

На правах рукописи
УДК 78.01

Го Шаоин

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО
ФИЛОСОФА-КОМПОЗИТОРА ПАУЛЯ ГЕРХАРДА НАТОРПА:
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург, 2024

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»

Научный руководитель:

Волкова Полина Станиславовна

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Коляденко Нина Павловна

доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, профессор, заведующая кафедрой истории, философии и искусствоведения федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки»

Элькан Ольга Борисовна

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»

Ведущая организация: **Муниципальное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Волгоградская консерватория (институт) имени П. А. Серебрякова»**

Защита состоится «16» февраля 2024 года в 14.00 часов на заседании совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000000986.html

Автореферат разослан « » 2023 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования обусловлена обращением к личности композитора, который приобрел широчайшую известность как профессиональный философ. Его имя Пауль Герхард Наторп (1854–1924). Акцентирование внимания на музыкальной деятельности – исполнительстве и сочинительстве П. Г. Наторпа, который, одновременно, выступал в качестве представителя философского течения, известного в истории мирового художественного наследия как *неокантианство*, вызвано рядом моментов:

- во-первых, философия и музыка издавна обнаруживают единство, попытка постигнуть которое, начатое со времен античности, предпринимается и сегодня;

- во-вторых, в ситуации, когда имена таких философов-композиторов, как Ж.-Ж. Руссо и Ф. В. Ницше в равной степени известны и в философских, и в музыкальных кругах, имя П. Г. Наторпа остается авторитетным исключительно среди философов;

- в-третьих, творчество П. Г. Наторпа оказывается столь органичным его жизненному пути, в котором слово и дело пребывали в неразрывной целостности, а занятия музыкой способствовали становлению его философской мысли точно так же, как занятия философией – пробуждали потребность в занятиях композицией, что его судьба видится образцовой на фоне современной социокультурной ситуации.

Об отягощающем ныне человеческую среду обитания неблагополучии свидетельствуют не только проблемы, связанные с поиском идентичности, трудностями обретения собственного *Я*, раздвоенности сознания и т. п., но и феномены и тренды современного искусства. В частности, «об общем падении художественных вкусов и реформировании культуuroобразующей роли искусства в производство арт-объектов как способа вложения денег» пишет В. Н. Алесенкова¹.

Подобное положение дел инициирует инверсию искусства в игру с симулякрами, что приводит, по мысли А. Л. Казина, к следующему: человек оказывается вовлеченным «в глобальную сетевую контркультуру»². В данном контексте изучение личности П. Г. Наторпа, который предстает своего рода культурным героем, чья философская и композиторская деятельность, а также занятия педагогическим творчеством, оставившие мощный след в ее социальном поле, были отмечены служением высшим идеалам, видится в настоящее время и актуальным, и современным, и своевременным.

Степень разработанности исследования. Несмотря на то, что в российской музыкальной науке обращение к личности философа-композитора П. Г. Наторпа прежде никогда не предпринималось, вследствие чего на сего-

¹ Алесенкова В. Н. Трансмысловые конструкции в постдраматическом театре: автореф. дис....д-ра искусств. Саратов, 2021. С. 3.

² Казин А. Л. Искусство как идеальный предмет // Диалог искусств и арт-парадигм: Статьи. Очерки. Материалы. Том XIV. Саратов, 2021. С. 84.

дняшний день сложно назвать хотя бы одну работу, которая может стать отправной точкой в изучении его музыкального наследия, обозначенный нами научный поиск вписывается в круг проблем, которые ставили перед собой классики российского музыкознания. Имеется в виду определенный интерес к жизни и творчеству писателя, философа и музыканта Ромена Роллана, что отражено в публикациях таких корифеев советского музыкознания, как А. А. Альшванг, Е. М. Браудо, И. С. Бэлза, И. И. Соллертинский, Ю. А. Кремлев и др. Здесь же следует назвать и работу музыковеда Д. И. Гачева, посвященную изучению жизни и творчества философа Д. Дидро, а также радиопередачу «Ромен Роллан и музыка» А. Е. Майкапара (Лондон)³ и т. п.

Что же касается сегодняшнего состояния музыкальной науки, то в настоящее время опыт изучения художественного наследия философов-композиторов и композиторов-философов в большей степени связан с творчеством Ф. Бузони⁴, Ф. В. Ницше⁵, а также русского философа и композитора В. Н. Ильина⁶. Здесь же уместно обращение к имени П. И. Чайковского, личность которого рассматривается с позиции композитора-философа В. А. Гаврилина⁷.

В свою очередь, в зарубежном искусствознании в отношении музыкального творчества П. Г. Наторпа известен небольшой по объему материал, сопровождающий компакт-диск с записями произведений философа-композитора на немецком языке. Несколько иначе дело обстоит с философскими и социально-педагогическими работами самого П. Г. Наторпа, а также с трудами интересующихся его научными идеями российских ученых. Их незначительное количество оказалось доступным, в том числе благодаря переводам и архивным публикациям. Помимо знакомства с идеологическими установками мыслителя они способствовали обнаружению редких фактов, свидетельствующих о жизни и творчестве личности философа-композитора⁸. Вместе с тем, затрагиваемая в диссертации тема косвенно была представлена в отслеживаемых по интернет-сайтам концертным программам, в которых указаны музыка П. Г. Наторпа и имена исполнителей, пропагандирующих его произведения.

Объект исследования – творческое наследие Пауля Герхарда Наторпа.

Предмет исследования – музыкальные сочинения философа-композитора П. Г. Наторпа.

Цель исследования заключается в рассмотрении философско-эстетических взглядов П. Г. Наторпа, нашедших свое воплощение в композиторском

³ Гачев Д. И. Ромен Роллан – художник-музыкант // Новый мир. 1936. № 5; Он же. Музыкальная эстетика. Д. Дидро. М., 1935. Майкапар А. Ромен Роллан и музыка (Лондон). URL: androsound.ru...

⁴ У Сянцзэ. Оперное творчество Ф. Бузони в свете эстетических принципов композитора: дис. ...канд искусств. СПб., 2023.

⁵ Аркадьев М. А. Трагедия Ницше и музыкальный идол: комментарии к музыке и проблеме // Пушкин. 2010. № 3. С. 94–97.

⁶ Алексей Козырев рассказывает о философе русской эмиграции Владимире Николаевиче Ильине (архивная запись). URL: muzeemania.ru2022/06/28/kozyrev_ilin/

⁷ Го Шаоин, Шао Мэнцы. Композитор-философ как ключевая фигура музыкальной эстетики: на примере духовного опыта П. И. Чайковского // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3. С. 35–46; Иванилова Т. В. Нравственно-философская концепция творчества В. А. Гаврилина: дис. ... канд. искусств. СПб., 2011.

