

**Bogatyrlova A. *Intonational semantics of the L. Bernstein's piano sonata.*** Under consideration is the specific compositional interpretation of the musical-rhetorical «signs and symbols» of the European Baroque in the genre of the American piano sonata. It is proposed the version of the L. Bernstein's sonata dramatic concept, based on the biblical story.

**Key words:** *intonational semantics, American piano sonata, L. Bernstein.*

УДК 78.03

Григорий Ганзбург

## К ТИПОЛОГИИ КОМПОЗИТОРСКИХ ПОКОЛЕНИЙ

Когда сопоставляешь даты жизни композиторов, поначалу кажется, что они расположены на шкале времени хаотично, но потом за цифрами видишь закономерность: приходят и уходят *поколения*, каждому из которых отведено строго определенное время активности. И композиторам каждого поколения свойственны, помимо индивидуальных качеств, также и общие *типологические* черты.

**Цель** настоящей статьи – выявить закономерность, обусловившую типологические различия между поколениями композиторов. **Объектом** исследования служит творческая деятельность трех поколений композиторов-романтиков в аспекте их отношения к синтетическим жанрам. **Предметом** исследования является цикличность смены композиторских поколений. В качестве **методологии** исследования избран генерационный подход, предложенный и апробированный в предыдущих публикациях [2], [3], [4], [5], [6], [7], [8], [9], [10] группирующий факты истории творчества не по национальным школам, стилям, жанрам, а по поколениям.

В. Дж. Конен в статье «История, освещенная современностью» и в книге «Театр и симфония», рассматривая внемузыкальное в музыке, указала на факт *регулярного чередования* исторических периодов, когда попеременно превалирует то музыка, связанная с внемузыкальными компонентами (главным образом словесными), то музыка, свободная от внемузыкальных компонентов [14], [15]. Причина такого чередования лежит в механизмах формирования интонационного фонда эпохи.

Развив идею В. Дж. Конен, мы можем представить процесс следующим образом (для краткости излагаю предельно схематично):

1. При появлении каждого стиля, композиторы создают для воплощения нового, прежде не освоенного музыкой содержания, новые выразительные средства. До тех пор, пока эти средства публике не знакомы, композитору приходится связывать их с внемузыкальными элементами (словесным, визуальным, сценическим, эмоционально-чувственным, психологическим). Связывать таким образом, чтобы приучать слушателя мысленно – сознательно, а потом и подсознательно – ассоциировать те или иные новые элементы музыкального языка (интонационные, ладо-гармонические, метроритмические, темброво-колористические) с определенным набором понятийно-предметных соответствий. По ходу воздействия синтетического произведения внемузыкальные компоненты всякий раз расшифровывают, комментируют, семантизируют каждый из нововведенных элементов музыкального языка, приучая слушателя определенным образом на них реагировать. Накапливается некоторый опыт восприятия однократных или повторяющихся музыкально-словесных, музыкально-танцевальных, музыкально-сценических и т. п. устойчивых сочетаний, в результате чего собственно музыкальные элементы начинают приобретать в сознании и подсознании слушателей постепенно разрастающийся «семантический ореол». Таким образом, для каждого элемента музыкального языка задается «алгоритм восприятия».

2. Позднее, когда в индивидуальном и коллективном слушательском сознании (и подсознании) возникли, а потом зафиксировались устойчивые связи музыкальных компонентов с соответствующими внемузыкальными реалиями, появляется возможность их разъединить. При этом внемузыкальные компоненты (слово, сюжет, зрительный ряд) выносятся за пределы звучащей ткани и образуют *программу* инструментального произведения, что создает более или менее контролируруемую автором цепочку ассоциаций.

3. Наконец, на последнем этапе элементы системы музыкального языка, характерной для данного стиля, уже настолько семантизированы (устойчиво связаны в сознании и подсознании массы слушателей с определенными образно-эмоциональными значениями), что стано-

вится возможным отказаться от каких-либо немзыкальных средств семантизации. Музыка уже и без их помощи вызывает у подготовленной аудитории адекватную реакцию условно-рефлекторного типа, основанную на предшествовавшем опыте восприятия синтетических произведений. Композиторы могут теперь оперировать исключительно музыкальными средствами и публика понимает без слов смысл происходящего в произведении, абстрагируясь от конкретных вербализованных понятий или визуальных иллюстраций. В сознании и подсознании слушателя создается свободная цепь ассоциаций, не контролируемая автором. Лишь на этом, третьем этапе музыканты могут полноценно общаться со слушателями при помощи «чистого» инструментализма.

