

С.П. Орловский

**«ТОЧНАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ»
КОМПОЗИТОРА С.С. КОРЕНБЛИТА –
ВЕСТНИК
«ФУНДАМЕНТАЛЬНОГО ПЕСНЕВЕДЕНИЯ»**

Практико-ориентированная монография

Москва
Издательский дом «Зебра Е»
2021

УДК [725.822.071.2+791.44.071.2]
ББК 85.334.3(2)

Научный редактор:
акад. РАО, д-р пед. наук, заслуженный учитель РФ Е.А. Ямбург

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. кафедры русской словесности и межкультурной коммуникации
Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина *В.И. Аннушкин*;
д-р пед. наук, проф. кафедры гуманитарных дисциплин, Институт традиционного
прикладного искусства, Московский филиал ФГБОУ ВО «Высшая школа народных
искусств (академия)», почетный работник высшего профессионального образования РФ,
заслуженный деятель науки Карачаево-Черкесской республики *И.А. Шаповалова*.

Орловский, Сергей Павлович.

«Точная Поэтическая Песня» композитора С.С. Коренблита – вестник «Фундаментального Песневедения». Практико-ориентированная монография. / С.П. Орловский ; под ред. акад. Е.А. Ямбурга. – Москва : Издательский Дом «Зебра Е», Галактика, 2021. – 272 с. : ил. + CD.

В слуховом мире современной России нельзя не обратить внимания на грандиозный проект «Галерея нотных портретов русской поэтической классики», который создал и предложил обществу композитор С.С. Коренблит (г. Москва). Здесь создан новый тип вокального произведения «Вокально-поэтический портрет» и студийно записаны более 10 000 вокальных произведений/песен. Они ориентированы на использование в процессе изучения и освоения русского языка и литературы в системе современного образования РФ. Композиторская музыка носит не обычный характер, а имеет педагогическую направленность – привлечь внимание и улучшить запоминаемость стихов из русской поэтической классики.

Проект продолжается, но уже полученные результаты позволяют заявить о создании композитором С.С. Коренблитом ряда новаторских элементов, таких как: **1)** оригинальный авторский метод сочинения вокальных произведений «Композиторская лингводидактика» – метод творческого подхода и принципиально точной работы композитора с «культурным следом поэта»; **2)** новая категория качества песен «Точная Поэтическая Песня»; **3)** новый тип вокальной композиции (цикл, метацикл, мегацикл).

Содержание книги насыщено примерами и иллюстрациями новых представлений о Песне, которая рассматривается как фундаментальный и междисциплинарный объект искусствознания, изучаемый автором на основе оригинального деятельностного исследовательского подхода.

Автор продолжает глубокое изучение творческого метода композитора С.С. Коренблита, который позволяет превращать вокальное произведение/песню в категорию качества песен «Точная Поэтическая Песня». Мы создаем не только научно-методологический уровень представлений о таком методе, но также и выстраиваем мост к уровню методической практики. Здесь впервые появляется комплексно-теоретический образ «Песенное лекало», универсально работающий с полем признаков «вокального произведения/песни» на уровне «песня» и позволяющий закономерно и методически оценивать качество любой созданной песни в качестве категории «Точная Поэтическая Песня». Эмпирико-верификационная база составляет 312 вокальных произведений, претендующих на уровень «быть песней».

Книга адресована всем заинтересованным в глубоком понимании рассматриваемой темы, в том числе научным работникам междисциплинарного искусствоведения, практикам направлений «Композиторская песня» и «Анализ вокальных произведений», преподавателям творческих дисциплин, участникам философской теории познания, фольклористам, песневедам и просто любознательным людям.

УДК [725.822.071.2+791.44.071.2]
ББК 85.334.3(2)

ОСНОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ И АББРЕВИАТУРЫ

- Ас** – Академический слух;
- Вмгц** – Вокальный мегацикл;
- Вмтц** – Вокальный метацикл;
- Вп** – Вокальное произведение;
- Вц** – Вокальный цикл;
- Пи** – Поэтический первоисточник;
- Псф** – Процедура смысловой фокусировки;
- ТПП** – Точная Поэтическая Песня;
- Ус** – Уличный слух;
- Эо** – Экспертная оценка;
- Эп** – Экспертный протокол;
- Эш** – Экспертный шаблон;
- Эц** – Экспертный цикл (цикл экспертной оценки).

ПРЕДИСЛОВИЕ

Уважаемый читатель, хотелось бы предварить эту практико-ориентированную монографию небольшим рассказом о ее происхождении, истоках и культурном потенциале обсуждаемой темы, того особого подхода, который был создан автором этой книги – самостоятельным и независимым исследователем, оригинальным мыслителем Орловским Сергеем Павловичем (в дальнейшем – СП).

Наше сближение с СП произошло на основе исторической случайности – мы живём в эмиграции, в одном городе Нюрнберге (Германия), уже 20 лет. Так уж сложилось, что у каждого из нас в процессе жизни выработалась регулярная потребность к интеллектуальной беседе и даже привычка, с широким допуском диапазона и вариаций, идейного накала такой беседы. Мне это было привито в научной школе экологического направления. СП же приобрел такую привычку еще в школьные и укрепил в студенческие годы. Развил ее во время выполнения проектной деятельности и своего становления, как оригинального мыслителя.

Двадцать семь первых лет своей сознательной жизни СП прожил в специальном городке учебно-исследовательского комплекса «Институт инженеров железнодорожного транспорта». Здесь была принята в обиход «умная беседа» во время прогулок жителей в местном парке, например: беседа научного руководителя со своим аспирантом, дискуссия любителей поэзии о поэтическом стиле А. Блока, верификация сообщений запрещенного радио «Голос Америки» на посиделках местных жителей, беседы-упражнения на иностранном языке. Взаимная тяга к коммуникации такого типа и стала основной причиной нашего сближения, ведь возможность таких бесед в среде эмигрантов – большая и счастливая редкость.

Мы встретились на длинной аллее местного парка, в один из воскресных дней, а потом стали регулярно встречаться здесь же – один раз в неделю на два-три часа для беседы. И так – в течение почти всех последних 20 лет!

Наши прогулочные беседы начались с общих тем (политика, случаи из жизни эмигрантов и их так называемой «культурной ин-

теграции», впечатление от путешествий, о здоровье), но достаточно быстро СП обозначил себя как источник двух мощных оригинальных исследовательских направлений – программа познания от так называемой «экстремальной методологии» («СМД-методология» Г.П. Щедровицкого и рядом) и натурфилософская теория песенности бардов (культурный максимализм известного барда-мыслителя А.З. Мирзаяна и рядом). Не то чтобы он читал об этом где-то, а потом просто пересказывал прочитанное, нет – СП был явным самостоятельным генератором информации этих направлений. Ярким признаком информационного потока выступало обширное, неожиданное и поражающее моё воображение фразо- и словообразование, например: выращиваемое мышление, мысленный вкладыш, культурно-размысленный след, синтопоэтика бардов, Сибард (название современного барда), накаленно-торжественная речь певца, телесно распластанный голос, методологический куматоид, смыслопорождающая сфера. Словообразование – это известный признак внутренней «тектоники» исследователя, вошедшего в еще совсем не изученную или мало изученную наукой сферу.

Мне особенно запомнилось такое высказывание СП о себе самом: «Когда немецкая сторона спрашивает меня прямо в лоб: «А что вы нам привезли оригинального и нового?», – то я отвечаю коротко и просто: «Я привез вам с собой три линии авторской культуры: 1 методологическую культуру первого шага мышления, 2 представления о теории песенности бардов мира, 3 представления о теоретической эзотерике». Могу подтвердить правильность такой самооценки т.к. стал очевидцем создания большого массива текстов СП, в котором направление № 1 составляет примерно 20% (в том числе и диссертационные рукописи), направление № 2–70% (в том числе и диссертационные рукописи), а направление № 3–10%. Всего написано около 130 статей, 55 брошюр и 31 книжная рукопись, общий объем составляет более 200 условных типографских листов! И все это создано самостоятельно, в стороне от какой бы то ни было научной школы или научно-исследовательского коллектива. Не просто без участия в академической коммуникации, но даже вдали от нее. И все это может просто исчезнуть из культурного наследия вместе с уходом автора.

Откуда взялись эти три линии авторской культуры СП? – Все они происходят от его всегдашнего принципиального стремления быть в потоке «неостановленного саморазвития». Именно так он и назы-

вает свой поток саморазвития. Если конкретно говорить о каждой линии, то можно предположить следующие их источники: **1) Линия «Культура методологического мышления»** является следом от участия СП в сложных инженерно-технических проектах и особенно-го интереса ко всяким аномальным явлениям природы и человека; **2) Линия «Теория песенности бардов»** – естественное возвышение многолетней практики исполнителя песен бардов, устремленного к достижению уровня «аутентичный исполнитель песен бардов». Такой идеал обязательно требует теоретической опоры и теоретического образа; **3) Линия «Теоретическая эзотерика»** – естественное стремление понять необычные феномены внутреннего состояния исполнителя и автора, сопутствующие песенной практике. «Развернуть поток песенности как некое тканное полотно, начатое из особенных психосостояний познания мира и продолженное путем многогранно звучащей песни» – так говорит об этом СП.

Конечно же, я, как человек, прошедший научную выучку, всячески пытался помочь СП «погрузить» его результаты в поток современной науки, упирая это на то, что их нужно просто культурно адаптировать и тогда они не пропадут бесследно. Побуждал меня к этому не просто случай от нечего делать, а постепенное, не сразу, понимание того, что я стал очевидцем уникального феномена, который надо обязательно перевести из области «маргинал» в область «нормальная наука». Исходя из такой констатации, я занял в наших многочисленных прогулках сторону «проводящий слушатель» – слушатель, дающий возможность активной стороне отточить свою прыгающую речь, соединить идею потока речи с ее смысловыражением в виде печатного текста. Надо сказать то, что только здесь мне стала понятна точная граница между «натурфилософией» и «наукой» вообще. СП излучал натурфилософский поток познания, который был шире и глубже в своем живом течении, чем знакомый мне поток познания науки.

Следует также и непременно указать на причину моего не сразу возникшего понимания рассуждений СП. Дело в том, что я впервые столкнулся с типом проведения исследовательской деятельности на уровне «чистое мышление». Часто наука выстраивает методологию мышления вослед уже проведенному исследованию, занимается, так сказать, ракоходным оформительством. Культура же исследовательского мышления СП в принципе методологически ориентирована: шаг мышления неразрывно соединен с его методологическим

конструированием. Исследовательский результат возникает, как естественное следствие кропотливого выполнения методологической работы, в инструментарии которой есть обязательная редкая и даже уникальная составляющая: «мысленный эксперимент» – эксперимент в пространстве «чистого Разума». О таком пространстве неоднократно писал известный немецкий философ и мастер диалектики Гегель, но до меня как-то не доходил подлинный смысл акцента такого упоминания. СП посвятил меня в то, что мысленный эксперимент в таком пространстве заменяет натурный эксперимент и именно такое качество отличает истинного философа от эрудита в области философии! И это было одной из тайн школы Пифагора!

Детальное проживание шагов методологической работы и является главным контуром того, что СП называет «методологической культурой познающего мышления», «потоксом полного мышления», «культурным познанием». Формально такие понятийные констелляции числятся за тремя сферами культуры: философия, наука, собственно – методология. Но воспроизводятся они наиболее полно только в сфере «собственно – методология», а точнее – в «СМД-методологии» от Г.П. Щедровицкого. СП, что называется, творчески впитал в себя эту линию методологической культуры мышления, активно и открыто (можно войти следом) её применяет. В чем сложность для малосведущего в такой культуре? – Сложность в том, что он как бы попадает внутрь пространства, где его мышление вовлекается в разворот «полный поток мышления» на принципе «встать на плечи всех мыслителей прошлого». Эрудиционная составляющая как бы вообще отделяется от мысле потока, превращая его в поток вертикально восходящего и собственно очищенного (чистого) мышления. При этом, носитель такого мышления проходит малоизвестные (не учат этому ни в средней школе, ни в высшей школе, ни в аспирантурах), но обязательные методологические фазы первого шага познания: **1)** Новое фокусирование потока мышления; **2)** Новое словообразование (обязательное полагание и поименование онтологического уровня); **3)** Выстраивание понятийной корзины (понятийное пространство, в которое точно попадает изучаемое явление).