⁸ Наторп П. Г. Избранные работы. Москва, 2006. Он же. Социальная педагогика. Теория воспитания воли на основе общности. СПб., 1911.

опыте, а также осуществлении искусствоведческого анализа последнего. Для достижения обозначенной цели были поставлены следующие задачи:

- 1) провести ревизию имеющихся работ по философии музыки в аспекте социокультурной динамики;
- 2) рассмотреть симбиоз музыки и философии в мировом художественном наследии на примере отдельных персоналий;
- 3) изучить музыкально-философские искания П. Г. Наторпа;
- 4) проанализировать музыкальные произведения П. Г. Наторпа.

Теоретико-методологический фундамент исследования реализуется на основе публикаций, посвященных месту и роли музыки в творчестве Платона⁹, который оказался в центре философских штудий П. Г. Наторпа, а также И. Канта¹⁰, чьим апологетом выступил П. Г. Наторп, став во главе Марбургской школы наряду с Г. Когеном. Здесь же следует назвать работы российских гуманитариев, посвященных единству философии и музыки в творчестве таких представителей мирового художественного наследия, как Э. Т. А. Гофман, Т. Манн, Р. Роллан, Ф. В. Ницше, в том числе раскрывающих взаимоотношение Р. Вагнера и Ф. В. Ницше, а также исследующих музыкальность художественной литературы¹¹.

Отдельным блоком назовем работы российских культурологов, философов, искусствоведов, посвященных месту и роли музыки в творчестве Пифагора¹², учение которого наложило отпечаток на мировоззрение Платона. Помимо этого, неоценимую помощь в работе оказали научные штудии по философии музыки, начиная с исследований Я. Э. Голосовкера («Имагинативный абсолют») и

⁹ Миронов А.В. Платон о музыкальном искусстве: опыт систематического анализа // Вестник МГУКИ. 2019. № 5. С. 51–58.

¹⁰ Кузнецова И. С. Иммануил Кант и музыка. URL: kant-online.ru/wp...2014/06/16... Кузнецова...музыка.pdf; Никитина Л. В. Эволюция взглядов И. Канта на музыкальное искусство // Вестник МГУКИ. 2009. №5. С. 56 – 59.

¹¹ Машкова Л. А. Музыкальность как творческий стиль Э. Т. А. Гофмана: новые аспекты интерпретации интертекстуальности в эпоху глобализации // Вестник АГУ. 2015. Вып. 2 (153). С. 73–78; Гофман Э.Т.А. Поэт и композитор // Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. М., 1982. Т. 2; Павлова Е. В. Музыка в ранней прозе Томаса Манна: феномен интермедийности: дис. ... канд. филолог. н. М., 2010; Урицкая Б. С. Ромен Роллан – музыкант. Л., 1974; Девятко Е.Д. Музыкальная ницшеана Альфонса Дипенброка // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 21–32; Щербакова Е. М. Ницше и музыка. Коломна, 2009; Самсонова Т. П. Философия и музыка: Рихард Вагнер и Фридрих Ницше // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2019. № 1. С. 62–72.; Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь, 1994. Т. 2; Коляденко Н. П. Музыкальность художественной литературы: синестетический аспект // Идеи и идеалы. 2012. № 2 (12). С. 142–149; Она же. Феномен музыкальности в «Докторе Фаустусе» Т. Манна // Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 1997. С. 109–132; Она же. Музыкальность художественной литературы: синергетический аспект // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 1. С. 120–132; Руколеева Р. Т «Соната в прозе»: гармония слова и музыки в творчестве Германа Гессе // Дискуссия. 2011. № 1. С. 58–63; Элькан О. Б. Парадигма музыкально-литературного синтеза в немецкой художественной культуре XX века: дис. ... д-ра искусств. Симферополь, 2020.

¹² Бобылева Н. В. Пифагорейская проблематика в философии музыки // Вестник ТГПИ. 2006. № 2. С. 3–6; Богомолов А. Г. Pythagoras musicus. De musica disciplina inter artes liberales septem posita //История и теория культуры. Альманах: в 2-х т. М., 2018. Т. 2. С. 109–113; Он же. Этическое измерение музыкального звука в античной философии // Вестник московского университета. 2014. № 3. С. 102–112; Гудимова С. А. Универсальный закон гармонии // Музыка в контексте культуры: сб. ст. М., 2017. С. 59–74.

А. Ф. Лосева («Музыка как предмет логики»), и заканчивая современными исследованиями в этом направлении¹³.

В данном контексте нельзя не упомянуть работы российских философов, изучающих наследие П. Г. Наторпа, в числе которых наибольший интерес для нас представляют публикации А. Н. Дмитриевой. Также назовем имена Ло Ифэн, сфокусировавшую свою исследовательскую оптику на философии К. Поппера, рассматриваемую сквозь призму музыкальной эстетики; Лин Юйчяо и Лянь Шуйсин, чья работа выстраивается вокруг личности и творческого пути Т. Адорно, сочетавшего в себе музыканта и философа; Чэнь Цай, представившей анализ симфонической поэмы Р. Штрауса «Так говорил Заратустра» с позиции философии и музыки.

Методы исследования складываются из:

- таких общенаучных методов, как интеграция, аналогия, анализ и синтез;
- философской методологии, включающей в себя методы герменевтики, интерпретации, а также диалектики части и целого;
- методов музыкознания, обеспечивающих анализ отдельных образцов музыкального наследия П. Г. Наторпа, и сравнительный анализ, посредством которого выявляются точки соприкосновения между произведениями Наторпа, его предшественников и современников – И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса и др.;
- метода жизнеописания (биографический метод).

Материал исследования представлен эпистолярным наследием П. Г. Наторпа, его философскими и педагогическими работами, а также композиторским творчеством. Здесь же назовем автобиографию К. Поппера, который, будучи, подобно П. Г. Наторпу, социальным философом и, одновременно, педагогом также пытался состояться в качестве композитора.

Положения, выносимые на защиту:

1. Единство сущностных оснований философии и музыки требует лишь одной оговорки: в отличие от философии, которая призвана в многообразии духовного опыта человечества выявить всеобщую связь его отдельных сторон на основе универсального закона, музыка сама являет собой такой закон.

