обнаруживаем сегодня, что даже в случае самого всепроникающего и, если можно так сказать, научного анализа аналитик не очень озабочен тем, чтобы рассмотреть то или иное произведение в контексте исторического эволюционного развития композитора — другими словами, в контексте его или ее поэтики. Это как раз и есть та тенденция к атемпоральности, которая делает музыкальный анализ открытым и творческим опытом, который, однако, может оказаться беспочвенным, когда аналитик борется с концептуализацией чего-то, что не существует.

Аналитическое творчество находится в опасности стать эстетизированным, когда, соблюдая элегантность

процедур, устанавливает отношение равенства между формой и значением в анализе. Желая установить значение произведения, аналитик считает необходимым всякий раз гарантировать, что анализ имеет значимость не только как инструмент, но, что чаще бывает, как некое теоретическое построение. Соответственно, его поэтическое видение и аналитические процедуры, которые он применяет, будут неизбежно определяться критериями самого по себе анализа, что зачастую не имеет ничего общего с поэтикой рассматриваемого композитора. Аналитик, применяющий к произведению заранее известную теорию, становится пародией композитора, который имеет священное желание создать звуковую архитектуру, совместимую со структурными критериями композиции самой по себе. На самом деле мы можем представить себе аналитиков, которые в ходе своих исследований с очевидностью демонстрируют свои намерения вступить в антагонизм с композитором. Их творческий импульс, таким образом, принимает негативный уклон: вместо того, чтобы искать пути к смыслу произведения, они используют произведение для прояснения смысла своих собственных аналитических процедур. Тогда анализ становится гарантией объективности аналитика и независимости его или ее инструментария, а сочинение вторгается в аналитические границы, подобно троянскому коню.

Анализ, как я уже говорил, предполагает творческий подход и может развиваться как независимая деятельность,

невосприимчивая к композиторским интенциям и самому произведению (чистому проявлению этих намерений), которое трактуется как органическое событие, предрасположенное некоей биологической божественностью. В этом случае аналитик напоминает рыбака, знающего, что он хочет поймать, и забрасывает такую сеть в море, которая предназначена только для определенной рыбы. Существует одно имя, которое мы не можем не упомянуть в этом контексте — это имя Генриха Шенкера. Он забрасывает свою трехуровневую сеть и вылавливает безкостного Бетховена, в котором отсутствует какой бы то ни было метрический или ритмический компонент, сводя тематическое измерение к символическому фантому. Но он отказывается войти в постоянно меняющуюся проблемную воду, где водятся Дебюсси, или Стравинский, или Веберн — все это современники Шенкера — или, боже мой, даже Вагнер!

Бывает, что анализ призывается для прояснения тех случаев, которые нелегко поддаются линейному или числовому описанию. Здесь творческая способность аналитика может иметь свои сложности, особенно в работе с таким материалом, где нет какого-то определенного значения (звуковое гудение или случайный недешифруемый шум), но который можно понять как нечто значимое. Даже внутри самых самодостаточных аналитических стратегий может быть достигнута конструктивная и предпринимательская гибкость в отношении между тем, что аналитик желает показать, и тем, что

можно проанализировать, но нельзя продемонстрировать.

Анализ, подобный самой музыке, имеет смысл, когда он усиливает и подтверждает продолжающийся диалог между слухом и сознанием. Вот почему я чувствую некоторую отчужденность от старого додекафонного анализа, который обнаруживал двенадцать звуков в разных формах серий во всех возможных комбинаторных операциях, забывая, что в то время, как ноты могут быть теми винтиками, которые держат деревянные детали вместе, они все-таки не являются самой конструкцией. Я лелею в себе такое же подозрительное чувство к теориям, чьей главной задачей является построение убежища от неправильностей разнообразия конкретного мира звуков в процессе становления или нашего видения этого становления. Если убрать метафоры, мы говорим о заслонках, которые делают невозможным диалог между материей звука и материей музыки, между льдом твердого суждения и жаром, лежащим за его пределами, между звучанием смысла и смыслом звука. В самом худшем своем виде такие теории принимают формы авторитарной системы (нетерпимой и догматичной), которые, в своем роде, проповедуют исключение аутсайдера. Поэтика анализа становится тем самым политикой анализа — поиском процедурных родословных. Именно в этот момент приходит история музыки и вручает счет, который аналитики по определению — особенно если они шенкерианцы или неопозитивисты — не способны оплатить.