Однако этот долгожданный этап, раскрепощающий музыку, освобождающий ее от оков немзыкальной сюжетности, дающий композитору свободу действий, независимость от приземленной конкретизации, – именно этот этап всегда оказывается предкризисным. Созревший стиль умирает, уступая место новому молодому стилю, которому предстоит пройти через такие же три стадии развития. Новые авторы привнесут свои языковые средства взамен или в дополнение к существующим и всё придется начинать сначала, привязывая новые непривычные, непонятные *интонации* и *созвучия* к старым, хорошо известным, понятным *словам*. Процесс движения от сниженной конкретики к высокой абстракции повторится в каждом следующем стилевом цикле.

И сколь бы далеко ни зашел процесс семантизации музыкального материала (в ходе которого фонические элементы вбирают в себя образно-смысловой заряд словесности), музыка продолжает удерживать связь со словом.

Есть три уровня такой связи.

- Первый уровень (непосредственная связь) проявляется в произведениях с участием *звучащего* слова;
- второй уровень (опосредованная, дистанцированная связь) – в произведениях с участием вербального элемента, вынесенного за пределы музыкального текста (программный инструментализм);
- третий уровень (скрытая вербальность) – в произведениях с *незвучащим* словом («чистый» инструментализм).

Во всех трех случаях суть этого явления можно выразить одной ключевой фразой Р. Шумана: «Музыкальный звук есть вообще пере- воплощенное слово» (цит. по: [13, с. 119]).

На разных этапах созревания стиля музыка может всё дальше отходить, абстрагироваться от слова, ослаблять связь с ним, но лишь до определенного момента. Когда отдаление музыкального материала от слова достигнет критической степени, связь оборвется (или перестанет ощущаться) и стиль сменится новым, который будет опять непосредственно связан со *звучащим* словом.

Важна в связи с этим идея Э. Т. А. Гофмана о поступенном восхождении искусства к высотам художественной абстракции. Анализируя его идею, Д. В. Житомирский писал: «Стихи, которым уступает место проза, пение, которое вбирает в себя стихи и затем господствует над ними – всё это, по Гофману, разные ступени *возвышенной речи*, которую с необходимостью порождает *возвышенное содержание*» [12, с. 64].

Если мы дополним этот перечень этапов последующими двумя стадиями, в ходе которых программный инструментализм вбирает в себя пение, а «чистый» инструментализм поглощает собою *программный*, то увидим все пять этажей историко-стилевой пирамиды и приблизимся к пониманию причин того, почему эта пирамида, будучи построенной до вершины, падает. (И уступает место молодому стилю, пирамида которого начнет возводиться снизу.)

Первые два этапа развития, перечисленные Гофманом (проза и поэзия), проходят в недрах *литературы* (словесности), остальные три принадлежат эволюции *музыкального* стиля. Они-то и определяют функцию каждого из трех поколений композиторов, работающих на протяжении определенного стилового периода.

На примере истории романтического стиля в музыке все три стадии эпохально-стилевого цикла прослеживаются достаточно ясно. К 1-му поколению романтиков мы относим Вебера, Россини, Шуберта, Глинку [10]; ко 2-му поколению – Мендельсона, Шопена, Шумана, Листа, Вагнера; к 3-му поколению – Брамса, Бизе, Чайковского (перечни неполные). В момент кульминации венского классицизма с его последним эпохальным достижением – бетховенским инструментализмом, является Шуберт, и «неожиданно» центр

тяжести перемещается со сложной, высокоорганизованной композиции поздних классиков на – кажущуюся примитивной – романтическую песню (Lied): вокальную мелодию с фортепианным аккомпанементом<sup>1</sup>. «О романтиках первой половины девятнадцатого века, и о немецких в особенности, – пишет Д. В. Житомирский, – можно сказать, что они в известном смысле начали “сначала”, то есть снова (как и предшественники зрелого классицизма) сделали центром внимания простые жанры и формы, заимствованные из “натуры”». [13, с. 379]

Таким образом, при смене музыкально-исторического стиля происходит движение к новому через *упрощение*. Потом, уже в ходе развития, «старения» стиля, движение к новому будет происходить через *усложнение*.