Пусть читателя не удивляет то, что СП вместо цитирования уже известных работ – сам заново строит содержательно-исследовательскую сферу своего познавательного интереса. Выходит из сферы ограничений времени на исследовательскую работы. Опирается на

принцип Ренессанса: «Результат зависит только от качества пути, по которому идешь к своей цели». Из трёх типов путей познания (философский, научный, методологический) он выбирает «методологический путь». Из трёх программ познания выбрана «методологическая программа познания».

Нельзя сказать то, что СП не пытался примкнуть к тому или иному коллективу ученых, хотя бы на правах «соискатель ученой степени» в одном из двух направлений: «философская теория познания» и «культурология». Например, были написаны письма в университеты городов Бамберг, Вюрцбург, Хайдельберг, Магдебург, Варшава. Однако, везде нужно было, в лучшем случае, затратить 3 года на участие в семинарах выбранной кафедры, издать в местных научных сборниках зачетное количество статей, оплатить заседание ученого совета в размере 2500 Евро. Везде предлагали разбить емкие авторские рукописи на части и защищать весь материал по принятым в науке порциям и этапам. СП не хотел терять на это время, как он выражался, на «танцы и чрезмерный этикет научного двора». Не было также и необходимых денежных средств. Но были в наличии и на хорошем уровне творческой готовности масштабные авторские рукописи уровня: **1)** Диссертационная рукопись «Авторская культура песен бардов русской культуры второй половины XX века», направление «культурология песни», уровень соискания «доктор культурологии»; **2)** Диссертационная рукопись «Куматоид методологической культуры мышления. Игрологическая культура первого шага мышления», направление «теория познания», уровень соискания «доктор философии»; **3)** Монография «Культурология песни. Авторская культура песен бардов народов мира»; **4)** Энциклопедия «Авторская культура песен бардов народов мира. Том 1»; **5)** Учебник-самоучитель «Гитара бардов»; **6)** Учение Сибард (Учение современных Бардов).

СП везде предлагал возможную в науке ветку признания исследовательского результата – признание на основе малотиражного (минимум 50 экз.) опубликования научной монографии. Однако положительного отклика такое предложение не находило.

Сегодня уже есть некоторые подвижки в официальном опубликовании трудов СП. Это: **1)** 36 авторских статей в сетевом научно-культурологическом журнале «Релга»; **2)** 29 авторских статей в сетевом литературно-публицистическом журнале «Клаузура»; **3)** Сборник авторских статей в научном издательстве «Хорс» (2016,

г. Краснодар); **4** Практико-ориентированная монография «Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита» в научном издательстве «Флинта» (2021, г. Москва).

Вы, уважаемый читатель, держите в руках новую книгу СП уровня «практико-ориентированная монография». Надеюсь на то, что эти начальные сигналы публикации рукописей СП создадут положительную и задающую основу хотя бы для тех авторских публикаций, которые были отмечены нами выше. Со своей стороны мы всячески желаем СП официального научного признания и широкого круга состоявшихся прижизненных публикаций.

*А.К. Лившиц,
кандидат экономических наук, житель г. Нюрнберг.*

АПОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ «ЗАПРЕТНОЙ ТЕМЫ»

В процессе выполнения наших исследований, в естественном для процесса познания циклическом развитии «Песня бардов → Вокальное произведение → Песня вообще», нам все время встречались «доброжелатели», которые «загадочно» намекали: «Вспомните Моцарта и Сальери. Не ищите алгебры в Гармонии!». Подобные «заклинатели» пытались рубить нашу исследовательскую тему, что называется «на корню», в ее исходном авторском замахе и замысле. Мы не молчали и предлагали говорящим перейти от уровня «ходячей поговорки» к конкретным примерам художественной практики. Наконец-то, дошло до того, что у нас сложилась целая защитная речь – апология исследователя «запретной темы», которую мы и предлагаем читателю.

1. Тайна чистого творчества и рутина подходов к нему

Начнем с того, что в качестве своего исследовательского предмета мы выбрали не творчество в целом, а только границу, которая разделяет две сферы любого творческого процесса человека. Такая граница – это «демаркационная мембрана», разделяющая «тайну акта чистого творчества» и «рутину подходов к творческому акту».

Вполне понятно то, что исторический процесс накопления знаний о Мире и Человеке оказывает влияние на положение «демаркационной мембраны». Она смещается в область сферы «акт чистого творчества», удаляя из рассмотрения то, что может быть повторено как алгоритмическая рутина.

Тем самым, двигаясь в направлении изучения «демаркационной мембраны», мы выполняем роль очищения творческого акта от его рутинной подводки. Наши исследовательские результаты поднима-

ют творческий акт на новую высоту, не претендуя на окончательную разгадку его тайны.

Искусство – это не «художественное конструирование», а разделяет эти разные процессы «демаркационная мембрана».

2. Методология и методика деятельности

Начав заниматься изучением явления «Песня», мы достаточно быстро дошли до понимания того, что перед нами фундаментальный объект Мироздания. Здесь требуется основательный исследовательский подход. Простым или сложным комментированием в этом случае не обойтись. Собственно, явление «Песня» умаляется искусствознанием по причине того, что все известные здесь исследовательские подходы видят это явление только как «малую музыкальную форму».

Чтобы увидеть фундаментальность понятия «Песня» нужно раскрепостить свое умозрение, возвратив исследователю способность выбирать позицию мыслителя в соответствии со сложностью изучаемого объекта.

История сферы «Познание» указывает на то, что известны не одна, а целых четыре Программы Познания: натурфилософская, философская, научная, методологическая. Эти программы конкурируют между собой в сознании тех людей, которые входят в позицию «исследователь».

Однако, качеством потока исследовательского мышления занимается только методологическая программа. Именно она обращает внимание исследователя на важность процесса выбора позиции мыслителя.

Мы изучаем деятельность мастеров Песни и Вокальных произведений, обнаруживая и обнажая методологическую и методическую составляющие такой деятельности.

3. Гнозис, эпистемология, знание

Тайну Мироздания хранит Гнозис. Его подобия пытается изучать Эпистемология, выделяя в себе то, что названо Гносеологией и приносящее Знание. Такое Знание позволяет строить ответы на вопросы «Как сделать желаемое?» или «Как достигнуть уровня желаемого?». Но разница между Гнозисом и Знанием огромна и неисчислима, всегда есть и обозначает всегдашний барьер и зазор, указывающий на относительность и предельность Знания, но и на его устремленность к Гнозису.

Тайна Творения Мироздания отражается в творчестве человека, оставляя в нем стержень постоянной тайны. Поэты называют этот стержень тем, что хранится в «целомудренной бездне стиха»¹.

4. Наш объект – это «триадный мультикентавр»

Помещая объект изучения в пространство нашего умозрительного восприятия, мы становимся участником множественного соприкосновения прямых и косвенных отражений «лучей» умозрения. Перед нами открывается нечто, что имеет: **1) фоны** (национально-языковой, национально-культурный, метакультурный); **2) иерархию слоев** (слои триединой синкретики элементов); **3) разные типы оборачивания** (эмоционально-смысловое, смысло-эмоциональное, музыкальность поэзии ↔ музыкальность вокальной музыки).

Мы имеем дело со сложносоставным объектом, который мы называем мультикентавром – объектом, который не просто имеет сам по себе содержание, а ещё и обернут в такое содержание. Его восприятие нами зависит от направленности такого оборачивания.

Кентаврические объекты известны методологии, здесь всегда нужно знать: как и когда остановиться – сколько обертонов оборачивания надо учитывать. Это подобно процессу наблюдения объекта в зеркальной комнате. Какие отражения и переотражения нужно учитывать? Как различать реальный объект и его отражение? Как изучать тень самого объекта?

Отвечая на эти вопросы, мы пришли к тому мнению, что нам по силам изучить наш объект на основе принципов триалектики – все, что мы воспринимаем, имеет, как минимум, триадную структуру.

В качестве примеров триадной организованности нашего методологического пространства приведем несколько рисунков (см. рис. 1 и 2). К такой образности прибегает наш авторский разум, вовлеченный в процесс исследовательской деятельности в сфере искусствознания.

5. О процессных идеалах подлинного искусства

Каждый участник искусствознания должен иметь представления о процессных идеалах подлинного искусства, а именно таких, как: **1) Участие Музы**. Художественное творчество опирается на

¹ См. О.А. Седакова. Инаугурационная лекция по случаю присвоения звания доктора богословия *honoris causa* (г. Минск, 3 марта 2003 года).



Рис. 1. Схема общего плана. Триадно-круговая связь разных аспектов содержательности процесса слухового восприятия вокального произведения (далее – Вп).



Рис. 2. Рабочая схема «Триадная осе-круговая связь аспектов содержательности Вп». Горизонтальная ось показывает, что можно изменять тип слухового восприятия, привлекая такие понятия, как: оборачивание и разворот слуха, гармония, эстафета. Вертикальная ось указывает на связь таких понятий, как: эмоция, интонация, исполнительская подача, смысл. Вся схема погружена в сферу «Красота», имеющую четыре взаимно связанных «полюса»: красота натуральная, красота пронзительная, красота завораживающая, красота магическая.

контакт человека и Музы, которая, в свою очередь, приносит человеку вдохновение; **2)** *Абсолютная новизна каждого следующего шага*. Повторение того, что уже известно в истории не идет в счет. Творец должен чувствовать «хор творцов исторического времени»; **3)** *Не выбирать, а самостоятельно переживать*. Мастер должен творить только из личного опыта; **4)** *Творить из личностного «ничто»*. Творец забывает о себе, достигая мирового масштаба.

5. 1. Поэтический дар

Первая «Защита поэзии». Ее написал в середине XIV века Джованни Боккаччо. Божественная природа поэтического вдохновения, а не дьявольское наваждение, не вызывала у Боккаччо сомнения. О такой же природе говорил в своей речи к современным художникам и папа Иоанн Павел II. О творческом вдохновении он писал как о «эпифании красоты» и даже «моменте благодати»: когда человек обретает возможность некоей прямой опытной встречи с Абсолютным, которое бесконечно превосходит его самого.

Поэзия, как дело человека, есть дело отношения с чистотой, глубиной и тайной, с волнующим мгновенным присутствием. Красоту (в смысле – цели), пожалуй, можно оставить и на потом: она сама собой гарантированно появляется как следствие правильного отношения с неприкосновенной чистотой, сильной глубиной и неистощимой тайной – с тем, что лежит в основе вещей.

Поэтический дар – это не просто способность выразить невыразимое, нужно сохранить и первозданное в его исходном виде. В этот момент поэт ощущает в себе (О.А. Седакова): *«забвение мира и себя ради пробуждения другого, воспоминание, исцеление, обновление молодости души, «первую науку», удар молнии, внутреннюю правоту, нового Человека в себе»*. Можно было бы собрать огромную хрестоматию описаний поэтического вдохновения, изучить по ним его феноменологию: например, как часто выражают его световые образы, как часто появляются слова «таинственный» и «родной» и т.п. (но это не является задачей нашей книги).

6. Благоговение от прикосновения к поэтической классике

Те, кто использует стихотворения поэтической классики, должны отдавать себе отчет в том, что они имеют дело с экстраорди-

нарным результатом² деятельности человека, который является: 1) носителем тайны многослойности Мироздания. Стихи – носители сигналов мира невидимого (мира духовного), которые словами языковой речи выразить в принципе невозможно. Источник поэзии, ее «формы» и «энергии», целевая причина – остаются за чертой канвы слов языка; 2) «волшебным»³ сосудом для вызова Музы. «Слова в стихотворении соединяются совсем не по языковым законам – по сонорным, ритмическим, композиционным, и происходит это под действием той силы, которую старые поэты называли Музой или вдохновением. В этих неожиданных соединениях отдельное слово приобретает другой смысловой вес (или, наоборот, другую легкость), другую отчетливость (или, наоборот, другую смутность), чем в обыденной речи или в словаре, так что оно может оказаться обыкновенному носителю языка просто «непонятым»»⁴; 3) хранитель безусловного сигнала слухо-акцентированного понимания. Звук слов языка – это не тот звук, с которым имеет дело чисто музыка. Это звук, неудержимо направлен к фундаментальному значению – неизбежно отсылает нас к чему-то глубокому, расположенному за пределами языка. Например, каждый раз, слушая речь на незнакомом нам языке, мы не можем перестать пытаться понять эту речь, при всей казалось бы здравой абсурдности такого типа усилия. Поэзия включает автоматизм понимания сильнее прозаической речи. Слово как звук, во всей своей звуковой полноте, проявляется в поэтической речи. Может быть и существует вся машина стихотворной техники, чтобы слово звучало поэтическим звуком? Почему нам нужно что-то обязательно понять, а не оставить просто звуком? – Мы полагаем то, что ответ связан с фундаментальным устройством слуховой психики человека.