Временами композитор-аналитик может уступить искушению создать как бы объективное, то есть математическое суждение о чем-то. Это абсолютно понятно, поскольку в трудных ситуациях в цифрах ощущается такая безопасность. Все в такой вселенной можно свести к математическим моделям. То общее, что есть у математической модели и музыкального сочинения, — это сведение обширного поля возможностей к единству, будь то алгоритм или музыкальный текст. Различие в следующем: мы не можем реконструировать на основе алгоритма те возможности, которые его породили. У него нет памяти о своем происхождении, он глух и нем. В то время как музыкальный текст — и это предполагает договор между чувством и интеллектом — находит в нем и поверх него следы траекторий, которые его сформировали, следы выбранных дорог, прародителей предыдущих текстов.

Ощущение пустоты, которое остается после некоторых аналитических систем и критериев, особенно трудно усваиваемых, происходит от пустоты необитаемого пространства, от «ничейности земли», которая находится между анализом нотной организации и музыкальной субстанцией (это значит, между нотами и звуками), и между самим анализом и теоретическими спекуляциями, которые продвигают идею недвижимой и в основе своей пассивной музыкальной формы. Я бы хотел, чтобы идеал абсолютной формы (новый род *musica mundana*) и эта «ничейная земля» могли открыться и общаться по конкретным и творческим

траекториям: путем истинной поэтики (или поэзии, *poiesis*) анализа. Самое острое предчувствие этих траекторий может быть обнаружено в тех следах, которые уже скрыты, и тех, которые предстоит открыть. Наш долг состоит в том, чтобы продолжать следить и отслеживать новые пути: говоря словами старой испанской пословицы, нет дорог, если никто не ходит.

Музыкальный опыт кажется по временам стремящимся выйти за пределы слышимого, и в таких случаях, как я уже сказал, он переводит себя в слова. Сегодня мы можем найти примеры полного размежевания между практическим сенсорным измерением и концептуальным, между услышанным произведением и процессом, который его породил. Чем более выражено это отчуждение от слушательского опыта, тем более грубым становится вторжение критического дискурса, который объявляет себя понимающим, как сделана та или иная пьеса Бартока, или Бетховена, или Веберна, или Вагнера — как если бы эти композиторы остались по ту сторону слушания. Такие комментарии заставляют произведение обретать в себе нечто гамлетовское — не столько потому, что оно становится непостижимым, сколько потому, что, подобно Гамлету, оно сводится к «словам» и «теряет способность к действию». В качестве эпиграфа к «Реальному присутствию» Джордж Стайнер цитирует высказывание Жоржа Брака: «доказательства утомляют истину», в то время как в совершенно ином контексте Виттгенштейн заявляет,

что «о чем мы не можем говорить, о том мы должны молчать». Я бы хотел предложить парафраз, подходящий, как мне кажется, к нынешнему случаю: истина, о которой мы не можем говорить, должна быть пропета, мы должны высказать ее в музыке.

В прошлом нас соблазнила семиология. С настойчивым желанием все каталогизировать и неудержимым стремлением к безграничному семиозису, семиологи часто казались впереди всех. Но музыка не торопится: время музыки — это время деревьев, лесов, морей и больших городов. Музыкальная семиология была попыткой выйти за грань дуализма, свойственного музыкальным процессам, и уменьшить дистанцию между музыкой и анализом. В своей первой лекции я ссылался на тот род музыкальной семиологии, который развился из лингвистики в 1970-х и который основательно комментировали Николас Рюэ и Дэвид Осмонд-Смит.

После этого были и другие попытки, более чувствительные к функциональному слою музыки. Одна, в частности, привлекла мое внимание, но породила неразрешимые сомнения. Желая дать описание музыкальной «символической специфики», Жан-Жак Наттье предложил семиотическую модель, которая «принимает во внимание тройственность ее существования — как намеренно изолированный объект, как созданный объект и как воспринимаемый объект». Таким образом, музыкальный текст сам по себе рассматривается как нечто отличное от музыкального текста как

продукта композиторского намерения, и от текста, который обретает форму в ушах и умах слушателей. Я чувствую, что здесь возникает вопрос несколько нереалистичного разделения ответственности. Намерения композитора — это довольно абстрактная и противоречивая область исследования. Мы можем настаивать на том, что эскизы Бетховена или Шуберта потрясающи, потому что они проливают свет на их творческий процесс. Но семиология может иметь дело только с полностью реализованным текстом, когда намерения композитора так или иначе уже прояснены и доступны для постоянного и разнообразного вопрошания, которое избегает этого противопоставления — «намерения» против «результата». В этой тройной семиологической перспективе даже слушатель становится абстрактным. Частично лишенный какого-либо конкретного контекста, он или она обязаны воплотить квинтэссенцию всех возможных текстовых интерпретаций, с тем чтобы в конце концов достичь глобального осознания всех возможностей опыта. Наконец, «нейтральный уровень» — «созданный объект», он же партитура, имеет тенденцию к сведению музыкального текста к чему-то нематериальному.