Второе поколение романтиков перенесет центр тяжести на программный инструментализм (Мендельсон, Шуман, Берлиоз, Лист, Вагнер, Сметана, в России – Даргомыжский, Рубинштейн, Балакирев) и, наконец, третье поколение придет «на всё готовое» и, используя устоявшийся интонационный «лексикон», сможет, обходясь без внемузыкальных вспомогательных средств, подняться к высоким духовным абстракциям «абсолютной» музыки – «чистого» инструментализма (Брамс, Франк, Брукнер, Дворжак, Глазунов).

Когда Гофман писал о музыке, которая – единственная из всех искусств – «имеет своим предметом бесконечное <...>, открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несканзанному томлению» [11, с. 27], он (Гофман) мечтал именно о таком, третьем этапе эволюции музыкального стиля. Впрочем, «чистый» инструментализм никогда не бывает до конца «очищен» от влияния внемузыкальной образности («внешнего, чувственного мира»), по-

---

<sup>1</sup> Такое происходило в истории музыки не раз. Например, в конце XVI века, в пору зрелости полифонического многоголосия, на фоне роскошного великолепия мадригалов Флорентийская камерата предлагает кажущийся примитивным прием сольного пения, сопровождаемого цифрованным басом. В результате в практику входит новый жанр – опера и новый музыкальный склад – гомофония, со всеми далеко идущими последствиями этих нововведений.

сколькx семантизированная интонационность успела на предыдущих этапах становления стиля вобрать в себя образно-смысловой заряд словесности.

Тонкое понимание закономерностей такого рода высказано в статье Шумана 1839 года о Ноктюрнах и Салонных пьесах А. Феска. Тут имеется специальное рассуждение о том, в каком случае словесная программа нужна, а в каком нет, и почему: «<...> содержание своих “Салонных пьес”, – пишет Шуман, – композитор уточнил эпиграфами из стихотворений Генриха Шюца. В ноктюрнах слов не потребовалось, так как все они выдержаны в старом, знакомом характере, полюбившемся нам еще со времен Фильда» [18, с. 240].

Произошедшая с музыкальным языком семантизация – необратима. И для каждого последующего внесения в музыку новых смысловых сфер приходится обновлять и «перекодировать» набор языковых элементов, переходя при этом к новому стилевому нормативу, а значит – разрушать старый норматив, чем и определяется новаторство в искусстве.

Р. Шуман, стараясь помочь своим современникам осознать закономерность эволюции жанра симфонии от бетховенского «чистого» инструментализма (исключая Шестую симфонию) к программному инструментализму романтиков, дал разъяснение этого сложного музыкально-исторического вопроса почти беллетристично (в виде воображаемого диалога между дилетантом отсталых, консервативных взглядов, с одной стороны, и сторонником прогресса, с другой). В статье 1836 года он пишет: «Нередко случается, что мы, художники, честно просидев полдня за работой, попадаем в окружение дилетантов, и притом самых опасных, так как они знают симфонии Бетховена. “Сударь, – начинает первый, – истинное искусство в лице Бетховена достигло своей вершины; всё, что выходит за эти рамки, – грех, мы непременно должны возвратиться на прежний путь”. “Сударь, – отвечает другой, – вы не знаете молодого Берлиоза; с него начинается новая эра, музыка вновь вернется к тому, с чего она начала, то есть к речи и во имя речи”. “Это намерение, – вставляет первый, – довольно ясно видно и в увертюрах Мендельсона”». [17, с. 281–282]

Описанная в настоящей статье схема стадийной эволюции *эпохального* стиля может поначалу показаться противоречащей