О чем говорят отмеченные свойства стиха? – Они говорят о необходимости бережного отношения к тексту стиха, как к уникальному многослойному первоисточнику – следу малоизвестного для нас Мира нашего Создателя. Следу соприкосновения с глубинными первоисточниками Человека, уходящими в его сущ-

² См. об этом в тексте нобелевской лекции выдающегося русского поэта И.А. Бродского. Текст выставлен в режиме «свободный доступ» в Интернет.

³ Нечто похожее на волшебную лампу Алладина из сборника арабских сказок «Тысяча и одна ночь».

⁴ См. в Интернет статью О.А. Седаковой «О слове. Звук и смысл».

ностную матрицу, хранящую ответы на вопросы линии «Что есть Человек?».

Можно ли изменять текст стиха? – Если такой текст написан поэтом, который признан в культуре как «участник поэтической классики», то он не может быть изменен ни на йоту. Любое изменение заведомо ущербно для содержания стиха.

А что мы имеем в реальности? – Мы часто встречаем случаи, когда композитор, профессионал или любитель, выбравший для своего публичного исполняемого Вп текст из русской поэтической классики, изменяет текст поэтического первоисточника в угоду своей композиторской идее. Что это такое и как это можно назвать? – Нам представляется, что это акт вандализма, не имеющий никакого культурного оправдания!

Выполняя аналитическую работу в сфере Вп, мы неминуемо обнажаем стиль работы композитора с текстом поэтического первоисточника, отделяя истинно культурный результат от мимикрии под него. Тем самым – приносим культуре очевидную пользу.

6. 1. Поэт и композитор – уникальные явления человеческой жизни

Что такое поэзия, поэт? – Воспользуемся ответами участника русской поэтической классики поэта М.И. Цветаевой⁵:

• **Что такое поэзия?** – «...Поэзия утверждается как само-бытный онтологический поступок, как предельное отвлечение от эмпирической действительности, внутреннее сосредоточение, собирание всего себя, открытость и готовность услышать вещи в нескончаемом потоке смыслов в их причастности к смыслологовой ноуменальной сфере. Поэт наделяет вещи именами, поскольку способен различить в них идею, дремлющую одновременно и в нем самом. ...Поэт преодолевает языковые дебри общих понятий и готовых конструкций мысли, сопротивляясь и повинуюсь, изрекает глубинные слои речений, самым языком как органом речи осязает язык в его естестве».

• **Что такое основа поэтической речи?** – «...может быть названа смыслологом. Она постоянно ускользает от него, но,

⁵ Е.К. Соболевская. ЦВЕТАЕВА VERSUS ПЛАТОН. Вестник СПбГУ. Сер. 17. 2016. Вып. 2.

тем не менее, со всей очевидностью обнаруживается через «докрикивание», через поэтапную постановку голоса и выявление соответствующих речевых элементов. Найдя себя в нужном метафизическом регистре, поэт оказывается во власти самой вещи, ее голосового эйдоса. И удерживаться в этом пространстве он сможет исключительно в том случае, если поступь его речи будет определяться не только на основании близнаходящихся слов, неизбежно всматривающихся и вслушивающихся друг в друга, но прежде всего — на основании здесь-и-сейчас предписываемого эйдосом смысла. Если же поэт начинает проявлять нетерпение по отношению к самостоятельно выявляющейся плоти стиха и устанавливать свои законы, он мгновенно из данной сферы выталкивается и, соответственно, теряет «голос поэта».

• **Что такое поэт?** — «...Поэт — это канал идущего сквозь него голоса. Все эти творческие рефлексии со всей очевидностью свидетельствуют о том, что сущность произведения, или же так называемый голос поэта, есть самостоятельная величина, располагающаяся где-то в «умном месте», вне пространственно-временных параметров. Если поэт готов ее воспринять, то в общих чертах она открывается сразу во всей полноте, как бы перпендикулярно линейно оформляющемуся потоку стиха. Однако далее от поэта требуется большее: уступить этой понуждающей силе и продвигаться только ей угодным образом. И здесь необходимо предельное отвлечение от эмпирической действительности (в том числе и ее звукового фона), внутреннее сосредоточение, собирание всего себя, открытость и готовность услышать вещи в нескончаемом потоке разнообразия смыслов в их причастности к смыслологодовой ноуменальной сфере. Блуждая, кружась на месте, приостанавливаясь, замолкая, умалчивая, оборачиваясь, вновь продвигаясь, поэт тем не менее повинуется безымянной и оттого страждущей силе, которая через него стремится обрести имя и стать чем-то определенным».

• **А что же такое композитор-песенник?** — Это человек, способный к творческой генерации Вп особенного качества — вокальной речи на основе представлений о музыкальной гармонии, слышимой песенным слухом (воплощенной в песенном формате). Такой человек сочетает в себе, как минимум, три типа «музыкального слуха»: **1)** Музыкальный слух вообще; **2)** Песенный

слух, в частности, **3)** Текстовый слух (звукопись и синтаксис стиха). А создаваемые им Вп должны успешно преодолевать границу «Вп ↔ песня». Когда же заходит речь о создании песен на уже известные стихи, то композитор должен соблюдать правила культурной дозволенности в зоне «текст поэтического первоисточника ↔ текст песни», не перегибая ее в сторону безусловного преобладания «композиторского замысла» в ущерб «замысла поэта». Особенно в том случае, когда речь идет о написании песни на текст из поэтической классики.

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга собрана ее автором для выполнения ряда культурных задач, а именно:

- **продолжить** глубокое изучение оригинального творческого метода «Композиторская лингводидактика» композитора С.С. Коренблита на фоне представлений современной науки о качествах понятия «Поэзия» и авторских представлений о понятии «Песня» из «Фундаментального Песневедения»⁶;

- **применить** уже известное⁷ теоретическое представление о творческом методе композитора С.С. Коренблита к различению качеств «вокальное произведение» (Вп) и собственно «песня»;

- **выделить и подробно описать** феномен «Точная Поэтическая Песня»⁸ композитора С.С. Коренблита;

- **создать** модельный образ «Песенное лекало» для комплексной оценки качества феномена «Точная Поэтическая Песня» композитора С.С. Коренблита;

- **проиллюстрировать и донести** до участников современного искусствоведения и культурной общественности результат целенаправленных, оригинальных и методологически выверенных авторских научно-исследовательских работ по оценке современного состояния темы «Проблемы качества песенной трансляции культурного следа поэтов русской поэтической классики» в сфере «Композиторская песня».

⁶ С.П. Орловский. Сборник авторских статей по основам фундаментального песневедения, культурологии и натурфилософии песен / под ред. академика Е.А. Ямбурга. Краснодар: Издательский дом «ХОРС», 2016. – 162 с.

⁷ См. С.П. Орловский. Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита». Практико-ориентированная монография. / С.П. Орловский: под ред. академика Е.А. Ямбурга. М., Флинта, 2021. – 616 с.

⁸ Здесь мы имеем в виду не расхожее понимание маркера «Поэтическая песня», а его особенное понимание композитором С.С. Коренбитом – «Поэтическая песня С.С. Коренблита» или «Точная Поэтическая Песня».

- **заявить** комплексную экспертно-оценочную модель «Песенное лекало» – альтернативный результат тому, что уже известно в разделе музыкального искусствоведения как «Анализ вокального произведения».

- **показать** различие в восприятии песни «академическим слухом»⁹ и «слухом человека с улицы»¹⁰.

- **построить** основы универсального практико-ориентированного моста «научная методология ↔ методическая практика» в оценке качества «вокальных произведений» претендующих на уровень «быть песней»;

- **предложить** учебно-методический материал для последователей творческого метода композитора С.С. Коренблита, желающих создавать песню категории качества «Точная Поэтическая Песня» – песню, которая принимает источником своего творческого вдохновения неизменяемый композитором текст стиха¹¹.

В культуре известна проблема сохранения и трансляции культурного следа исторических предшественников. Созидание практико-ориентированных моделей, преодолевающих преграды культурного забвения, привлекает внимание немалого количества ученых из разных секторов современной науки. Нас здесь особенно интересует проблема эффективной трансляции культурного следа творчества «классическая русская поэзия» на основе понятия «Точная Поэтическая Песня» в секторе «композиторская песня».

Мы так же разделяем мнение ученых педагогов и педагогов-практиков¹², которые опираются на результаты молодой науки «лингводидактика» и связывают успешность названного вида трансляции

⁹ Слух, характерный для человека, получившего специальное образование и способного к глубокому различению «ткани вокального произведения». Такой слух нормирован комплексом специальных требований.

¹⁰ Слух «простолюдина» или человека, не получившего специального образования.

¹¹ Профессиональные композиторы часто пользуются простым определением понятия «Поэтическая песня», считая таковую только песней, создаваемой композитором на основе стиха профессионального поэта. Но в таком определении ничего не говорится о степени точности передачи всех составляющих качеств используемого стиха. Мы же говорим здесь о песне, в которой точность поэтического первоисточника соблюдается не посылно или по желанию композитора, а закономерно.

¹² Арушанова А.Г., Коренблит С.С., Рычагова Е.С. Речевое развитие дошкольника в аспекте лингводидактики. Парциальная образовательная программа ДО «Веселый день дошкольника» («ВеДеДо»). Практико-ориентированная монография. Научный редактор д-р филол. наук К.Я. Сигал. М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. – 320 с.

с таким важным культурным показателем, как уровень речевой активности дошкольников, школьников и студентов в сфере изучения русского литературного языка.

1. Новое отношение к культурному явлению «Песня»

Несмотря на то, что современное искусствознание накопило немало научных знаний и практических сведений – явление «Песня» до сих пор не оценено по своему культурному достоинству и сложности внутреннего устройства. Мы видим своей целью восстановление и становление правильного отношения к понятию «Песня», которая представляется нам фундаментальным объектом новой культурологической дисциплины, заявляемой и названной нами как «Фундаментальное Песневедение»¹³.

В проблемном поле новой исследовательской дисциплины мы обращаем особенное внимание читателя на проблемы «Многовариантность песни» и «Культурная точность песни», обозначающие сферу разнообразных композиторских Вп на один и тот же поэтический текст.

Современное теоретическое музыкознание уже накопило целый ряд научных представлений и даже методов прямого и косвенного анализа Вп, например: **1)** *собственно анализ Вп* (Е.А. Ручьевская, Л.П. Иванова, В.П. Широкова, В.Н. Холопова, В.А. Васина-Гроссман); **2)** *интерпретация поэтического текста в музыке* (С.В. Каркина); **3)** *методология анализа музыкального произведения* (М.Е. Тараканов); **4)** *метод целостного анализа* (В.А. Цуккерман, Л.А. Мазель); **5)** *ценностный (Ю.Н. Холопов) и содержательный (Е.А. Ручьевская) анализ*; **6)** *культурологический анализ* (Л.А. Рапацкая, Л.В. Романова); **7)** *дидактический анализ* (Н.А. Иванова); **8)** *фразировка* (В.Э. Девуцкий); **9)** *анализ хоровых произведений* (И.В. Лаврентьева, В.П. Костарев, М.И. Ройтерштейн); **10)** *композиторский стиль* (В.Н. Сыров); **11)** *текстовая языковая звучность* (С.Б. Бурато).

Однако, до сих пор активно практикующие композиторы песен озабочены самостоятельным поиском заветных и универсальных так называемых «песенных лекал» – простых и эффективных мо-

¹³ Сборник авторских статей по основам фундаментального песневедения, культурологии и натурфилософии песен / С.П. Орловский: под ред. Е.А. Ямбурга. Краснодар: Издательский дом «ХОРС», 2016. –162 с.

дельных образов, на которые можно ориентировать творческий процесс сочинения «композиторской песни». Создание прецедента такой модели и входит в цели этой книги.