¹³ Адорно Т. Философия новой музыки. М., 2001; Клюев А. С. Музыкальное образование, воспитание и обучение в феноменологическом ключе // Философские науки. 2019. Т. 62. № 11. С. 46–55; Борисов Б. П. Реализм и постмодернизм в достижении музыкально-исполнительской аутентичности художественного образа // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 4 (67). С. 75–78; Климовицкий А. И. Бетховен и Гегель // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. статей. Л., 1972. С. 131–146; Клюев А. С. Музыка как звуковое явление // А. С. Клюев. Философия. Музыка. Синергетика: сб. статей. СПб., 2012; Лазутина Т. В. Онто-гносеологические и аксиологические основания языка музыки: автореф. дис. ... д-ра филос. н. Екатеринбург, 2009; Мартыненко Л. Р. Музыка и «музыкальное» в эстетико-философских текстах русской культуры первой половины XIX в. // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2010 № 3. С. 73–76; Нехаева И. Н. Философия музыки: особенности и перспективы развития // Философия, социология, политология. 2008. № 314. С. 52–58; Пичко Н. С. Философско-эстетические аспекты феномена музыкального в культуре // Вестник АГУ. 2013. Вып. 3. С. 227–242; Семенович А. В. Музыка и Закон: утраченная гармония // Философия музыки – философия человека: Россия – Китай: мат. межд. науч.-практ. конф. Владимир, 2017. С. 50–59; Суханцева В. К. Музыка как мир человека (от идеи Вселенной к философии музыки). URL: kph.ffi.npu.edu.ua!ebook/klasik/data/suhance-va/...; Уваров М. С. Музыка как модель антиномической диалектики // Парадигма: философско-культурологический журнал. 2022. № 37. С. 7–24; Фомина З. В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. Саратов, 2011; Чернов А. В. Основные эстетические тенденции применительно к интерпретации поздних сонат Л. ван Бетховена // Философские основы творчества Бетховена. URL: poisk-ru.ru/s34686t13.html.

2. Музыкально-философские искания П. Г. Наторпа определяются установкой на достижение целостности всех сторон жизни и культуры (искусства). Формируясь под знаком становления, искомая целостность оптимизирует свободную деятельность по созданию духовных миров.

3. В камерно-инструментальных произведениях П. Г. Наторпа отчетливо слышится «эхо» творений не только предшествующих ему Р. Шумана, Ф. Шуберта и его современника И. Брамса, но и представителей классического наследия – В. А. Моцарта и Л. ван Бетховена. Речь не идет о заимствованиях либо цитировании. П. Г. Наторп избегает эпигонства посредством глубокой философской рефлексии, обеспечивающей самобытность его музыкально-художественного опыта.

4. Вокальное творчество П. Г. Наторпа создается в опоре на стихотворения лишь тех поэтов, чьи нравственные поиски отвечают устремлениям самого философа-композитора. В их числе Фридрих Гёльдерлин, Фридрих Рюккерт, Клеменс Брентано, Иозеф Эйхендорф, Эдуард Фридрих Мёрике, для которых очевидно следование таким установкам, как:

- приоритет духовной жизни;
- пример полной самоотдачи творчеству, которое становится своего рода кафедрой проповедника;
- особое отношение к природе;
- ориентация на лирику переживаний;
- пиетет перед античностью;
- просветительская деятельность;
- доминантность темы, связанной с попыткой понять смысл человеческого существования;
- убежденность в том, что достижение гармонии между людьми, в том числе между людьми и природой возможно на основе нравственного совершенствования и самосовершенствования человека.

5. В целом музыкальное наследие П. Г. Наторпа коррелирует с австро-немецкой ветвью позднего романтизма, приверженность которому он сохранил до конца своих дней.

6. Несмотря на то, что ни Ф. В. Ницше, ни П. Г. Наторп, ни К. Поппер не стали композиторами так называемого первого эшелона, именно музыка обусловила оригинальность их философских концепций.

Новизна диссертационного исследования определяется:

- постановкой проблемы рассмотрения композиторского творчества П. Г. Наторпа;
- введением в научный обиход музыкальных произведений П. Г. Наторпа, анализ которых прежде не осуществлялся, а также переведенной на русский язык соискателем статьи китайского музыковеда Ло Ифэн, в центре которой философ-композитор К. Поппер;
- демонстрацией нотных фрагментов ряда музыкальных произведений П. Г. Наторпа, которые прежде не были представлены в российской музыкальной науке.

Вместе с тем, новизна диссертационного исследования напрямую связывается с решением ряда задач, посредством которых:

- 1) проведена ревизия работ, посвященных философии музыки в аспекте социокультурной динамики;
- 2) исследован симбиоз музыки и философии в творчестве таких мыслителей, как Г. Гессе, Э. Т. А. Гофман, Ф. Бузони, Ф. В. Ницше, К. Поппер, Р. Роллан;
- 3) обозначены музыкально-философские искания П. Г. Наторпа;
- 5) осуществлен музыковедческий анализ произведений П. Г. Наторпа: две фортепианные пьесы, малый полифонический цикл, трио е moll, скрипичная соната fis moll, соната для виолончели D dur.

Теоретическая значимость исследования заключается:

- в обогащении российского музыкознания именем философа-композитора;
- во введении в научный обиход прежде неизвестных образцов камерной музыки, авторство которой принадлежит П. Г. Наторпу;
- в расширении представлений о персоналиях зарубежной музыки позднего романтизма за счет включения в ее историю имени композитора П. Г. Наторпа.

Практическая ценность исследования определяется возможностью использовать полученные в ходе диссертационного исследования материалы в вузовских курсах «История зарубежной музыки», «Философия искусства», «Музыкальная эстетика».

Достоверность исследования подтверждается обращением:

- к первоисточникам (письмам, дневниковым запискам П. Г. Наторпа в авторском переводе с немецкого языка);
- к научным трудам философской и социально-педагогической направленности П. Г. Наторпа;
- анализом инструментальных камерных произведений П. Г. Наторпа.

Апробация результатов исследования осуществлялась на заседании кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ имени А. И. Герцена и на Международных научно-практических конференциях, которые проводились в Санкт-Петербурге (2022), Краснодаре (2021–2023), Армавире (2022), а также в ряде публикаций, из числа которых **5** опубликованы в журналах, рекомендуемых ВАК, **1** – в международном журнале WoS; **1** – в разделе коллективной монографии; **5** – в других изданиях.

Структура работы состоит из Введения, двух Глав, Заключения, Литературы (236 наименований) и двух Приложений, включающих фотопортреты П. Г. Наторпа и авторский перевод с китайского языка статьи Ло Ифэн, посвященной вопросу философии музыки.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** выстраивается система аргументации относительно актуальности исследования, определяются его объект и предмет, ставятся цели и задачи, выработывается методология исследования, демонстрируются его новизна, а также теоретическая и практическая значимость.