некоторым фактам истории *индивидуального* творчества ряда композиторов, поскольку, например, у Шуберта (романтика первого поколения) есть не только музыка с текстом, но и программно-инструментальные (фантазия «Скиталец»), и беспрограммные инструментальные сочинения (сонаты, симфонии). В свою очередь, у композиторов второго поколения имеются не только программные вещи. Например, у Шумана огромная часть наследия – синтетические литературно-музыкальные композиции (песни, вокальные циклы, лидершпили, оратории, опера). А в наследии композиторов третьего поколения – не только беспрограммный инструментализм (например, у Брамса помимо симфоний в изобилии песни, у Чайковского – программные увертюры-фантазии, романсы, оперы, балеты).

Означает ли это, что предложенная схема, не работает на уровне индивидуального композиторского стиля, а только на уровне стилевой эпохи? Нет, описанная логика последовательного перехода от текстовой музыки к программной, а от программной к «абсолютной» – действует одинаково на всех уровнях: эпохального стиля, индивидуального стиля и ниже – на уровне индивидуального стилистического периода. Если рассмотреть действие данной логики начиная с базового (серединного) уровня, то видно, что принцип становления индивидуального композиторского стиля универсален и продолжает работать как на микро-уровне (при чередовании периодов творчества одного композитора), так и на макро-уровне (при чередовании музыкально-исторических стилевых эпох).

Композитор любого поколения в своем творчестве не только использует музыкально-выразительные средства, выработанные искусством его эпохи, но и привносит индивидуальные новшества. Так, романтики второго поколения (Мендельсон, Шуман, Лист и др.) не только опираются на языковые средства, уже прошедшие начальный этап семантизации у романтиков первого поколения, и создают на этой основе программный инструментализм, но каждый из них помимо этого вносит свое новое содержание и вырабатывает для его воплощения собственные средства музыкального языка. Каким образом он может сделать свои языковые новации понятными слушателю? Для этого и композиторам второго поколения, как первопроходцам, – бывают нужны синтетические жанры, в которых новые музыкальные

компоненты соприкоснутся с внемзыкальными и семантизируются. Точно так же дело обстоит и с композиторами третьего поколения, когда они вносят индивидуальные языковые новации. Им приходится на какое-то время спуститься с высот «чистого» инструментализма и пройти через стадии текстовой и программной музыки. На протяжении творчества композитора такая ситуация, при которой приходится распрощаться с одними средствами и изобрести другие, может возникать неоднократно, из-за того, что, как пишет В. Соловьев, «чувство современности <...> требует открытий, а не повторений, <...> взгляд <...> на традиционный материал потому и влюбленный, что прощальный» [16, с. 271–272].

Язык любого сочинения талантливого автора – компромисс между общепринятым и новонайденным. Композитор постоянно балансирует между старыми и новыми средствами, и когда такое балансирование нарушается в пользу одной из сторон, наступает сбой творчества, кризис, после чего необходима стилевая переориентация. При этом прежний стиль, отработавший своё, остается в руках у эпигонов, они по инерции продолжают говорить на том старом языке, на котором уже не скажешь ничего нового, а новатор временно оказывается «вне игры», поскольку его новый язык окружающие еще не научились понимать. Каждая следующая порция вносимого композитором нового содержания (а за ним и новых языковых средств) – требует для своего внедрения в культуру (и усвоения ею) очередного нового цикла поступенных переходов от вокальной музыки через программную к «абсолютной».

Случается и так, что композитор, успевший высказать новые художественные идеи в инструментальных жанрах (которые, как бы опередив события, включились прежде вокальных), потом бывает вынужден вернуться назад и восполнить недостающие звенья, сочинениями в синтетических жанрах. Например, после периода работы преимущественно в сфере инструментализма Р. Шуман в 1840 году («год песен») рассуждает в письме к В. Г. Риффелю: «Только бы мне найти побольше людей, которые понимают меня, мой образ мыслей. С вокальными сочинениями, надеюсь, мне будет легче» [19, с. 563]. Такие отступления от обычного порядка следования событий осложняют взаимопонимание между художником и его современниками, но

ничего не меняют для потомков, которые все равно должны осваивать его наследие, переходя последовательно от синтетических произведений к программным, а от них – к «чисто» музыкальным.