Главным предметом нашего исследования выступают феномены многовариантности и полноты качества песен, созданных разными композиторами на один и тот же поэтический текст. В качестве методологической основы исследований выступает «понятийная квалиметрия песенности» – теоретическая модель, позволяющая рассматривать песню как процесс неординарного деятельностного разворачивания понятийного интервала «языковой текст → песенная речь» и удержания такого результата. Такой разворот обозначает введенное нами понятие «песенность». Тем самым, мы изучаем не собственно понятие «песня», а более широкую песенно-процессную действительность – «песенность», используя оригинальный авторский деятельностный исследовательский подход. Мы видим «песню» не только как итог (готовый результат), а шире – как процесс творческой деятельности, выводящий к результату и фиксирующий его.

Создавая песню, композитор неминуемо включается в творческий процесс, который требует определенности не только в итоговой цели, но и в мишени психологического настроя психики композитора. Требуется настрой, из которого позже «возникнет» песня. Такой настрой играет немалую роль в различении понятий «творчество гения» (редко встречаемое) и «обыденное творчество» (часто встречаемое). Создавая же песни на стихи русской поэтической классики, композитор прикасается и использует уникальный культурный след – след гениев русской поэтической культуры!

Настрой творящего песню композитора, в методе композитора С.С. Коренблита, играет решающую роль. Он образуется на основе неординарного пересечения проекций личности композитора и запечатления им всего культурного следа поэта – автора конкретного поэтического текста. У других же композиторов обычно происходит простое подавление проекции культурного следа поэта – исходный поэтический текст воспринимается композитором лишь как «пластилин», форму которого вполне можно изменять в угоду своей композиторской идее. При этом, творческий замысел композитора начинает однозначно давить натуральную звукопись исходного стиха. И это происходит осознанно или интроективно (не

осознанно). Мету вмешательства в текст и правила здесь каждый композитор выбирает самостоятельно и индивидуально. Культурная норма точно не определена. Однако слуховая практика песен все же различает две сферы слуха – «академический слух» (слух культурной точности) и «слух человека с улицы» (слух культурной приблизительности). Творческому методу С.С. Коренблита «Композиторская лингводидактика» свойственна сфера «академический слух».

2. Новое отношение к культурному явлению «Поэтическая песня»

В среде современных творцов песен известно понятие «Поэтическая песня» – песня, первоначальный текст которой имеет уровень «поэзия». Однако, не стоит забывать то, что уровень «поэзия» – это не монолит, а тройственная цепочка иерархического восхождения «любительская поэзия → профессиональная поэзия → поэтическая классика». Тогда и понятие «Поэтическая песня» принимает тройственность своей поэтической опоры: **1) Любительская «Поэтическая песня»**. Поэтический текст носит статус «поэтическая проба»; **2) Профессиональная «Поэтическая песня»**. Статус поэтического текста – «именной культурный след профессионального поэта»; **3) «Поэтическая песня» на основе текста поэтической классики**. Статус текста – уникальный поэтический текст, гениальный по меркам поэзии и культуры в целом. Здесь планка качества «профессиональное» резко взмывает на уровень «гениальное», а «именной поэтический след» становится элементом «культурно-исторического следа поэтического гения человека»!

Однако, не смотря на упомянутое разнообразие статусов поэтического текста, в практике сферы «русская композиторская песня» мы обнаруживаем весьма частое однообразие композиторского отношения «я – главный и все компоненты подчиняю своему творческому замыслу». Нам представляется то, что такое положение дел нужно менять, особенно для песенно-композиторского уровня. Именно такую новизну представляют результаты песенной феноменологии композитора С.С. Коренблита, которые освещает наша практико-ориентированная монография.

Композитор С.С. Коренблит предлагает композиторам новое понятие «Точная Поэтическая Песня» – песня (вокальное произведе-

ние), максимально точно транслирующая поэтическое содержание своего первоисточника. Здесь композитор выступает защитником авторских прав поэтов¹⁴.

3. Принцип «культурного максимализма» для песенно-композиторской практики

В процессе исследований мы выделили и акцентировали всевозможные качества поэтического текста, которые уже известны современной науке¹⁵ и которые надо учитывать композитору, творящему «песенные образы» на основе таких текстов.

Мы формулируем принцип «культурного максимализма композитора» для процесса композиторского сочинения песен на стихи русской поэтической классики: «В песнетворчестве нужно ориентироваться на максимум культурной адекватности отношения «поэтический текст ↔ песня»!». Рассматриваем вопрос о том, насколько возможно привести это отношение к идеальному виду «поэтический текст ↔ идеально точная песня на этот текст», погружаясь в сферу «композиторская песня» русской культуры. Подчеркиваем то, что «Точная Поэтическая Песня» – это песня, несущая потомкам подлинник культурного следа поэта, не измененный, а только оформленный как песня! Тем самым, в секторе качества песен «Поэтическая песня» появляется верхний слой «Точная Поэтическая Песня»¹⁶.

Большую помощь в поиске формулировки принципа культурного максимализма нам оказали теоретические результаты современных наук (языкознания, теории фольклора, лингводидактики), труды по истории церковного пения, наши авторские представле-

¹⁴ Конечно, можно представить себе ситуацию, когда путь создания песни выбирается не композитором, а – поэтом, который сам подбирает музыку к своим стихам. Не сочиняет, а – выбирает музыкально-оформительский материал из уже известной композиторской музыки или ее фрагментов. Самостоятельно конструирует «орнамент» для своего стиха и меняет в музыке всё то, что мешает его творческому замыслу: темп, гармонию, ритм, мелодию, фрагменты мелодии, размер, тональность, длительность и т.п. Понравится ли такое положение дел композиторам? – Вряд ли.

¹⁵ Поэтический текст как система междисциплинарных качеств: художественное, лингвистическое, семиотическое, формальное и др. На проявление этих качеств направлены усилия научных дисциплин искусствознания (филология, лингвистика, поэтика и др.) и естествознания (математики, физической акустики и др.).

¹⁶ Мы пишем слово «песня» с большой буквы, подчеркивая культурно-ответственное отношение композитора к созданию песни. Песня с большой буквы не скатывается до расхожего уровня «проходная песенка».

ния «Фундаментальное Песневедение», практико-ориентированная феноменология творческого подвига композитора С.С. Коренблита (содержание патента¹⁷, 7 практико-ориентированных монографий¹⁸, множественные песенно-композиторские результаты, творческое кредо¹⁹).

4. Ряд «опорные гипотезы»

Процесс выполненных исследований использовал ряд новых «опорных гипотез», среди которых следует подчеркнуть такие, как:

- **1) Имманентные слои культуры.** Песенная культура состоит из трех имманентных слоев²⁰: **а) «Фольклорно-народная культура песен»** – слой отстоявшихся в историческом времени универсалий песенной формы; **б) «Авторская культура песен»** – слой поиска песенных идей и песенной формы; **в) «Профессиональная культура песен»** – слой развитой песенной формы.

- **2) Закономерность траектории авторского поиска композитора.** Композитор, в своём творческом процессе, не может миновать слой «авторская культура песен». Каждый стих русской поэтической классики несёт в себе уникальность. Простая аналогия здесь не поможет – нужен авторский поиск, который собственно и происходит в полном объеме только в слое «авторская культура песен».

- **3) Источник творческого вдохновения композитора песни.** Главный источник такого вдохновения – стихотворение, на которое

¹⁷ Патент на Способ создания музыкального произведения – нотного портрета № 2159965 от 30.03.2000 г.

¹⁸ <https://korenblit.ru/o-proekte/monografii>.

¹⁹ Свое творческое кредо композитор С.С. Коренблит определяет так: «...любой стих при вмешательстве в его текст и синтаксис – ухудшается гарантированно, т.к. поэт трудился над каждым словом и запятой, находя для составляющих элементов стиха единственно верное место, а при изменении нескольких нот композитором – вокальное произведение или песня ничего не теряют, даже остаются ещё несколько вариантов для фрагментов мелодии про запас, т.к. сочинение на базе стихов поэтов-классиков – это заведомо вторичное произведение, а не первородное. Это означает лишь то, что работая с текстами поэтов-классиков при необходимости можно менять исключительно только ноты при подборе мелодий, а не тексты стихов. Если же композитор не согласен с этой позицией – тогда пусть сочиняет свои собственные стихи для своих творческих композиторских задумок» (из прямой речи композитора С.С. Коренблита).

²⁰ Именно на этот факт указывают результаты нашего многолетнего проекта «Барды Мира». См. наши многочисленные статьи в сетевом научно-культурологическом журнале «Релга». URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=authors&userid=1096> (дата обращения: 28.03.2021)

композитор пишет песню. Строй стиха, вычитанный композитором из его текста, является главным указателем качества творческого результата – получилось ли Вп уровня «песня» или уровня «не песня».

- **4)** *Все начинается с творческого настроя.* Композитор начинает свое творческое движение как процесс, исходящий (вытекающий) из внутреннего состояния «настрой на творчество Вп».

- **5)** *Каждому поэтическому тексту соответствует пространство эмоционально-смыслового подобия.* Такое пространство воспринимается слухом человека, организуемым творческим замыслом композитора.

- **6)** *Опора на возможно полную феноменологию понятия «Песня».* Слушателем результата творчества композитора является не только обычный слушатель (человек из аудитории слушателей), но и окружающее пространство, в котором возникают психо-слуховые феномены (висячий звук, звенящая тишина и др.), сопровождающие натуральное звучание песни.

5. Исследовательский цикл и подход

Теоретической основой проведенного исследования выступает известный философский цикл познания «Восхождение от абстрактного к конкретному»²¹. Методически этот принцип реализуется, как соединенность трех шагов методологической работы (дедукция, индукция, соединительные ножницы), погруженных в сферу «творческая деятельность композитора Вп» и фиксирующих Вп как особенный вид деятельности – на основе оригинального деятельностного исследовательского подхода²².

6. Комплексная теоретическая модель «Песенное лекало»

Выбрав в качестве цели исследования творческий метод композитора С.С. Коренблита, направленный на сочинение «Точной

²¹ Известный в философии способ разворачивания деятельности «теоретико-познающее мышление». См., например, в новой философской энциклопедии, в Интернет. URL: <http://iphras.ru/elib/0666.html> (дата обращения: 28.03.2021).

²² Напомним читателю то, что деятельностный подход – это такой способ фиксации изучаемого явления, когда не разделяется связка «процесс ↔ результат». Ранее, изучая «песни бардов», мы помещали в фокус исследовательского внимания «деятельность исполнителя песен бардов». А теперь в таком фокусе находится уже «творческая деятельность композитора-песенника».

Поэтической Песни», мы возложили на себя труд по созданию соответствующего образа (модели, шаблона) «Песенное лекало».

В результате выполнения исследовательского цикла была построена комплексно-теоретическая модель «Песенное лекало», наполняющая конкретикой содержательную сферу трех «экспертных шаблонов»: **1)** «Д-шаблон» из 6-ти позиций (результат выполнения фазы «дедукция»); **2)** «И-шаблон» из 21 позиции (результат выполнения фазы «индукция»); **3)** «С-шаблон» из 5-ти позиций (результат выполнения фазы «соединительные ножницы» – непротиворечивое соединение результатов дедукции и индукции).

Все эти шаблоны объединены в один «интегральный шаблон» – табличная форма (32 позиции) авторской теоретической модели «Песенное лекало». Тем самым – эксперт получает новый инструментарий для выполнения направленной экспертной оценки, позволяющей делать достоверными суждения типа: **1)** *Классификация*. Предъявленное к оценке Вп является/не является «Поэтической песней» в смысле соблюдения требований творческого метода композитора С.С. Коренблита; **2)** *Спектр достигнутых качеств*. Соискатель экспертной оценки впитал в себя конкретный список качеств «поэтического текста» и «поэтической песни». Список качеств – список конкретных позиций шаблона экспертного протокола; **3)** *Результат сравнения двух соискателей*. Две «Поэтические песни» двух разных композиторов могут сравниваться по характеру заполнения спектра достигнутых качеств.

Теоретическая модель «Песенное лекало» была испытана в трех направлениях: **1)** *Статистика практики «Поэтическая песня»* (статистика недопустимых вторжений композитора в текст поэтического подлинника); **2)** *Позитивные примеры* (примеры «Точной Поэтической Песни» композитора С.С. Коренблита); **3)** *Примеры сравнения двух вариантов «Точной Поэтической Песни»* (созданных разными композиторами на один и тот же стих из русской поэтической классики).