Первая глава «**Музыка и философия**» представлена двумя параграфами. В первом параграфе *Философия музыки: к истории вопроса* соискатель констатирует: музыка и философия имеют давние связи, начиная с эпохи античности и заканчивая настоящим временем, которое исследователи относят к постпостмодерну¹⁴. Для аргументации соискатель обращается к трудам Пифагора, отзвук идей которого обнаруживается в философских размышлениях Ксенофана, Гераклита, Анаксагора, Платона, Боэция, Кеплера, Мерсенна, Декарта, Лейбница, д'Аламбера, Эйлера и др. Выявляя у обозначенных авторов приметы искомого синтеза философии, математики и музыки, соискатель фокусирует свой научный интерес на феномене музыкального Этоса. Осуществляя далее ревизию ряда работ современных российских ученых, выполненных в русле философии музыки (З. В. Фомина, А. С. Ключев, Н. П. Коляденко, В. К. Суханцева), соискатель приходит к выводу о том, что для современных исследований музыки как вида искусства характерны онтологический и феноменологический ракурсы.

Подчеркивается, что аналогично мыследеятельности, осуществляемой в рамках строгой науки, музыка 1) служит познанию мира или, точнее, его постижению, когда действительность выступает в качестве «реальности индивидуальных вещей»¹⁵; 2) способствует ценностному осмыслению бытия, пробуждая нравственные, эстетические и религиозные чувства, основанием чего служит присутствующий в музыкальной речи этический момент (М. М. Бахтин); 3) инициирует проективную деятельность, преобразовывая обыденную реальность во встречу с прекрасным, что достигается за счет концертной деятельности; 4) создает оптимальные условия для общения¹⁶.

Солидаризируясь с Я. Э. Голосовкером, согласно которому принципиальное отличие между философией и музыкой заключается в том, что если первая нацелена на реализацию *смыслообразов*, то вторая – на реализацию *смыслообразов*¹⁷, соискатель останавливается на смысле как сущностном основании и философии, и музыки. Обращаясь к исследованиям смысла в лингвистике, соискатель считает возможным утверждать, что музыкальный смысл выступает коррелятом актуализируемого во вне невербализованного личностного смысла. Его реализация происходит посредством мыследеятельности, осуществляемой волевым актом, который и является «пропуском» в пространство духа.

Отмечая, что характеристика воли как поступка, т. е. поступка-мысли, предлагаемая М. М. Бахтиным, обнаруживает несомненную близость с позицией

¹⁴ Борисов Б. П. Указ. изд.

¹⁵ Нехаева И. Н. Указ. изд. С. 57.

¹⁶ Volkova P. S., Wu Liyang, Wu Xiangze. Musical Communication in the Aspect of Rhetorical Canon // Music Scholarship. 2022. №. 2. P. 146–158.

¹⁷ Подробнее по данному вопросу см.: Голосовкер Я. Э. Имагинативный абсолют. М., 2012.

В. К. Суханцевой, по мнению которой музыкальный смысл «возникает как акт воли и целеполагания, предельный в своей насущной завершенности, не констатирующий бытие, а являющийся феноменом инобытия человеческой самости в социокультуре»¹⁸, соискатель считает возможным сделать следующее предположение. Именно невербализованный личностный смысл обнажается посредством инструментальной музыки, выступая коррелятом музыкального Этоса. Соответственно, «музыкальный смысл есть отвлечение от собственного становления путем осознания (снятия) его как ценности»¹⁹. По сути, констатирует соискатель, проблема актуализации музыкального Этоса, аналогичная проблеме нахождения смысла, обусловлена тем, что музыка «руководится сознанием и представляет собой разумную деятельность»²⁰. Все вышеизложенное становится основанием для рассмотрения философии и музыки с позиции метафизики. При этом если философия как метафизика оказывается для большинства людей запредельным опытом, то музыкальное искусство делает метафизические упражнения доступными каждому заинтересованному лицу.

Во втором параграфе Первой главы *Музыканты-философы и философы-музыканты как ключевые фигуры музыкальной эстетики* соискатель останавливается на фигурах Ф. Бузони, Г. Гессе, Э. Т. А. Гофмана, Ф. В. Ницше, Р. Роллана и К. Поппера, поясняя: выбор персоналий обусловлен тем, что все мыслители несли в себе способность к сочинительству как таковому, безотносительно результативности этого занятия. Несмотря на то, что в их числе именно Ф. Бузони предстает наиболее состоявшимся композитором, он также имеет все основания быть признанным философом музыки. Помимо того, что маэстро предпринял попытку сформулировать вселенную смежных искусств, стремясь установить объединяющую связь между архитектурой и композицией, в последние годы жизни Бузони находит прибежище именно в философском видении будущего музыки. Не случайно степень доктора философии в музыкальных и гуманитарных науках Эринн Элизабет Кнайт (Erinn Elizabeth Knyt) получила в стенах Стэнфордского университета, занимаясь исключительно музыкальным наследием Ф. Бузони. Как пишет ученый, «на понимание Бузони музыкального произведения повлиял не только его интерес к истории и архитектуре, но и философия. Бузони черпал многие из своих эстетических идей из метафизических философских теорий, которые он читал, будучи досконально знаком с произведениями А. Шопенгауэра, Ф. В. Ницше, Э. Т. Л. Гофмана и И. В. фон Гёте»²¹.

В отличие от Гессе-композитора, чей замысел был связан с оперой, которая так никогда и не была написана, Гофман-литератор, подобно Бузони, также вошел в историю музыки как автор целого ряда оперных сочинений. Речь идет о таких образцах музыкального театра, как «Маска» (1799), «Шутка, хитрость и

¹⁸ Суханцева В. К. Цит. изд.

¹⁹ Там же.

²⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 343.

²¹ Кnyt E.E. Ferruccio Busoni and the Ontology of the Musical Work: Permutations and Possibilities. Stanford: Leland Stanford Junior University, 2010. P. 54.

месть» (1801), «Веселые музыканты» (1804), «Любовь и ревность» (1807), «Ундина» (1813–1814) и др.²² Об «Ундине» как вершине оперного творчества Гофмана пишет в своем диссертационном исследовании «Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре» Н. И. Верба.

Представляется, что в данном контексте мысль российского музыковеда о том, что пути реализации сюжета в оперной ткани, осуществляемые посредством «метода образных антитез, парности женских образов..., тональной драматургии, подчеркивающей две стороны мифологемы воды (вода-хаос и вода-космос)» и т. п., были «интуитивно найдены Гофманом»²³, требует незначительной оговорки. По мнению соискателя, являя собой тип глубочайшего мыслителя, композитор выходит на обозначенные оппозиции не столько интуитивно, сколько вполне осознанно.

Отмечается, что к Ницше-композитору в настоящее время отношение остается неоднозначным, хотя его музыкальное наследие весьма обширно²⁴. Своеобразную реабилитацию его музыкального творчества предпринимает М. А. Аркадьев – российский композитор, философ, музыкант-исполнитель, доктор искусствоведения. Согласно его авторитетной оценке, Ф. В. Ницше предвосхитил в своем творчестве такой жанр, как киномузыка. Аргументом для М. А. Аркадьева служит тот факт, что музыкальные творения философа отмечены: а) иллюстративностью, б) импровизационностью, в) вялостью музыкального материала²⁵.