Любой человек – музыкант или слушатель – в своем индивидуальном развитии проходит последовательно (хотя и в более краткие сроки) все те стадии, которые проходило искусство в каждую стилевую эпоху. То есть каждый вновь родившийся человек для освоения эпохальных стилей барокко, классицизма, романтизма, индивидуальных стилей Баха, Моцарта, Шумана, Брамса, Малера, Равеля, Шостаковича – неизбежно должен повторить путь от жанров словесно-музыкальных (вокальных) через программно-инструментальные к «чисто» инструментальным.

Изложенное здесь понимание историко-стилевых процессов в музыке связано с некоторыми элементами теории интонации Б. В. Асафьева, в частности с идеей «интонационного словаря» эпохи. Различие коренится в том, что Асафьев, насколько можно судить об этом по известному рассуждению в книге «Музыкальная форма как процесс», представлял путь, ведущий к чистому инструментализму, как однонаправленный, прямолинейный процесс. Он пишет: «Свершается длительное, веками измеряемое, освобождение музыки от совместных с ней “временных искусств”. <...> Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) <...>. Этот путь музыкальной интонации к музыке как самостоятельному выявлению интонации идет <...> в близком взаимодействии с возникновением всецело музыкальных явлений и закреплении в общественном сознании качеств и форм только музыки как непосредственного музыкального обнаружения человеческого интеллекта». [1, с. 212]

**Выводы.** Не принимая схему *однонаправленного прямолинейного (векторного)* движения от синкретизма к *только музыке* (по Асафьеву), мы представляем этот процесс как идущий по кругу, *циклический*, то есть как *круговорот* закономерно повторяющихся событий при переходах от синтетических жанров через программный и «чистый» инструментализм вновь к синтетическим жанрам.

Вводя в публикации 1998 года [10] понятие композиторского поколения (или *генерации*) как музыкально-историческую катего-

рию, мы исходили из того, что авторы, живущие во всех странах (в разных социальных слоях и общественно-политических условиях), связаны между собою не только геолокационной, этнической или социальной, но и иной общностью: единством поколения. Существует отчетливая типологическая общность между композиторами каждой из генераций. Значение и перспективы изучения *генерационного* аспекта истории искусств видятся, конечно, не в том, чтобы он подменил собою иные подходы, издавна практикуемые в музыковедении. Применение типологии *композиторских поколений* в работах о Россини, Шуберте, Глинке, Шумане, Листе позволило выявить новые закономерности их творческого пути. Предлагаемый генерационный подход, группирующий факты истории творчества музыкантов – композиторов и исполнителей – не по национальным школам, стилям, жанрам, а по поколениям (что наиболее естественно, когда изучаются живые объекты), – это еще один дополнительный, необходимый и многообещающий инструмент исследования в руках музыковеда-историка.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
2. Ганзбург Г. Користувачам лістівських видань / Г. Ганзбург // *Європейський музичний романтизм : Ференц Ліст : Каталог виставки / Укладачі Романова Е. І., Християн О. М., Долбня В. А. — Харків, 2005. — С. 4–7.*
3. Ганзбург Г. Користувачам шуманівських видань / Г. І. Ганзбург // *Європейський музичний романтизм : Роберт Шуман : каталог виставки / Харк. держ. б-ка ім. Короленка ; укладачі Романова Е. І. [та ін.]. — Харків, 2004. — С. 4–18.*
4. Ганзбург Г. Рахманиновський кризис 1897–1901 годов: сущность и последствия / Г. Ганзбург // *Творчество С. В. Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. — Тамбов — Ивановка : Изд-во ТГТУ, 2003.*
5. Ганзбург Г. Користувачам шопенівських видань // *Європейський музичний романтизм : Фридерик Шопен : Каталог виставки / Укладачі Романова Е. І., Християн О. М., Долбня В. А. — Харків, 2003. — С. 4–7.*
6. Ганзбург Г. Россини и Глинка: что общего? / Г. Ганзбург // *Музыка и время. — 2003. — № 5. — С. 32–35.*