Статистика «Поэтической песни». Проанализировано 144 пары²³ Вп (результаты деятельности 47 поэтов и 51 композитора), построены: **а)** классификатор текстовых вторжений; **б)** статистика на основе такого классификатора. Было рассмотрено песенное качество 7-ми разных групп известных композиторов песни, а имен-

²³ Непременным участником пары было Вп, созданное композитором С.С. Коренблитом.

но: **1)** *Академическая песня* (28 пар → 56 Вп); **2)** *Эстрадная песня* (25 пар → 50 Вп); **3)** *Песни бардов-композиторов* (30 пар → 60 Вп); **4)** *Песни новаторов бардов-композиторов* (14 пар → 28 Вп); **5)** *Песни актеров театра камерной песни Е.А. Камбуровой* (23 пары → 46 Вп); **6)** *Композиторы песенного распева* (9 пар → 18 Вп); **7)** *Песни композиторов для кино* (14 пар → 28 Вп).

Позитивные примеры

В качестве яркой слуховой иллюстрации из категории качества песен «Точная Поэтическая Песня» выбраны 20 песен²⁴ композитора С.С. Коренблита.

Сравнение песенных пар «Точная Поэтическая песня»

Поиск таких пар, был не простым делом. «Точная Поэтическая Песня» – это редкий феномен современной песенно-композиторской работы. Из 144 пар мы обнаружили всего лишь 4 таких пары²⁵ (3%), для этих пар построили экспертные протоколы сравнения их качества.

В процессе выполнения экспертных оценок был так же выполнен ряд задач по релевантной адаптации теоретических результатов к результатам песенной практики, например: **1)** *Практическая «обкатка» интегрального экспертного шаблона*. Шаблон был откорректирован с учетом его адаптации к результатам уже состоявшейся практики сочинительства Вп и песен в частности; **2)** *Двойная классификация соискателя экспертной оценки*. Каждый участник экспертной оценки классифицировался по принадлежности к качествам «песня» и далее к категории качества песен «Точная Поэтическая Песня»; **3)** *База данных примеров работы композитора с текстом Вп/песен*. Была собрана база данных из двух сегментов ориентации: **а)** точное попадание в русло категории качества песен «Точная Поэтическая Песня»; **б)** искажения текста поэтического первоисточника, недопустимые для категории качества песен «Точная Поэтическая Песня».

7. Новизна исследовательской работы

Подсчет элементов новизны проведенного исследования показывает то, что:

²⁴ См. специальное приложение к книге – компьютерный диск.

²⁵ Обязательным участником любой пары была песня композитора С.С. Коренблита.

1) Впервые комплексно заявлена и подробно проиллюстрирована «Проблема качества песенной трансляции культурного следа поэтов-классиков»;

2) Впервые опробован и детально проиллюстрирован философский исследовательский подход в приложении к фундаментальному изучению «композиторской песни» на основе практико-ориентированной теоретической модели «Песенное лекало»;

3) Впервые вводится в обращение оригинальный теоретически-развернутый смысл понятия «Точная Поэтическая Песня», снабженный практико-ориентированным шаблоном «Песенное лекало».

4) Впервые выполнена обобщенная оценка качества культурной трансляции русской поэтической классики, превращенной композиторами в Вп/песню уровня категории качества песен «Точная Поэтическая Песня»;

5) Впервые производится оценка спектра качества культурной точности категории качества песен «Точная Поэтическая Песня», сочиняемых разными композиторами на основе стихов из русской поэтической классики;

6) Впервые сформулирован «принцип культурной точности песен» для сферы «композиторская песня»;

7) Новым является образ шаблона «Песенное лекало», ориентированного на экспертную оценку соблюдения принципа культурной точности песен, сочиняемых на стихи из русской поэтической классики;

Результаты исследований прошли апробацию в: **1)** Наших публичных лекциях «Теория песенности бардов» и «Понятийная квалиметрия вокальных произведений», в двух университетах Германии (г. Эрланген, г. Хайдельберг); **2)** Наших публикациях в двух сетевых журналах (научно-культурологическом журнале «Релга» и сетевом литературно-публицистическом журнале «Клазура»); **3)** Процессе составления и критическом анализе репертуарных программ «камерных вечеров песни» направления «Песни на стихи русских поэтов серебряного века» для культурных слоев русскоязычных эмигрантов трех городов Германии (г. Нюрнберг, г. Фюрт, г. Эрланген); **4)** Экспертно-оценочной практике общественного жюри широко известного немецкого песенного фестиваля «Встреча бардов» (2006-2009, г. Нюрнберг).

Однако, полученный нами комплексно-теоретический результат не исчерпывает (не завершает, не финализирует, не закрывает) ис-

следуемую проблемную область, а только проявляет ее масштаб и спектр качественного разнообразия, предлагает только один из возможных вариантов списка позиций экспертной оценки качества песен, а также сравнения пары песен.

8. Организационная модель книги

В данную практико-ориентированную монографию вошли результаты исследований автора за период 2008-2020 гг. Выстроен творческий перенос между двумя исследовательскими подходами: **1) Оригинальный деятельностный подход.** Явление «песни бардов» плодотворно изучалось нами как деятельность их аутентичного исполнителя. Сам же подход и его инструментальные модели используется в данном исследовании как методологический задел; **2) Универсальный философский подход.** Выстроен он в этой книге, в применении к изучению качества Вп «быть песней», из сферы «композиторская песня».

Информацию нашей книги мы организовали в виде 8 разделов: предисловие, глоссарий, апология, введение, основная часть, учебно-методическое пояснение, заключение, список использованной литературы, приложения. Такая подача информации естественна и способствует пониманию исследовательского результата на основе простого слежения за методологическим разворотом авторского замысла и мышления. Содержательно-тематический конструкт соединен здесь с открытым методологическим конструктом, давая читателю уникальную возможность не только постигать результаты исследования рассматриваемой темы, но и непосредственно деятельностно приобщаться к методологической культуре познающего мышления автора практико-ориентированной монографии. К сожалению, с таким типом погружения в исследовательскую сферу не знакомят соискателей современной системы официального специального и высшего образования²⁶, что потребует от читателя дополнительных, но вполне доступных для культурного человека, усилий для достижения уровня «адекватное понимание текста».

Деление раздела «основная часть» на 7 подразделов обусловлено естественным ходом методологической работы, которую выпол-

²⁶ Следует оговориться, что есть попытки введения в учебный процесс позиции «Мета-предмет» (Знание, Проблема, Знак, Задача и др.). Такой предмет специально «заточен» на развитие «культуры методологического мышления» (Г.П. Щедровицкий, Ю.В. Громыко и др.).

нил исследователь, чтобы достичь свою главную цель – построить адекватную теоретическую модель «Песенное лекало», а именно:

- *Подраздел «Постановка проблемы»*. Включает в себя 5 информационных сегментов, направленных на выполнение задач: аналитический обзор, исследовательский цикл и исследовательский подход, определение сравнительно-информационной базы, выявление признаков качества сформулированной проблемы.

- *Подраздел «Дедуктивный шаг»*. Состоит из 6 информационных сегментов. Посвящен описанию процесса и результатов выполнения дедуктивной части процедуры «восхождения от абстрактного к конкретному». В результате выстроена модель «Д-модель», имеющая свой табличный шаблон «Д-модель» из 6 экспертных позиций и два дополнения к нему: «понятийная мельница» (см. рис. 14) и классификационно-понятийный шаблон «квазипесня ↔ песня ↔ перехлест» из 19 понятийных отрезков (см. табл. 7).

- *Подраздел «Индуктивный шаг»*. Состоит из 6 информационных сегментов. Посвящен описанию процесса и результатов выполнения индуктивной части процедуры «восхождения от абстрактного к конкретному». В результате выстроена модель «И-модель», имеющая своим образом табличный шаблон «И-модель» из 21 экспертной позиции.

- *Подраздел «Соединительные ножницы»*. Состоит из 6 информационных сегментов. Посвящен описанию процесса и результатов выполнения части «соединительные ножницы» процедуры «восхождения от абстрактного к конкретному». В результате выстроена модель «С-модель», имеющая в качестве своего образа табличный шаблон «С-модель» из пяти экспертных позиций.

- *Подраздел «Определение верификационно-информационной базы»*. Состоит из 4 информационных сегментов. Посвящен определению множества анализируемых Вп/песен. Выделено²⁷ 10 значимых групп – 328 Вп/песен. Участники этих групп – кандидаты на экспертизу по модели/шаблону «Песенное лекало».

- *Подраздел «Определение верификационно-инструментальной базы»*. Определены качества «мира песен», отнесенные к процессу «экспертная оценка песен».

- *Подраздел «Верификация теоретической модели «Песенное лекало»»*. Рассмотрены статистические особенности рассматривае-

²⁷ См. Приложение 1.

мой темы на основе рабочих данных автора об экспертной оценке 144 Вп/песен разных композиторов. Выполнен анализ способов работы композиторов-песенников с текстами Пи для 328 Вп, выдвинутых в качестве «соискатели» позиции «быть песней».

Рис. – 20, табл. – 74, подстраничных пояснений – 338, лит. – 159, прил. – 5, специальное приложение – компьютерный диск²⁸.

9. Целевая аудитория читателей

Кого мы считаем своей главной целевой аудиторией? – Здесь: а) научные работники (культурология, искусствоведение, музыковедение, филология, музееведение); б) преподаватели учебного курса «Анализ вокальных произведений» музыкальных школ, училищ, институтов и академий в областях образования и культуры, а также и консерваторий; в) действующие композиторы и искусствоведы сферы «композиторская песня»; г) самостоятельные натурфилософы песни (действующие барды-мыслители, думающие исполнители песен); д) любой культурный человек, находящийся в потоке своего саморазвития.

10. История авторской рукописи

Первый вариант авторской рукописи этой книги был задуман в 2014 году, как некое фундаментальное продолжение авторских исследований по теме «песни бардов». В 2016 году процесс написания рукописи получил мощный толчок со стороны композитора С.С. Коренблита, который узнав о нас, как о человеке с «острым песенным слухом», захотел проверить наши песенно-ориентированные теоретические достижения в сфере оценки качества песен из раздела «композиторская песня», бросив вызов нашему теоретическому итогу по фундаментальному изучению «песенности бардов».

Как звучал этот вызов? – Композитор С.С. Коренбит позиционирует свое песенное творчество в сфере «композиторская песня» и хотел бы получить объективно обоснованное представление, специальную книгу уровня «практико-ориентированная монография», об анализе качества своих песен в трех направлениях: **1)** *«Песня как транслятор культурного следа поэта»*. Оценка качества соблю-

²⁸ Здесь: **1)** Аудиозаписи всех 8-ми групп сравнения Вп/песен, вовлеченных автором книги в поток сравнительных экспертных оценок; **2)** Экспертные протоколы, не вошедшие в книгу. По поводу получения диска нужно договариваться с обладателем авторских прав на аудиозаписи – композитором С.С. Коренбитом.

дения культурной точности творческого процесса «поэтический текст → Вп/песня»; **2)** «*Авторский метод композитора*». Научно достоверное проявление, описание и обоснование оригинального авторского метода композитора С.С. Коренблита для сочинения Вп/песен; **3)** «*Песенное лекало*»²⁹. Сравнение (компаративистика) качества песен композитора С.С. Коренблита с качеством песен, созданных на одни и те же стихи, но другими широко известными участниками сферы «композиторская песня».

Мы приняли вызов и озадачились процессом создания практико-ориентированной монографии, результатом которой должна была бы стать модель «Песенное лекало», вовлеченная в экспертную оценку любой песни из сферы «композиторская песня», предложенной композитором С.С. Коренбитом в пару сравнения с песней из его творческого следа.

Интересно отметить тот факт, что первоначально рукопись имела название «Песенная компаративистика» – некая «оригинальная фундаментальная компаративистика», не использующая линии «сравнительное литературоведение» или «сравнительное языкознание», но тяготеющая к «натурфилософской компаративистике». Подразумевалось сравнение разных песенных традиций на основе «универсальных представлений о Песне». И, прежде всего, планировалось сравнение песенных традиций трех имманентных слоев любой песенной культуры: фольклорно-народная, авторская, профессиональная. Но в итоге мы все же отказались от замаха на понятие «песенная компаративистика». Попробовали его и отложили до вызревания в нашем архиве. Сосредоточились не столько на сравнении песен, а на определении требований к двум понятиям, как: **1)** «Песня вообще». На каком основании слух человека решает, что он слышит «песню», а не просто Вп; **2)** «Точная песня» – песня, соблюдающая максимально возможную для композиторского песнетворчества точность культурного следа автора ее поэтического текста. Для такой песни у нас появилась череда простых и непростых названий, например: **а)** «Поэтическая песня композитора С.С. Коренблита»; **б)** Ореольно-поэтическая песня; **в)** Текстозеркальная песня; **г)** Воссозданная вокалика; **д)** Текстозеркальная песня; **е)** Воссозданная песня; **ж)** Точная Поэтическая Песня.