Второй момент новаторства Ницше М. А. Аркадьев связывает с пьесой, получившей название «Фрагмент в себе» (“Fragment an sich”), что указывает на своеобразный «диалог» Ницше со своим великим предшественником И. Кантом. Имеется в виду одно из характерных для философской концепции Канта понятий «вещь в себе»²⁶. По мысли исследователя, данное произведение является знаком грядущих «экспериментов сакрального минимализма конца XX в. в его высших проявлениях, таких как *tintinnabuli* – “колокольчиковая” гармоническая техника чистых трезвучий Арво Пярта»²⁷.

Констатируется, что о Роллане-философе свидетельствуют не только его творчество и обстоятельства жизни. Б. В. Асафьев настоятельно рекомендовал своим аспирантам взять для исследования тему «Ромен Роллан – музыкальный

²² Назовем здесь клавирную Фантазию *c-moll* AV 16 (1803), Симфонию *Es-dur* AV 23 (1805–1806), балет «Арлекин» (1808), Большое трио для фортепиано, скрипки и арфы *E-dur* AV 52 (1809) и др. Примечательно, что Р. Г. Шитикова в своем диссертационном исследовании ставит Э. Т. А. Гофмана в один ряд с такими композиторами, как: Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс, Э. Григ, С. Франк, П. И. Чайковский. Подробнее по данному вопросу см.: Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века: типология жанра: автореф. дис. ... д-ра искусств. СПб., 2022.

²³ Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре: дис. ... д-ра искусств. СПб., 2022. С. 192.

²⁴ По свидетельству Э. Летняновой, композиторские опусы Ф. В. Ницше исчисляются семьюдесятью тремя сочинениями, большая часть которых написана для фортепиано или же с участием фортепиано, как это представлено в Квинтете для четырех голосов с фортепиано, а также произведением для скрипки, семнадцатью песнями, произведениями для хора как *a cappella*, так и в сопровождении фортепиано или же оркестровом сопровождении. Помимо этого, исследователь упоминает две ранние композиции – Мессу и Ораторию. Подробнее по данному вопросу см.: Летнянова Э. Какую музыку сочинял Фридрих Ницше / Слово об авторе и перевод с англ. А. Щетинский. – URL: <https://nietzsche.ru/works/-music/letnanova/>

²⁵ Аркадьев М. А. Указ. изд. С. 94–97.

²⁶ Такое определение связано с существующим независимо от нашего восприятия предметом.

²⁷ Аркадьев М. А. Цит. изд.

мыслитель»²⁸. Выявляя соответствие художника античным представлениям о мудрости, соискатель обращает внимание на следующие моменты:

- требования, которые Р. Роллан предъявлял к исполнителям заключались в «простоте, цельности и сдержанности как внутренней, так и внешней»²⁹;
- жизнь Р. Роллана была строго регламентирована;
- его облик запечатлен в воспоминаниях современников так: «худой, высокий, с лицом аскета, в темной одежде, как священник (С. Цвейг)»; «простая и скромная манера» (М. Дормуа)³⁰;
- «как в области музыки, так и в вопросах творчества Роллан требовал ясности задач, твердой воли, правдивости»³¹;
- Р. Роллана характеризуют «исключительная самодисциплина, скромность и умеренность в привычках»³²;
- слушать много концертов, по мысли Р. Роллана, все равно, что «принимать курс целебных ванн»³³.

О близости Роллана пифагорейцам «говорят» особое, мистическое переживание им музыки³⁴ и его провидческие способности³⁵.

В свою очередь, интерес со стороны соискателя к творческой судьбе К. Поппера обуславливается тем, что:

- Наторп и Поппер были немцами;
- оба приобщились к музыке благодаря атмосфере, созданной в одном случае отцом, в другом, – матерью;
- оба на протяжении жизни занимались композицией;
- оба состоялись в качестве философов мирового уровня;
- оба прибегали к помощи Платона в своих научных изысканиях;
- оба оставили работы как по философии, педагогике, так и по искусству.

Вторая глава «**Пауль Герхард Наторп – философ-композитор**» также выстраивается в опоре на два параграфа. В первом параграфе Второй главы *Философско-эстетические искания П. Г. Наторпа* соискатель пишет, что музыкальное наследие Наторпа, хранящееся в Вестфальском музыкальном архиве в Хагене, включает около 100 песен (некоторые из них состоят из двух циклов), написанных в период с 1885 по 1915 годы)³⁶. Остановившись на именах поэтов, чьи произведения послужили для Наторпа импульсом к созданию вокальной музыки

²⁸ Там же.

²⁹ Урицкая Б. С. Цит. изд. С. 49.

³⁰ Там же. С. 65; 73.

³¹ Там же. С. 82.

³² Там же. С. 83.

³³ Там же. С. 118.

³⁴ «...я замечаю в себе какую-то экзальтацию слуха, благодаря которой красивый аккорд окутывает меня холодом, пронизывая дрожью. Я хотел бы убрать публику, быть пьесой, которую играют. Мне кажется, что музыка во мне, что она – это я». И, далее: «у меня тенденция к гипнотическому экстазу, как слуховому, так и зрительному». Цит. по: Урицкая Б. С. Указ. изд. С. 22.

³⁵ В своем исследовании творчества Р. Роллана в контексте времени В. Е. Балахонов пишет о том, что на него произвели впечатления невероятно точные предсказания Роллана, которые касались вопросов первой мировой войны, а также русских революций 1905 и 1917 гг. Балахонов В. Е. Ромен Роллан и его время. «Жан Кристоф». Л., 1968. С. 117; 126; 127.

³⁶ В этом же списке упоминаются два хоровых произведения и несколько фортепианных пьес.

– И. В. фон Гёте, Ф. Гёльдерлин, Ф. Рукерт (Рюккерт), К. Brentано, И. Эйхендорф, Э. Мёрике, соискатель сосредоточивается на их философско-мировоззренческих установках, созвучных композитору.

Обращение к философскому наследию высокочтимых композиторов Платона и Канта позволяет утверждать, что если Платон довольно часто прибегал к музыкальным метафорам в своих философских трудах, выстраивая представления о роли и месте музыки в деле воспитания свободного гражданина, опираясь на опыт Пифагора, то Кант, напротив, прибегал к музыкальным аналогиям весьма редко. Тем не менее, сформировать свое понимание музыкального вида искусства в его отношении к человеку Кант мог в процессе общения со своим земляками. Известно, что в ближний круг кёнигсбергского затворника входили композитор И. Ф. Райхард, учитель которого – органист Х. Подбельский обучал музыку Э. Т. А. Гофмана, а также капельмейстеры находящегося в Кёнигсберге театра Ф. Хиллер и Й. Штребер.