Я не понимаю, как музыкальный опыт может быть обобщен с помощью этого тройственного подхода. Имея в виду весьма разнообразный, гетерогенный и глоссолальный мир, в котором мы действуем, мы должны были бы попытаться обеспечить средствами наших

усилий, то есть нашими эвристическими инструментами, возможность анализа и ассимилирования различий. Иначе мы могли бы вернуться и к Бозэцию, и найти убежище в изумительно аскетичной греко-средневековой теории музыки, которая защищает идею, говоря словами Умберто Эко, что «чем больше система объясняет опыт, тем больше она его отсекает».

Св. Августин был тем, кто сказал, что в поиске истины человек должен не только смотреть внутрь себя, но он должен выйти за пределы себя. А Северин Бозэций был тем, кто, с его идеей музыкального знания, дал свое добро на подтверждение сочувствующего характера чувственного восприятия истины.

Известно, что ряд композиторов в более светском интеллектуальном контексте провозглашали отсутствие интереса к проблемам исполнения своей музыки: будто бы им не важно, как она звучит. Их интересует лишь то, как она должна быть написана. Говоря профессионально и социально, это, конечно, вызывающая позиция. И она, сверх всего, довольно новая, поскольку почти 14 веков прошло с тех пор, как теория и практика музыки стали технически, антропологически и психологически неразделимы. Это, возможно, и интересная позиция, поскольку расстояние между мыслью и материей предполагает идею музыки как инструмента знания, вместо того, чтоб ей быть инструментом удовольствия. Знания чего? Какое удовольствие? Цвета Матисса, Поллока, Ротко могут быть проанализированы с

помощью измерения частотных характеристик цвета. Запах привлекательной женщины тоже может быть подвергнут химическому анализу. В хорошую и плохую погоду луна и звезды по-разному видятся поэтам, фермерам, бизнесменам на отдыхе и астрофизикам.

Пространство восприятия может быть проанализировано на основе конкретных акустических и данных и данных музыкального опыта, или с помощью инструментов нейробиологии.

И снова мы остаемся лицом к лицу с пустым пространством. Мы можем пытаться пересечь его и заполнить его значением, если оно не ограничено алгоритмом, с одной стороны, и неисполнимыми облаками звуков, с другой, алгебраическими спекуляциями и тавтологическими тинтиннабуляциями<sup>1</sup>.

Представляет ли это уход от цветов и звуков, луны и звезд? И от музыкальной реальности — если мы можем определить ее, не возвращаясь к риторическим фигурам? Конечно, представляет. Даже паранаучный язык так называемой музыкальной концептуализации не может наполнить этот пустой космос значением, потому что, хотя и минимально, она участвовала в его создании — несмотря на упрямую настойчивость в полагании звуковых процессов отдельно от пути их восприятия, или на отделение фор-

малистическим путем так называемых «параметров» музыки (высоты, динамики, тембра и времени, что составляет морфологию звука), вещей, которые наша система восприятия не способна отделить друг от друга. Если невозможно провести феноменологическую границу между звуком и шумом, то как мы надеемся отделить, например, высоту от тембра или тембр от динамики? Неопозитивистский анализ часто апеллирует к науке, но существенно то, что он не принимает во внимание науку акустики (я не говорю об акустике Гельмгольца, которая исследовала звук как статичный и периодичный, и потому абстрактный, феномен) — как бы ни корректно это было с математической точки зрения, но о современных исследованиях в лаборатории Белла или в Стэнфордском университете, касающихся диффузной нестабильности и развивающейся природы каждого аспекта каждого значимого звукового феномена.

Анализ — это не просто некая форма спекулятивного удовольствия или теоретический инструмент для концептуализации музыки; когда он вносит вклад в топологию становления и трансформацию звуковых форм (и не только средствами новых цифровых технологий), он может внести глубокий и конкретный вклад в творческий процесс.

---

<sup>1</sup> Слово «тинтиннабуляция», по всей видимости, происходит от латинского слова *tintinnabuli* («колокольчики»), которое, как известно, используется для характеристики зрелого стиля А. Пярта («стиль тинтиннабули»). По всей видимости, Берно иронически воспринимает минималистскую повторность в творчестве и изобретает слово, в котором сплетается ирония по отношению к такой повторности вкупе с иронией по отношению к Пярту (прим. переводчика).