²⁹ Название предложено композитором С.С. Коренбитом.

Активный «штурм» главного объема нашей рукописи произошел в период 2016-2020 годы. Следует отметить ряд важных сторон ее изменения: **1) Изменение первоначального названия.** Претенциозное название «Песенная компаративистика» сменило более скромное, но более точное и тематически выверенное название; **2) Практическая ориентированность авторского замысла.** Уровень «исследовательская монография» был изменен (приземлен) на уровень «практико-ориентированная монография». В рукописи появился второй раздел «Учебно-методические пояснения». При этом, она не превратилась в учебник, но приобрела методическую часть, позволяющую говорить о том, что автор делает возможным передачу своих теоретических достижений и открытий в сферу практики экспертной оценки Вп/песни; **3) Идейное дополнение.** В рукописи появились несколько дополняющих исходную теоретическую идею линий, а именно: **а) Расширение шкалы классификатора «песня ↔ не песня».** Шкала расширилась на три позиции – с 19 до 22; **б) Усилена опора схемно-методологического понимания текста.** Текст рукописи иллюстрирован авторскими схемами, сопровождающими процесс разворачивания ее содержания на основе «параллельного схемно-графического ряда»³⁰.

Разрешите пожелать вам, уважаемый и пытливый читатель, плодотворного времени, которое вы не напрасно уделите нашему тексту. Мы его писали в режиме «ответственное письмо», всемерно заботясь об экономии вашего драгоценного времени и преодоления уровней «себе на уме» и «только интеллектуальная провокация» с нашей стороны.

11. Благодарности

Следует выразить благодарность двум нашим постоянным собеседникам: **1) кандидату экономических наук А.К. Лившицу,** за его благородное терпение к нашим многочисленным вариативным интеллектуальным построениям. Если бы не его неиссякаемая культурная поддержка, то многие наши речи так бы и остались на уровне красивых абстракций, привязанных только к психологическому воздуху того или иного ситуативно увлекающего и провокацион-

³⁰ Содержание разворачивается дважды – как текст и как схемный конспект. Использованы различные типы схематизации: морфологическая, опорных сигналов, методологическая.

ного состояния их носителя; 2) композитору С.С. Коренблиту за его образные рассказы о процессе формирования композиторского замысла Вц/Вмтц/Вмгц и его творческой реализации, об индивидуализированной сфере «контакта» с замыслом поэтов-классиков и за его благоговейное отношение к текстам поэтических первоисточников.

Особенную благодарность автор выражает своей супруге М.Е. Орловской, которая тактично и сдержанно относилась к тому факту, что в ее жизни был не просто верный муж, но и человек, увлеченный документированием своих мыслей – человек, творивший свои рукописи в пространстве времени семейной жизни.

I. ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ.

ЦИКЛ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ

Входя в сферу «научно-исследовательская практика», каждый соискатель фундаментального познания должен построить четыре необходимых элемента: **1)** Постановка проблемы; **2)** Исследовательский цикл и исследовательский подход; **3)** Инструментальные модели; **4)** Иллюстративный материал выполняемого исследования.

1. Постановка проблемы

Песенная практика знает немало случаев того, когда на одно и то же стихотворение было написано несколько разных песен. Также известны факты написания разных текстов на одну и ту же мелодию. Разбираясь с причиной происхождения таких фактов, мы входим в сферу действия проблемы, которую мы назвали «Проблема многовариантности песен»³¹. Целевая же наша «Проблема качества песенной трансляции культурного следа поэтов-классиков» является частным случаем отмеченной проблемы, напряженной соблюдением качества «культурная точность» по линии «часто встречаемое → идеал».

Сложность нашей культурной ситуации состоит в том, что рассматриваемая нами проблема никем еще должным образом не ставилась – не формулировалась как проблема науки. Нам пришлось самостоятельно делать здесь всю необходимую аналитическую и теоретико-строительную работу.

Например, вот как описывает феномен многовариантности песни учебник для консерваторий³²: «Связь *«текст ↔ подтекст ↔*

³¹ Такое название показалось нам лучше, чем, например: «проблема компаративистики песен», «проблема сравнительного искусствоведения песни», «проблема логики сравнения песен».

³² Ручьевская Е.А. и К. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Л., Музыка, 1988. – 352 с. С. 7 и 67.

музыка» может быть очень сложной, гибкой, далеко не всегда прямолинейной... Именно этим и объясняется то обстоятельство, что... на один и то же текст могут быть написаны разные произведения... известны многочисленные случаи подтекстовки в революционных песнях... текст подписывается под готовую мелодию». Просто констатируется один из фактов песенной феноменологии, но его наличие не возвышается до уровня «исследовательская проблема»!?

1. 1. Аналитический обзор – поиск «понятийных схем»

Поставить проблему – значит построить её эффективную понятийную схему, обладающую не только объяснительной, но и прогнозирующей силой.

Попытки разного уровня понимания природы музыкально-песенного творчества были предприняты разными мыслителями культурного следа нашей цивилизации в широком масштабе исторического времени. Мы отметим только фамилии ученых деятелей искусствознания современного нам исторического времени, как: Б.В. Асафьев, К.В. Квитка, М.М. Бахтин, А.Ф. Лосев, С.М. Эйзенштейн, А.Н. Сохор, В.Н. Холопова, Л.А. Мазель, Л.Л. Христиансен, Ю.Н. Тюлин, Д.Б. Кабалевский, А.В. Руднева, А.Н. Серов, И.И. Земцовский, К. Закс, И. Крон, К. Брэйлоу, Б. Барток, В. Виор, Дж. Херzog, Ч. Сигер, А. Мэрриэм, Ф. Ортис, К. Вега.

Однако, в уже известном культурном следе мы не нашли готовой понятийной схемы (теоретической модели), которую можно было бы просто заимствовать для полноценного удовлетворения нашей познавательной жажды в выбранном проблемном направлении.

1. 1. 1. Понятие «творческий акт»

В массиве трудов по психологии творчества наше внимание привлекла к себе структурная схема творческого акта Я.А. Пономарева³³ (см. рис. 3).

Наша личная осведомленность³⁴ о процессе сочинения и исполнения песен указывает на творительную важность факта пересечения психикой творца пограничной зоны (границы) «невербальное

³³ Пономарев Я.А. Психология творчества. Изд. «Наука». М., 1976. – 304 с.

³⁴ Мы имеем в виду наш многолетний исследовательский проект «Песенность бардов народов мира» (1980 г. – по настоящее время), в котором нами выстроены и освоены такие позиции, как: теоретик-песневед, аутентичный исполнитель и автор песен, экскурсовед и демонстратор живого искусства песен бардов музея «Барды Народов Мира».

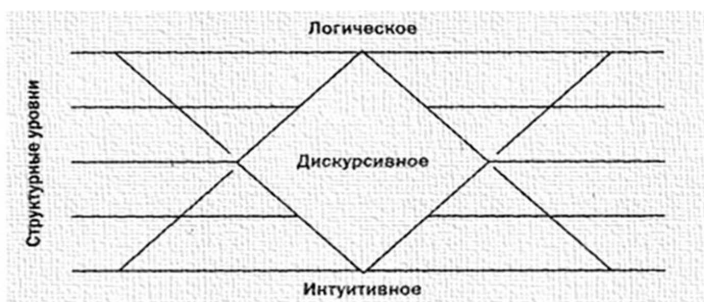


Рис. 3. Структурная схема психологического механизма творческого акта.

↔ вербальное»³⁵. Ученый психолог Я.А. Пономарёв назвал такую зону «центральной звеном»³⁶ творческого акта вообще, независимо от сферы приложения – равно для творчества в сфере техники или художественного искусства.

1. 1. 2. Деятельностная схема «композитор песни»

Используя поисковую рубрику «Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении», мы познакомились в Интернет с различными точками зрения ученых музыковедов³⁷, филологов и педагогов, композиторов. Выполнив аналитическую обработку этой информации, мы получили схему, показанную на рисунке 4.

Деятель «Композитор песни» находится здесь в трёх сопряженных процессных позициях: герменевтика текста, музыкознание,

³⁵ Когда в сказке Баба-яга говорит: «Чу-фыр, русским духом пахнет?». О чем здесь речь? – Нам представляется то, что она воспринимает качество проявления языкового типа в стороннем психополе. Русский язык «вырезает» свое присутствие в психополе, переходя границу «невербальное ↔ вербальное», туда и обратно, уникальным образом, отличным от других языков. Так Баба-яга воспринимает «языковую личность», как звучание процесса речеобразования – звучание культурно-языкового менталитета.

³⁶ Нами также встречено и другое название этой зоны – антропологическая граница. Человек творит, выражая, собственно, некий «принцип человека». Способность к творчеству является важнейшим качественным признаком отличия человека от животного.

³⁷ См. например: 1) Каркина С.В. Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении: Учебное пособие для студентов средних и высших учебных заведений музыкально-педагогических специальностей, преподавателей музыки. Казань: К (П) ФУ, 2011. – 52 с. URL: http://kpfu.ru/docs/F12909509/Karkina.S.V.Interpretaciya_lit_poet.teksta.pdf (дата обращения: 28.03.2021); 2) Искусство XX века как искусство интерпретации. Сб. статей. Нижний Новгород, 2006. URL: <http://www.opentextnn.ru/> (дата обращения: 28.03.2021); 3) Понятие «песня» в Википедии. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8F> (дата обращения: 28.03.2021).

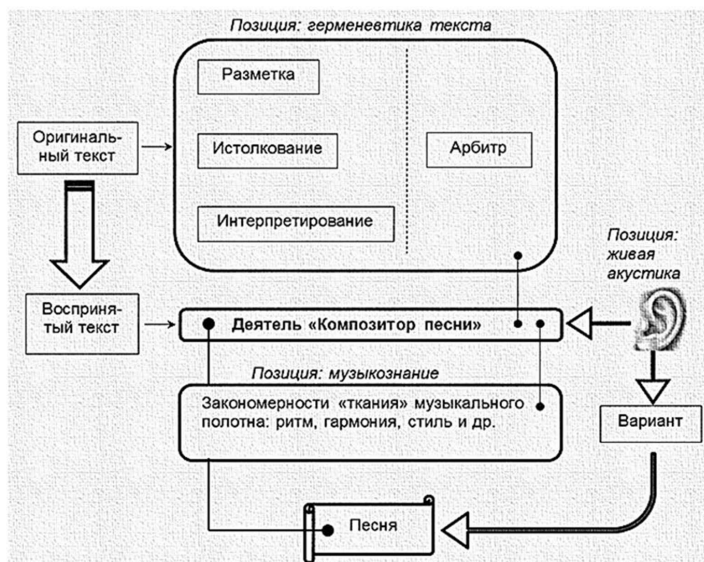


Рис. 4. Общая структурная схема деятельности «Композитор песни».

живая акустика. Неформальная составляющая восприятия песни слушателем «спрятана» нами в позиции «Живая акустика».

«Деятельность композитора песен» рассматривается нами не абстрактно, а имеет конкретную направленность – «композиторская песня» в канале трансляции культурного следа русской классической поэзии. Вп/песня, создаваемая композитором, чтобы сохранить поэтическое наследие – Вп/песня, взятая в рамку нормы канала культурной трансляции творческого наследия. С учетом различения двух сфер слуха «академический слух» и «слух человека с улицы».

1. 1. 3. Опыт «советской песни»

В ответственном публичном докладе³⁸ известного советского композитора-лидера А.Н. Пахмутовой³⁹ есть раздел «О песенной поэзии». Названы имена советских поэтов-песенников (А. Сурков, М. Матусовский, Е. Долматовский, Р. Гамзатов, Л. Ошанин, М. Лисянский, Е. Евтушенко, Р. Рождественский, К. Ваншенкин, М. Нагнибеда, М. Агашина, И. Гофф, С. Островой, И. Шаферан, М. Танич,

³⁸ Доклад композитора А.Н. Пахмутовой на пленуме правления Союза Композиторов СССР, посвященном советской песне. Киев, февраль 1975 г. URL: <http://www.pakhmutova.ru> (дата обращения: 28.03.2021).