В центре параграфа оказываются следующие, значимые с точки зрения эстетических принципов Наторпа, положения Платона и Канта:

- «в настроенной лире гармония – это нечто невидимое, бестелесное, прекрасное и божественное, а сама лира и струны – тела, то есть нечто телесное, сложное, земное и сродное смертному...» (Платон)³⁷;

- «кто наилучшим образом чередует гимнастические упражнения с мусическим искусством и в надлежащей мере преподносит их душе, того мы вправе были бы считать достигшим совершенства в мусическом искусстве и осуществившим полную слаженность гораздо более, чем тот, кто настраивает струны» (Платон);

- «после того, как ты узнаешь, сколько бывает интервалов между высокими и низкими тонами, каковы эти интервалы и где их границы, сколько они образуют систем... ты станешь мудрым, а когда постигнешь всякое единство, рассматривая его таким же способом, то сделаешься сведущим и относительно него» (Платон);

- музыка призвана «выразить эстетическую идею связанного целого – неизреченного богатства мыслей – в соответствии с определенной темой, которая составляет преобладающий аффект в музыкальном произведении» (И. Кант)³⁸;

- «продукт, обнаруживающий и дух, и вкус, можно вообще назвать поэзией; это – произведение изящных искусств, все равно предлагают ли его чувствам через глаза или непосредственно через уши, и его можно назвать также художественным творчеством <...> оно может быть искусством живописи, садоводства, зодчества, музыки и стихотворства» (Кант);

- «...музыка может <...> философа привести в такое настроение, в котором каждый в соответствии со своим занятием или своими склонностями сосредоточивается и овладевает своими мыслями, тогда как сидя одиноко в своей комнате он не так удачно уловил бы их» (Кант);

³⁷ Здесь и далее цит. по: *Платон*. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 2016.

³⁸ Здесь и далее цит. по: *Никитина Л. В.* Эволюция взглядов И. Канта на музыкальное искусство // Вестник московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 5 (31). С. 56–59.

- «музыка, танцы и игра составляют бессловесное общение» (Кант).

Аналогии, выявленные между установками Платона, Канта и Наторпа, который не оставил сколько-нибудь целостной и стройной системы взглядов на музыку, хотя и писал о музыке таких композиторов, как И. С. Бах, Л. Бетховен и Р. Вагнер, позволяют признать: П. Наторп выступает полноправным наследником своих великих предшественников. При этом именно музыка оказала воздействие на формирование мировоззрения философа-композитора, чья жизнь складывалась под знаком музыкального закона как единства свободы, меры, гармонии и справедливости³⁹. Аргументацию представленной позиции демонстрирует фрагмент письма Э. Гуссерля, адресованный П. Наторпу после прочтения его работы «Немецкое мировое призвание».

«Едва ли я способен выразить, насколько сильно именно теперь воздействует на меня это ярчайшее проявление личности в Вашем труде, где богатейшее идейное содержание вытекает из жизни величайшей личности, и насколько я признателен за это, испытывая к Вам глубочайшее уважение. Мое внутреннее развитие в течение уже более десяти лет шло в направлениях, которые в метафизическом, религиозном и историко-философском отношении очень тесно связаны с теми, что намечены Вами. Все Ваши сочинения, даже наиболее абстрактные, воздействовали на меня не только со стороны своего содержания, но и как проявление личности, и мое глубокое уважение к Вам, по существу, проистекает именно из этих источников»⁴⁰.

Во втором параграфе Второй главы *Анализ музыкальных произведений П. Г. Наторпа* соискатель осуществляет анализ ряда произведений композитора, выявляя в них воплощение его эстетических принципов, которые обнаруживают себя как в его философских работах, так и в трудах по социальной педагогике. По мнению соискателя, становление музыкального мышления Наторпа осуществлялось в единстве с формированием его философской системы. Ее существенное ядро определяет установка на познавательную деятельность, универсальный характер которой исключает жесткую дифференциацию между наукой и религией, а также искусством, поскольку приоритетным во всех без исключения случаях для Наторпа остается поклонение Логосу.

Поскольку в своих философских и педагогических штудиях Наторп отстаивал незыблемость положения, согласно которому не что иное, как творчество служит в качестве точки отсчета подлинной жизни, служа ей питательной средой, соискатель делает следующее предположение. Рационализм Наторпа, о котором пишут исследователи и в приверженности к которому признавался сам композитор⁴¹ – это не голый расчет, не беспристрастная калькуляция возможной «прибыли» от проводимых им в жизнь мировоззренческих установок.

Научность мышления, которая обнаруживает себя во всех областях жизни философа-композитора соискатель рассматривает как высочайший образец его –

³⁹ Семенович А. В. Цит. изд. С. 51.

⁴⁰ Husserl E. Briefwechsel Bd. V. Die Neukantianer. Hrsg. v. E. Schuhmann und K. Schuhmann. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1994. S. 137.

⁴¹ «...единство логоса, ratio, во всякой ... творческой работе...» – не устает провозглашать Наторп на протяжении всей своей жизни. Подробнее по данному вопросу см.: *Наторп П.* Цит. изд. С. 124.

мышления – культуры. Последняя выступает коррелятом рефлексии, которая является собой противоположность природного рефлекса – своего рода ответной реакции организма на возникающий извне раздражитель. Соответственно, Наторпа в большей степени интересуется совершенно отличным от такой ответной реакции опыт – ответственный поступок мыслящего субъекта, диалог как вершина личностного развития, в первую очередь, диалог сознаний.

Значимость искомого диалога обуславливается его длящейся бесконечностью или иначе – тотальной континуальностью, которую М. М. Бахтин соотносил с лексемой со-бытие. Ее подобие соискатель находит в понятии *Energeia*. Последнее было введено в научный обиход В. фон Гумбольдтом в русле философии языка, где язык рассматривался не столько как *Ergon*, понимаемый в качестве результата, «готового продукта» деятельности, сколько как сама эта деятельность.

Возможно, именно потому в своем композиторском творчестве Наторп избегает программности, не желая низводить музыку до изобразительности, уподобляя ее тем самым понятию⁴². С этой точки зрения сомнительность комплиментов в ситуации, когда музыка «возвышается» до слова, о которой писал Э. Ганслик в одной из своих работ⁴³ видится вполне оправданной. Дело в том, что слово как понятие всегда отмечено дискретностью, будучи скованно границами, призванными отделять одно понятие от другого, задавая предел их общности.