Композитор может дать каждому относящемуся к делу музыкальному элементу двойную или тройную жизнь. Или множество жизней. Он может создать полифонию различных звуковых поведений. История музыки, с этой точки зрения, обучает процессу развития. Мы называем (или когда-то называли) последовательность разных высот «мелодией», «темой», «мотивом», «рядом», или «subject» (главной темой, лейтмотивом). Каждый из этих терминов получил, как все мы знаем, разнообразные сложные толкования. Их выразительное существо и относительное отсутствие в них структурного фактора подвластно композитору, но они есть в то же самое время результат этих превратностей толкования, состоящего из теоретической ориентации, субъективности, техники и выразительных, восстанавливающих в памяти и даже описательных кодов. Мелодия как узнаваемая последовательность высот есть, таким образом, место встречи некоего числа функций первичного свойства (гармонии, относительной динамики, тембра, ритма и метра) или вторичной природы (например, вокальная или инструментальная мелодия). Мелодия всегда несет в себе следы этих функций или их части: она демонстрирует их более или менее наглядно либо противоречит им. Полифония была создана на основе мелодии *cantus firmus* или тенора. Симфония была построена на темах и гармонических отношениях, которые они провозглашали и воплощали. Арии, *lieder*, *canzoni*, *cabalettas* были созданы

из напевов (*tunes*). Фуги подчинялись темам и противосложениям. Смысл того, что я говорю, очевиден и имеет в то же время далеко идущие последствия. Но то, что я хочу сказать — его зерно — это то, что тема или мотив, перегруженные вложенным туда смыслом и структурным опытом и выразительными кодами, трансформировался в нечто новое. Они мутировали. Они превратились в гипертематизм.

Если раньше, примерно во времена Брамса, тема генерировалась и обуславливалась специфическими гармоническими, ритмическими и метрическими функциями, то теперь она сама становится генератором аналогичных и соседствующих функций. Она становится порождающим ядром, клеточкой из нескольких элементов, регулятором музыкального процесса. Сама по себе тема исчезла; она стала фрагментированной, скрытой, хотя она и проникает во все поры фактуры, окрашивает ее: она везде и нигде в то же самое время. Но этот процесс не необратим. Ведомые генерирующим ядром, мы можем отследить наши шаги и сделать возможным появление новой темы, новой фигуры — удивляющей, другой, даже чужеродной, но тем не менее порожденной теми же ядрами, теми же фактурами и в свою очередь предназначенной к трансформации, к поглощению и исчезновению. Время этого процесса трансформации и замещения, этого чередующегося рождения и исчезновения фигур, которые остаются запечатленными в нашей памяти во всей их специфичности, помогает создать разные степени слияния

общего целого и большей или меньшей узнаваемости этих фигур.

Здесь мы могли бы поговорить о гармоническом и акустическом пространстве, в которых эти фигуры, темы и ядра сменяют друг друга, но это не то место и случай, когда это стоит делать. Я все это время говорил вам о возможных формах — не демонстративных, но оперативных формах. Другими словами — о процессах или формациях. Не формах развития, а формах существования, которые обзревают себя, идя в бытие. Не проходящих формах, но тех, которые остаются, которые обозримы в их континуальном

внутреннем самообновлении. Формах, которые взбалтывают и вопрошают память, и в то же самое время отрицают ее. Молчаливых формах, которые заставляют нас забыть процессы, их породившие, и скрывают обширное число «исчезающих точек», населяющих их. Формах, которые живут в гармонии с анализом и поэтическими соображениями.

И, произнеся это, я с сожалением прощаюсь с вами. Я благодарен за эти односторонние встречи, потому что они заставили меня сформулировать мысли (и темы), которые могли бы иначе остаться скрытыми в складках моей музыки.

*Российская академия музыки имени Гнесиных  
и Государственный институт искусствознания  
в период с 19 по 21 ноября 2012 года  
проводят Международную научную конференцию  
«Музыковедческий форум — 2012»*

*Данная конференция является продолжением и развитием осуществленного в 2010 году совместного проекта РАМ им. Гнесиных и ГИИ и сохраняет важную особенность первого форума — соединение трех тематических блоков, которым будут соответствовать разные дни работы конференции. Первый («Проблемы и перспективы музыкальной науки») посвящен развитию современного музыковедения. Второй («Дебюсси и Скрябин сегодня») мыслится как научное «приношение» выдающимся музыкальным деятелям, юбилеи которых приходится на нынешний год. Третий («Неуслышанная музыка») связан с исследованиями по музыке, недостаточно или вовсе не известной широкому кругу профессионалов.*

*Подробная информация — на сайте РАМ им. Гнесиных:  
[www.gnesin-academy.ru](http://www.gnesin-academy.ru)*