³⁹ Композитор А.Н. Пахмутова создала более 400 песен.

В. Харитонов, Д. Луценко, Г. Горбовский, Л. Куклин, К. Рыжов, М. Пляцковский) и композиторов-песенников (М. Блантер, В. Мурадели, А. Новиков, Т. Хренников, В. Соловьев-Седой, Б. Мокроусов, О. Фельцман, М. Таривердиев, А. Бабаджанян, Д. Тухманов), которые успешно работали на благо «советской песни». А.Н. Пахмутова отмечает то, что «песенный поэт» это не простая работа и что «порой им приходится подтекстовывать музыку – изменять свой стих в угоду мелодике, исходящей от композитора». Однако, нет ни одного слова о песнях на стихи русской поэтической классики, как будто бы и нет проблемы песенной трансляции стихов культурного следа выдающихся поэтов-классиков. Когда у современного композитора нет возможности изменить поэтический текст в угоду своей музыкальной идее, не вторгаясь в поэтический замысел автора текста и намеренно искажая его для реализации своего творческого замысла. Эту проблему современное искусствознание не видит, как мишень для научно-исследовательской практики. Почему? – Потому, что нет специальной науки, ориентированной на глубокое изучение «Песни», а есть только наша заявка на формирование новой научной культурологической дисциплины «Фундаментальное Песневедение»⁴⁰.

1. 1. 4. Песня – синтетический текст

Песенный текст рассматривается филологией как синтетический текст – сложный текст, образованный от пересечения нескольких разнокачественных сфер: сферы поэтического слова и сферы музыкальной речи. Проблема рассмотрения такого текста известна как «проблема поэтико-синтетической художественности»⁴¹. Песня – это гармоническое сочетание художественности текста и музыки. В нашем случае художественность музыки не должна затмевать художественность текста, т.к. она уже приобрела высокий культурный статус «быть русской поэтической классикой» и музыкальная художественность выступает лишь только посредником в трансляции «культурного следа русской поэтической классики».

1. 1. 5. Понятийный интервал «песня ↔ не песня»

Чтобы хоть как-то ориентироваться в констатации качества «песня» или «не песня», нужно пошире раскрыть понятийный интервал

⁴⁰ Другой вариант названия – «Культурология песни».

⁴¹ Гавриков В.А. Песенная поэзия: проблема художественности. Вестник Челябинского государственного университета. Выпуск № 35 / 2009. С. 35-41. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/pesennaya-poeziya-problema-hudozhestvennosti> (дата обращения: 28.03.2021).

«песня ↔ не песня». Его образ – это известный в философии образ понятийного объема, зафиксированного внутри диалектической пары «тезис ↔ не тезис». Раскрыть такой интервал – это очевидный методологический шаг, как для нас, так и для любого другого исследователя. Ведь любое исследование начинается с обязательного ответа на вопрос: «Что различаете в выбранной мишени?». Отсутствие вариантов раскрытия выбранного понятийного интервала указывает только на то, что он еще не был выбран мишенью для научно-исследовательской работы.

Ученые фольклористы ввели понятие «квазипесня» – некая исторически допесенная форма, которая существовала до культурно-исторической границы «устная традиция ↔ письменная традиция». Читаем: «...феномен, определяемый термином «собственно песня», является итогом длительного исторического бытия и развития музыкально-словесных форм вокализации. Если песня и может быть названа порождением фольклора, то решительно нельзя полагать песню (даже обрядовую) изначальной, первичной формой фольклора. Песня⁴² не стоит у истоков фольклора»⁴³.

И фольклористика, и музыковедение пользуются термином «песня», предполагая понятийное родство фольклорной, народной и композиторской песен как единого «жанра». Однако, так ли это? Читаем: «...песней называют вокальное произведение в куплетной (строфической) форме, в котором инструментальная партия или вовсе отсутствует или может быть отброшена... Если песенность, как принцип содержания, сочетается с жанровыми признаками песни, образуется «чистая» песня. Таковы, например, народные крестьянские песни. Таковы же советские массовые песни улиц и площадей.»⁴⁴. Кого может удовлетворить такое определение понятия «песня»? – музыковедов, имеющих дело с «композиторской песней» или с «народной классической песенной лирикой»?!

⁴² Человеческая, а не божественная песня. Мы делаем эту уточняющую отметку в связи с тем, что получило известность противоположное публичное высказывание известного барда-мыслителя А.З. Мирзаяна «Вначале была песня».

⁴³ Земцовский И.И. Песня как исторический феномен. Статья в сб. научных трудов «Народная песня. Проблемы изучения». Составитель и отв. редактор И.И. Земцовский. (Фольклор и фольклористика, вып. 6). Л.: Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии, 1983. С. 4 – 21.

⁴⁴ Сохор А.Н. Романс и песня // Советская музыка. 1959. № 9. С. 7-15.

Показательным примером процесса поиска ярких признаков «авторской песни» является перечень из 75 признаков, показанный в таблице 1.

Таблица 1. Признаки феномена «авторская песня»⁴⁵. Сформировано при изучении понятия «Культурный след КСП»⁴⁶. Отсортировано в алфавитном порядке по колонке «Фамилия автора введения признака».

Название признака (75)	Фамилия автора введения признака	Тип исследователя
музыкальное интонирование поэтической речи	Альтшулер Л.	Любитель
поющая поэзия	Альтшулер Л.	Любитель
синкретика	Анчаров М.	Любитель
доверительность	безымянный	Фон
ключ (достижение внутреннего человека)	безымянный	Фон
путь «скульптора»	безымянный	Фон
самодетальность (не профессионализм)	безымянный	Фон
смысловая песня	безымянный	Фон
хочется разучить (желание)	безымянный	Фон
гитарность (песня под гитару)	безымянный	Фон
летучесть (запоминаемость с лету)	безымянный	Фон
лидерность смысла	безымянный	Фон
лидерность текста	безымянный	Фон
наличие поющей интеллигенции	безымянный	Фон
наша песня	безымянный	Фон
неофициальная песня	безымянный	Фон
певучесть (привлекательность с лету)	безымянный	Фон
поэтическое действие, усиленное элементами музицирования	безымянный	Фон
городской фольклор	безымянный	Фон
гитарная лирика	безымянный	Фон
песня – это формула и поэтика	Визбор Ю.	Любитель
современный фольклор городской интеллигенции	Володин А.	Любитель
трансляция естественного доверия и волнения	Высоцкий В.	Любитель

⁴⁵ Орловский С.П. Новый слой культуры – «Авторская культура песен». Научно-культурологический журнал «RELGA» № 15 [253] 15.10.2012. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3338&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 01.04.2016). В данной статье таблица немного изменена по содержанию.

⁴⁶ Сокращение от термина «клуб самодетальной песни».

Название признака (75)	Фамилия автора введения признака	Тип исследователя
не только песни протеста	Высоцкий В.	Любитель
обращение к интеллектуальным эмоциям	Высоцкий В.	Любитель
песня от первого лица	Высоцкий В.	Любитель
самостоятельный вид искусства	Высоцкий В.	Любитель
песня – мобильная форма отражения событий	Галич А.	Любитель
правдивый образ человека наших дней	Галич А.	Любитель
литературная песня	Долина В.	Любитель
поэтическая песня	Долина В.	Любитель
гармония чувства, слова и звука	Дольский А.	Любитель
из третьей культуры – «вольной культу- ры»	Дулов А.	Любитель
настройка на исповедальную литургию человеческого общения	Капгер В.	Любитель
боянова песня ⁴⁷	Каминский В.	Любитель
песни путешественников	Ким Ю.	Любитель
графоманская почва, на которой прораста- ет песня как искусство	Ким Ю.	Любитель
интеллектуальная песня	Клячкин Е.	Любитель
искренность	Клячкин Е.	Любитель
песни дорог и привалов	Круп А.	Любитель
инициатор внутреннего диалога	Ланцберг В.	кардинальный теоретик
не подцензурность	Ланцберг В.	кардинальный теоретик
не претенциозность	Ланцберг В.	кардинальный теоретик
педагогическая помощь	Ланцберг В.	кардинальный теоретик
камерность	Ланцберг В.	кардинальный теоретик
конкретность	Ланцберг В.	кардинальный теоретик

⁴⁷ «Если мы будем настолько смелы, что введём такой новый термин как «песни бояна» или «бояновы песни», то выйдем из терминологического лабиринта с минимальными потерями в войске. Потери составят А. Иващенко, Г. Васильев, супруги С. И Т. Никитины и, может быть, кто-то ещё. Жалко конечно, но что ж делать... А в жанре останутся А. Анпилов, В. Бережков, Ю. Визбор, В. Высоцкий, А. Галич, Ю. Лорес, В. Луфферов, А. Мирзаян, Б. Окуджава (публикуем по алфавиту) и все те, которые работают в этом жанре, но кого я не знаю» (из статьи В. Каминского «Письмо к римскому другу» для журнала АП Арт). URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=406&show=topic&topic=6&page=24 (дата обращения: 28.03.2021).

Название признака (75)	Фамилия автора введения признака	Тип исследователя
личностная песня (песня, выражающая неповторимый личностный жизненный опыт автора)	Ланцберг В. ⁴⁸	кардинальный теоретик
театр одного актера	Лорес Ю.	Любитель
особый стиль жизни	Луферов В.	Любитель
интеллигентный фольклор	Матвеева Н.	Любитель
культура языка	Мирзаян А.	кардинальный теоретик
песня высокой поэзии	Мирзаян А.	кардинальный теоретик
основа языка и души, их взаимного оживления	Мирзаян А.	кардинальный теоретик
песня как путь оживления истинно человеческого духа	Мирзаян А.	кардинальный теоретик
философия открывания	Мирзаян А.	кардинальный теоретик
авторская интонация	Мирзаян А.	кардинальный теоретик
способ осмысления мира, а не форма протеста	Мирзаян А.	Любитель
песня думающих людей для думающих людей (думающая песня для думающих людей)	Окуджава Б.	Любитель
это то, что делают поэты, поющие свои стихи (поющая поэзия)	Окуджава Б.	Любитель
отраженная волна	Орловский С.	Кардинальный теоретик
песенный мир городской интеллигенции		
зов Красоты Пронзительной		
песня – деятельность саморазвития человека		
искренняя песенная речь		
включение внутреннего эха		
путь не остановленного развития человека		
речь в бардовской окантовке или речь, вписанная в бардовский орнамент		
торжественно-пронзительное интонирование внутренней речи		
авторскость (степень синкретики)		
деятельность и путь по саморазвития человека сквозь песенную материю		

⁴⁸ См. подробнее в Интернет статью В.И. Ланцберга «О потоках в авторской песне». URL: <http://altruism.ru/sengine.cgi/12/13/1> (дата обращения: 28.03.2021).

Название признака (75)	Фамилия автора введения признака	Тип исследователя
песня интеллигенции	Соколова И.	Ученый
песня, бытующая в Государстве КСП	Сухарев Д.	Любитель
гитарная поэзия	Фрумкин В.	Ученый
простота формы и камерность	Якушева А.	Любитель

Мы также выяснили точку зрения на понимание сущности понятия «песня» у композитора С.С. Коренблита (см. табл. 2).

Таблица 2. Качества понятия «песня» от композитора С.С. Коренблита.

Усл. №	Название признака	Комментарий
01	Любое Вп уровня Вц «Нотный портрет»	«Галерея нотных портретов» – известный и большой проект композитора С.С. Коренблита по вокально-музыкальному озвучиванию русской поэтической классики.
02	Резонанс	Песня, как резонанс от соединения стиха и мелодии с непредсказуемым по ответной эмоции результатом
03	Специальный образовательный элемент	Песня, созданная для системы просвещения и образования подрастающего поколения.
04	Специальный воспитательный элемент	Основной причиной создания такой песни является педагогическая цель воспитания молодёжи.
05	Гедонизм	Песня, созданная для наслаждения.
06	Элитаризм	Песня, созданная на принципе «искусство ради искусства».
07	Аннигиляция	Песня, вольно или невольно разрушающая эмоцию и смысл стиха.
08	Мнемоника	Песня, созданная с единственной целью – для запоминания текста стиха.
09	Амфионический ⁴⁹ материал (амфионическая песня)	Текст, мелодия и исполнение песни вынуждают слушателя только внимать песне, замирая от восторга и глубины услышанного.