Утверждается, что главную свою задачу Наторп-композитор видит в том, чтобы посредством музыкальной речи убеждать в «возможности преодоления реальности, сконструированной в понятиях», т.е. реальности дискретной, разомкнутой для достижения опыта *становления*. Его непреходящая ценность обусловлена тем, что только в становлении неизбежно стирание каких бы то ни было границ между внешним и внутренним, рациональным и иррациональным, дискретным и континуальным, конечным и бесконечным. Именно такой опыт и «порождает данность сверхреальности»⁴⁴.

Здесь же, по мнению соискателя, кроется и причина того, что одним из любимых жанров, в котором оттачивается композиторское мастерство Наторпа становится жанр камерной инструментальной музыки⁴⁵. Последняя обеспечивает наглядность диалектики диалога, который ведут между собой фортепиано, скрипка и виолончель как в ансамблях малого состава, реализуемых в сонатной форме, так и состава большого. Имеются в виду квартеты и квинтеты. При этом всегда характерной чертой таких инструментальных высказываний остаются:

- 1) искренность, отмеченная личностной позицией каждого из участников диалога;
- 2) умственная и душевная сосредоточенность.

⁴² Как свидетельствует С.М. Даниэль, изобразительность представляет своего рода письменность.

⁴³ Ганслик Э. О музыкально-прекрасном: Опыт поверки музыкальной эстетики. М., 1895. 181 с.

⁴⁴ Нехаева И.Н. Цит. изд. С. 57.

⁴⁵ Речь идет о Трех фортепианных трио (1885); Лирических пьес для скрипки и фортепиано (1885); фортепианном квартете (1896); фортепианном квинтете (1913), двух сонатах для скрипки и фортепиано (1899/1900 и 1905) и написанной для дочери композитора сонате для виолончели и фортепиано (1917).

Отмечается, что мелодические формы Наторпа обнаруживают разнообразные песенные истоки. Его мелодика отличается сдержанностью, благородством и простотой, свойственной венской классической школе. Эта соразмерность не мешает композитору добавить некоторого озорства и игривости, например, в теме Финала Виолончельной сонаты, которая удивительно напоминает главную тему Финала симфонии Моцарта № 35 «Haffner». В некоторых темах опознается речитативная природа. Однако в данном случае имеется в виду не столько оперный речитатив, сколько декламационный характер высказывания. Его широкое претворение демонстрируют романсы и песни Шумана и Брамса. Некоторые темы медленных частей явно имеют хоральную природу, например, тема *Andante* из Трио *e moll*, изложенная в строгой фактуре, в единстве мелодии и гармонии с едва намеченным ритмом сарабанды. Умеренное использование украшений в виде коротких трелей, форшлагов за счет главной ноты и мордентов указывает и на более отдаленные переключки с импровизационной мелодикой И. С. Баха. Такого рода тематизм в равной степени свойственен и музыке Шуберта, и музыке Брамса. Часто он окрашен в меланхолические тона.

Характерные синкопы, полиритмические сочетания партии фортепиано и скрипки, акцентная игра, включение пауз в игру мотивов, сочетание двухдольности с триольным движением – все это в высшей степени созвучно как Шуману, так и Брамсу. Эти качества свойственны также и ритмической организации мелодики Наторпа. В финалах философ-композитор следует сложившейся традиции продолжать развитие основных мыслей, часто поворачивая динамический процесс в новое русло. Для тематизма заключительных частей характерно использование лаконичных, четко оформленных тем, иногда жанровой природы, как в уже упоминавшемся финале Виолончельной сонаты.

Констатируется, что простота тематизма не мешает Наторпу искусно использовать полифоническую разработку тем, хотя и несложную. Принципы мелодического развития Наторпа сочетают мотивную вариантность с элементами симфонического развития: тональным движением, дроблением, секвенцированием. При этом довольно часто возникают явные параллели с музыкой Брамса, хотя композитор и не копирует почерк мастера, а достигает своих собственных форм выражения.

Соискатель подчеркивает, что не менее важным компонентом в драматургии камерных ансамблей является фактура. Поскольку в ансамблях с фортепиано именно этот инструмент несет на себе основную смысловую нагрузку, определяющий характер партии фортепиано нередко подчеркивается плотной весомой фактурой. Заметно частое использование мощных унисонов, широких скачков, повышенной насыщенности аккордов. Потому, как отмечали современники Наторпа, от звучания рояля возникало ощущение, что играет не один пианист, а двое, в 4 руки. Зачастую именно фортепиано дает четкую опору тематизму, содержит основное интонационное зерно. При этом темы очерчиваются ясно и рельефно, иногда в унисон, что придает им особую

декларативность. Такая фактура – следствие концентрации музыкальной мысли, которую Наторп унаследовал от Брамса.

Для Наторпа в той же степени характерен и тип фактуры, охватывающей большое звуковое пространство с разделенными басовыми и верхними мелодическими линиями, расходящимися и сходящимися в независимом движении. В этом виде фактуры угадывается продолжение «флорестановских» образов Шумана с их причудливой скерцозностью. Подвижность и изменчивость фактуры, предрасположенность к полифонии, но в условиях гомофонного склада, также характеризуют особенности фактуры Наторпа. Мерцающие фигурации, сочетание сложных ритмов в условиях утонченной струящейся фактуры, совмещение четных и нечетных размеров в разных подчеркнута разделенных голосах, иногда создаваемое синкопами, – все эти черты стиля являются творческим развитием шумановско-брамсовской линии немецкого инструментализма.

Отмечается, что для позднего романтизма чрезвычайно важным было сохранение глубинных связей с традиционной культурой, которая в контексте все более усиливавшихся новых веяний приобретала значение неких неизменных духовных опор. Верность традиции проявлялась и в стремлении сохранить классические формы, наполнив их новой образностью. Цикл сонат, трио и других ансамблей выстроен традиционно. В качестве Первой части Наторп использует сонатную форму, иногда с медленным вступлением, в котором дается интонационная основа тематизма всего цикла. Это не монотематизм листовского плана, а скорее моноинтонационность. Главная партия всегда очерчена очень ясно и дается со значительным развитием, тогда как побочная предстает в разных вариантах. Разработки в сонатных и рондо-сонатных формах у Наторпа невелики, как, например, в Скрипичной сонате. Как правило, композитор дает развитие тематизма уже в экспозиции, разработка же представляет темы в новых комбинациях и, прежде всего, в новых тональностях и с новой гармонией. Репризы вполне классичны, хотя и подвержены тонально-гармоническим изменениям.

Форма медленных частей представляет различные виды вариаций, что вполне согласуется с позицией М. С. Друскина. Ссылаясь на Брамса, российский музыковед пишет следующее: «после Шумана утвердилось традиция создавать свободные вариационные циклы – *Phantasie variationen*, что в переводе означает: вариации, выражающие определенную поэтическую идею»⁴⁶. Этот тип вариационного цикла представляется соединением вариантного и вариационного развития, жанрового преобразования тем. При этом Наторп не склонен к коренным трансформациям тематизма в процессе вариационного развития. Он стремится утвердить первоначальный облик темы, обогатив ее новой образностью.