7. Ганзбург Г. *Стилевой кризис Глинки и «россиниевский синдром»* / Г. Ганзбург // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Том 1 : *Материалы международных науч. конф. : в 2-х тт. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; отв. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. — С. 176–184.*
8. Ганзбург Г. *Стилевой кризис Рахманинова: сущность и последствия* / Григорий Ганзбург // *Муз. академия. — 2003. — № 3. — С. 171–173.*
9. Ганзбург Г. *Три поколения композиторов-романтиков в их отношении к синтетическим жанрам* / Григорий Ганзбург // *Муз. академия. — 2001. — № 3. — С. 135–141.*
10. Ганзбург Г. *Что общего между Россини и Глинкой, или Типологическая особенность романтиков первого поколения* / Г. И. Ганзбург // *Аспекти історичного музикознавства : Дослідження і матеріали : зб. ст. / Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Л. І. Шубіна та ін.]. — Харків, 1998. — С. 207–212. — (До 50-річчя кафедри історії музики).*
11. Гофман Э. Т. А. *Избранные произведения : в 3 т. : [пер. с нем.] / Эрнст Теодор Амадей Гофман. — М. : Гос. изд-во худож. лит., 1962. — 3 т. — 520 с.*
12. Житомирский Д. В. *Избранные статьи* / Д. В. Житомирский. — М. : Сов. композитор, 1981. — 391 с.
13. Житомирский Д. В. *Роберт Шуман : очерк жизни и творчества* / Д. В. Житомирский. — М. : Музыка, 1964. — 880 с. — (Классики мировой музыкальной культуры).
14. Конен В. Дж. *Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии* / В. Дж. Конен. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1975. — 479 с.
15. Конен В. Дж. *Читая книгу о Шумане* / В. Конен // *Этюды о зарубежной музыке* / В. Конен. — Изд. 2-е, доп. — М., 1975. — С. 214–224.
16. Соловьев В., Мелоян Ф. *Грани реальности: Критический диалог* / Вл. Соловьев, Ф. Мелоян // *Дружба народов. — 1974. — № 12. — С. 271–279.*
17. Шуман Р. *О музыке и музыкантах : собр. статей. В 2 т. Т. 1 / Р. Шуман ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1975. — 408 с.*
18. Шуман Р. *О музыке и музыкантах : собр. статей. В 2 т. Т. 2 А / Роберт Шуман ; сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Д. В. Житомирского. — М. : Музыка, 1978. — 328 с.*

19. Шуман Р. Письма. [В 2 т.]. Т. 1. (1817–1840) / Роберт Шуман ; [пер. с нем. А. А. Штейнберг]. — М. : Музыка, 1970. — 720 с.

**Ганзбург Г. К типологии композиторских поколений.** Обсуждается генерационный подход к периодизации музыкального процесса, группирующий факты истории творчества музыкантов — композиторов и исполнителей — не по странам, стилям, жанрам, а по поколениям.

**Ключевые слова:** типология, композиторское поколение, генерационный подход, стилевая эпоха, творческий период.

**Ганзбург Г. До типології композиторських поколінь.** Обговорюється генераційний підхід до періодизації музичного процесу, що поєднує факти історії творчості музикантів — композиторів та виконавців — не за країнами, стилями, жанрами, а за поколіннями.

**Ключові слова:** типологія, композиторське покоління, генераційний підхід, стильова епоха, період творчості.

**Hansburg G. Towards the typology of composer generations.** On the issue of the generation approach to the periodization of the musical process, which groups up the history facts of musicians', composers' and performers' works, based not on the countries, styles and genres but on the generations.

**Key words:** typology, composer generation, generation approach, style epoch, creative period.

УДК 78.072.2

*Игорь Приходько*

## **«ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПОДХОД» И ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ**

Юбилей — прекрасный повод подумать не только о достижениях и победах, но и о нерешённых проблемах. Приподнятое юбилейное настроение особенно благоприятно для размышлений о последних: оно вселяет уверенность в своих силах и способности найти решение для любой из встающих перед нами проблем.

После присоединения Украины к Болонскому процессу отечественное высшее образование, включая музыкальное, столкнулось с множеством новых и достаточно необычных трудностей. Можно