Формы жанровых частей – скерцо – всегда сложные трёхчастные с контрастными средними частями – трио. Ясность формы контрастирует с характером тематизма, о котором говорилось выше. Повторов частей Наторп

⁴⁶ Друскин М. С. И. Брамс. Монография. Л., 1988. С. 72.

избегает, стремясь достигнуть композиционного равновесия. Финалы ансамблей чаще всего представляют собой какую-либо разновидность рондо-сонаты. Контрастность тематического материала достигается не в экспозиции, а в разработке, куда композитор включает либо разделы в измененном темпе, либо новые темы, как в финале Виолончельной сонаты – гармоничном и ясном, отличающимся выразительным центральным речитативом и медленным арпеджированным аккомпанементом.

В **заключении** соискатель утверждает, что музыкальное наследие философа являет собой результат синтеза его музыкальной образованности, композиционного самовоспитания и высокоразвитого уровня артистизма. Все вместе соискатель связывает с мощнейшей философской рефлексией, которая предстает на уровне «анализа предельных оснований, конститутивных предпосылок человеческого мышления, коммуникативных практик и практической деятельности»⁴⁷. Последняя, обусловленная занятиями музыкой как в плане исполнительства, так и сочинения, и обеспечила необходимую для овладения такой рефлексией волю.

Суммируя наблюдения, касающиеся тематизма, фактуры и формы инструментальной музыки П. Г. Наторпа, соискатель отмечает, что композитор в своем позднем романтическом стиле достиг высокого художественного уровня. Его произведения полны искренних эмоций и идей, достойных внимания. Эмоциональная открытость и яркая выразительность сочетаются в его произведениях с подчеркнутым рационализмом, с бережным стремлением сохранить то лучшее и самое ценное, чего достигла немецкая камерно-инструментальная музыка. Как показала история, путь новаторства и путь охранительства преследуют сходные цели. Всякое новаторство когда-нибудь становится традицией, а в любом стремлении следовать традициям всегда есть нечто новое, ибо, как гласит философская истина, «нельзя два раза войти в одну и ту же реку».

Обрисовывая перспективы проведенного исследования, соискатель высказывает мысль о:

- 1) возможном изучении всего музыкального наследия Наторпа в контексте времени, в которое жил и творил философ-композитор;
- 2) проведении подробного сравнительного анализа произведений Наторпа с музыкальными творениями его великих предшественников и не менее великих потомков.

Отдельного внимания заслуживает вопрос об исполнительской практике в деле популяризации музыкальных произведений П. Наторпа, решение которого позволит обогатить представления о камерной вокальной и камерной инструментальной музыке XX века.

В данном контексте проделанный соискателем опыт может послужить импульсом для комплексного изучения жизни и творчества философско-композиторов, масштаб которых не уступает личности П. Г. Наторпа. С этой

⁴⁷ Лазарев Ф.В., Лебедев С.А. Философская рефлексия: сущность, типы, формы //Вопросы философии. 2016. № 6. URL: <http://vphil.ru/index.php...>

точки зрения своевременным видится обращение к имени профессионального философа и профессионального композитора В. Н. Ильина – представителя русского зарубежья, чьи архивы в настоящее время находятся в России.

Публикации по теме диссертации

В рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ

1. Го, Шаоин. Музыкально-философские искания Пауля Наторпа / Шаоин Го // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 4. – С. 127–136. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-127-136. (0,63 п.л.).

2. Го, Шаоин. Скрипичная соната *fis-moll* Пауля Наторпа в контексте развития жанра / Шаоин Го // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – 2021. – Вып. 2 (277). – С. 189–194. (0,38 п.л.).

3. Го, Шаоин. Малый полифонический цикл в творчестве Пауля Наторпа. Три прелюдии и фуги / Шаоин Го // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 3. – С. 246–258. (0,85 п.л.).

4. Guo, Shaoying. The small contrapuntal cycle in the music of Paul Natorp / P.S. Volkova, Shaoying Guo, Zehuan Huang // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 2. – С. 94–103. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.094-103 (0,63/0,3 п.л.).

5. Го, Шаоин. Две пьесы-фантазии Пауля Наторпа для фортепиано / Шаоин Го // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10. – № 1. – С. 72–79. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-1-72-79. (0,5 п.л.).

в других изданиях:

6. Го, Шаоин. Музыка в представлении китайских мыслителей: *pro et contra* / Шаоин Го, Чжофэнь У, Цзэхуань Хуан // Искусство как социокультурный проект. 项目的身分 : коллектив. моногр. / ред.-сост. проф. П. С. Волкова. – Саратов ; Москва: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2021. – С. 16–34. (0,6 п.л.).

7. Го, Шаоин. Музыкальное творчество композиторов-философов: к постановке вопроса / Шаоин Го. // *Ad rupturam. У разрыва*: сб. материалов Международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 4–6 марта 2020 г.). – Краснодар: изд-во Магарин О.Г., 2020. – С. 94–99. (0,35 п.л.).

8. Го, Шаоин. Пауль Наторп как философ и композитор: к постановке вопроса / Шаоин Го // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2021. – С. 92–97. (0,35 п.л.).

9. Го, Шаоин. Музыка в пространстве метафизики (на примере мирового философского наследия) / Цзэхуань Хуан, Чжофэнь У, Шаоин Го // ИКОНИ / ICONI. – 2021. – № 4. – С. 43–58. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.043-058>. (1 п.л. / 0,58 п.л.).

10. Го, Шаоин. Симбиоз музыки и философии в творчестве великих философов и музыкантов (на примере творчества П. Наторпа) / Шаоин Го // Соци-

ально-гуманитарный аспект научного знания: современность и перспективы развития: материалы I Международной научно-практической конференции, посвященной 100-летию Кубанского государственного Аграрного университета им. И.Т. Трубилина. Краснодар, 24 ноября 2021г. – Краснодар: Издательство ООО «Редакция газеты «Армавирский собеседник» (Армавирская типография), 2021. – С. 329–334. (0,38 п.л.).

11. Го, Шаоин. Фридрих Ницше и Герман Гессе: музыка как философия / Шаоин Го // У разрыва: сб. материалов Второй международной научно-практической конференции «Актуальные проблемы социогуманитарного знания: вчера, сегодня, завтра» (г. Краснодар, 24 июня 2021 г.). – Краснодар: изд. Магарин О. Г., 2021. – С. 192–196. (0,29 п.л.).

12. Го, Шаоин. Фридрих Ницше: философ и композитор / Шаоин Го // Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов / Ред.-сост. Н. И. Верба, научн. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Астерион, 2022. – С. 84–88. (0,29 п.л.).