⁴⁹ Названо в честь Амфиона – в древнегреческой мифологии царь Фив. Был известен как музыкант и сочинитель песен. По легенде: послушать его песни «приходили» даже камни.

Общую картину в культурной разработке понятийного интервала «песня ↔ не песня», по нашему мнению, можно отобразить в таблице 3, которая позже принимает у нас вид соответствующего классификатора «песня ↔ не песня» (см. табл. 7).

Таблица 3. Общая картина результатов поиска определения понятию «песня». Таблица читается только по колонкам. Области особенного внимания нашей исследовательской деятельности затемнены.

Сферы понимания понятийного интервала «песня ↔ не песня»				
Фольклористика	Культурология	Объектология	Социология	Терминирование
01	02	03	04	05
Исторический период «Квазипесня»	Слой «Профессиональная культура»	Композиторская песня (результат работы композитора)	Народная песня	Квазипесня (не песня)
Исторический период «Песня»	Слой «Фольклорно-народная культура»	По наитию (мотив сам пришел)	Профессиональная песня	Песня
Исторический период «Синтопесня» ⁵⁰	Слой «Авторская культура»	Фольклорный случай	Любительская песня (барды)	Перехлест

Следует отметить то, что глубокое раскрытие содержания понятийного интервала «песня ↔ не песня» является белым пятном современной искусствоведческой науки. Наш аналитический поиск уже готовых вариантов широкого раскрытия отрезка «песня ↔ не песня» не дал положительных результатов, потому мы сделали это сами⁵¹.

1. 1. 6. Синхронность эмоции и смысла

Можно считать, что любой художественный текст построен как протяженность двух параллельных линий своего выражения⁵²: 1) эмоциональное выражение; 2) смысловое выражение.

⁵⁰ Некая синтетическая песня будущего.

⁵¹ Здесь мы используем известное в исследовательской практике правило: «Если не удастся найти необходимое определение за разумное время, то его нужно создать и описать самостоятельно». Величину своего терпения в процессе информационного поиска каждый исследователь определяет для себя самостоятельно, она зависит от сочетания индивидуальных пределов терпеливости и уровня самостоятельной креативной активности.

⁵² Интересным представляется понятие «поэтический идиостиль», введенное в обращение доктором филологии И.А. Тарасовым (Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте).

Можно говорить о таком качестве текста, когда эти линии обладают синхронной слитностью так, что в их совместном движении нет разрывов⁵³ – эмоциональный сдвиг поддерживается смысловым сдвигом и наоборот. Когда текст является классической поэзией, то такая слитность в нём заведомо подразумевается. Процесс сочинения песенной речи должен проявить и учесть такую слитность исходного текста. Композитор может оперировать (заостряя внимание на главном, усиливая, подчеркивая, развивая и т.п.) с ней, но не меняя канонический текст или только минимально вмешиваясь в него (на основе так называемых «вынужденных приёмов композиторской деятельности»).

Содержание текста часто пытаются представить неким смысловым концентратом (смысловой концепт), но он не может выступить только метауровнем (теневым уровнем) для всего текста, не может заменить протяженного распределения смыслового содержания вдоль всего текста (усечённый/измененный текст не может передать эмоцию и смысл целого произведения).

Песенная музыка – это третья, комплексная огибающая, подпиральная или даже пронизывающая текст, линия. Она должна гармонически соединиться с собственными двумя линиями (эмоция, смысл) песенного текста⁵⁴.

1. 1. 7. Простая типология песен

Если в уже известной песне заменить текст, то этот факт называется в песенной практике «перетекстовкой»⁵⁵ или «мелодически-аутентичной песней»⁵⁶. А если текст оставить без изменения,

М., Флинта, 2012. – 198 с.).

⁵³ Здесь уместно сообщить читателю небольшой факт из нашей жизни. Один хороший художник сел к незнакомому ему уличному художнику, чтобы нарисовать свой портрет. Стал внимательно наблюдать за качеством того образа, который появлялся от движения карандаша на бумаге. Сначала все было в норме, линии на бумаге как бы оживали. Но потом, вдруг что-то пошло не так. Оживленные вначале линии стали терять свою жизненность, за счёт накопления неточностей вхождения в форму прототипа. Обозначившаяся вначале живая синхронная связь между процессом рисования и прототипом внезапно разорвалась. Рисующий художник превратился из живописца в ремесленника. Итоговый портрет оставил только одну линию – форму, предав забвению вторую линию – живую наполненность формы прототипа.

⁵⁴ См. например С.С. Коренблит «Экология русского языка. Синтез слова и музыки». Практико-ориентированная монография. Науч. ред. Е.А. Ямбург. Краснодар: Хорс, 2015. – 350 с.

⁵⁵ Известны целые проекты с целью перетекстовки большого количества известных песен. Например, проект «Айфааровские песни» создал 557 перетекстованных песен. URL: <http://www.aufaarpesni.org/songs/> (дата обращения: 28.03.2021).

⁵⁶ Уточнение «аутентичный» указывает на сохранение первоначального варианта того или иного типа источника песни от его первоначального автора.

заменить мелодическую часть, как это будет называться? – «Мелодическим замещением»⁵⁷. А если сохранить не текст песни, его исходный текстовый источник⁵⁸, написав новую мелодию прямо на него? – Тогда это можно назвать «текстово-аутентичной песней»⁵⁹.

Чаще всего наш песенный слух сталкивается с результатами песенно-композиторской работы⁶⁰ на уровне качества «текстово-подобная песня» (текстово-подогнанная песня) – песня, текст которой уже не тождественен своему стихотворному первоисточнику, а только приблизительно подобен ему.

То есть, один и тот же оригинальный текстовый источник может дать основу для не менее чем четырёх ветвей песенного творчества: **1)** текстово-аутентичная песня, **2)** текстово-подобная песня, **3)** перетекстовка, **4)** мелодическое замещение. Анализ таких ветвей, раздельно и между собой, составляет основу новой⁶¹ проблемы, обозначенной нами как «Проблема многовариантности песен». Но нас будут интересовать только линии 1) и 2). Именно они являются определяющими для нашей центральной исследовательской цели «Проблема качества песенной трансляции культурного следа поэтов-классиков».

1. 1. 8. Песня – это принципиально не Текст стиха

Известный бард-мыслитель А.З. Мирзаян настаивает на том, что песня – это сопряженность трёх типов текста: текст слов (письменный текст), музыкальный текст (нотный текст), рече-интонационный (интонационный текст). Читаем: «...*просто музыку и текст*

⁵⁷ Это наше название. Чаще говорят «мелодическая перелицовка». Но нам это кажется неточным названием, так как «песенное лицо» формирует не только музыкальная составляющая, но и текст.

⁵⁸ Мы различаем исходный источник песенного текста (исходник текста/канонический текст) и собственно текст песни. Например, поэт написал текст, не предполагая, что на него будут писать песню. Композитор попробовал написать музыкальную часть, нашел хорошую, по его мнению, идею (мелодию, аранжировку), но исходный текст несколько «угловат» и не ложится полностью в музыкальный размер, как говорят «цепляет». Что делает композитор? – Просит изменить текст. Если автора исходного текста уже нет в живых, то нужные композитору изменения делает другой поэт (сочинитель песенного текста) или даже сам композитор. Как часто это происходит? – Очень часто для того, чтобы не замечать изменений первоисточника, превращенного в песенный текст.

⁵⁹ Именно на таком названии мы остановились в наших попытках дать точное название «композиторской песне» С.С. Коренблита.

⁶⁰ В общем случае, композитор не является одновременно и сочинителем текста. Другой случай будет сопровождаться специальным пояснением.

⁶¹ Новой, потому что нам не удалось просто заимствовать аналог из пространства документально-культурного следа современного искусствоведения.

соединить невозможно. Это не вдавливаемые друг в друга компоненты. Значит, нужен третий компонент. А какой у нас третий компонент? – Стихотворение плюс музыка плюс интонация»⁶². «Песня – продукт синергетики. В ней совместно работают сразу три текста: вербальный, музыкальный, интонационный»⁶³. Мы берём отсюда только тот факт, что исполнитель песни движется по пространству песни одновременно в двух слоях её понимающего воспроизведения: смысловом и континуальном⁶⁴. Смысловой слой можно опереть на знаки письма, а вот континуальный – разве что только на известное в эзотерике «рунное письмо».

Нам представляется то, что песня не является Текстом в принципе. Изучать⁶⁵ ее надо не с точки зрения известной практики «Герменевтика текста»⁶⁶, а с точки зрения исследовательского подхода, выводящего на континуум – с точки зрения философского подхода, владеющего инструментарием «мысленного эксперимента» в пространстве «Чистого Разума» по Гегелю.

1. 1. 9. Текстово-поэтическая фоника

Фоника⁶⁷ – отдел теории стиха, изучающий его звуковую организацию. Изучение такой организации входит в ряд актуальных научно-исследовательских проблем литературоведения и лингвистики. Фоника имеет свою историю использования точных математических методов⁶⁸.

⁶² Мирзаян А.З. В начале была песня. Статья в Интернет журнал «Дикое поле» № 5, 2005. URL: http://www.dikoeполе.org/numbers_journal.php?id_txt=381 (дата обращения – 03.04.2021)

⁶³ Мирзаян А.З. То, что за словами. Разговор с Татьяной Алексеевой. К 70-летию Виктора Луферова. Иерусалимский журнал, № 51, 2015, 51. URL: <http://magazines.russ.ru/ier/2015/51/21m.html> (дата обращения – 28.03.2021).

⁶⁴ Движение психики человека по траектории, обозначенной состояниями психики соискателя движения.

⁶⁵ Мыслителей можно подразделить на два типа: **1)** Герменевт (познание мира как понимание его текстовой версии); **2)** Континуал (познание мира как континуальной сути, независимо от формы представления, близко к этому понятие «диалектик»).

⁶⁶ Щепановская Е.М. Методологические проблемы герменевтического изучения культуры. Реферат. Госуниверситет, Санкт-Петербург, 2008. – 33 с. URL: <http://www.astrolingua.ru/PHILOS/germenevtika.htm> (дата обращения – 28.03.2021).

⁶⁷ Карпицкая Т.А. Изучение поэтической фоники и частоты фонем в русской речи с использованием точных методов. URL: <http://www.smolensk.ru/user/sgma/MMORPH/N-12.html/karpickaja/karpickaja.htm> (дата обращения – 28.03.2021).

⁶⁸ Баевский В.С. Лингвистические, математические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., 2001. – 151 с.

Мы обратили особенное внимание на метод графического представления и анализа звучности стиха от С.Б. Бураго⁶⁹. Опираясь на стиховедческую концепцию А. Белого⁷⁰, исследователь подчеркивает особенную значимость и роль звукового строя стиха в формировании «внутренней» (внутренний слух) и «внешней» (внешний слух) мелодики стихотворного текста. Он считает, что такой строй опирается на звучность букв русского языка и предлагает весь алфавит русского языка подразделить на 7 групп нарастания уровня звучности: **1)** пауза; **2)** п, т, к, ф; **3)** ш, щ, ч, ц, с, х; **4)** г, б, д, з, ж; **5)** р, л, м, н, в, й; **6)** Безударный гласный; **7)** Ударный гласный. Читаем: «...звук человеческой речи – это «естественный ряд» нарастания звучности от глухого взрывного до ударного гласного»⁷¹.

С помощью такого подхода, каждое слово стиха переводится в числовой ряд, члены которого можно складывать и получать суммарный итог для каждого слова. То же самое можно проделать со всеми строками стиха и даже получить среднюю величину звучности для всего стихотворного текста. Оказывается то, что эту величину можно использовать для анализа звучности стиха как некую ось, скрытую в текстовой записи стиха мелодики!

1. 1. 10. Многослойность понимания

Культура глубокого понимания «культурного следа поэта» опирается на понимание, представляемого как конфигуративное сочетание четырех слоев⁷² в одном диалоге: языковое, культурное, межкультурное, метакультурное.

1. 1. 11. «Поэтический текст» как система

Современное искусствознание видит «поэтический текст» как междисциплинарный объект, в котором сосредоточен целый ряд исследовательских линий науки (см. табл. 4).

⁶⁹ Бураго С.Б. Музыка поэтической речи. Киев, «Дніпро», 1988. – 181 с.

⁷⁰ Белый А. Ритм как диалектика. М., Федерация, 1929. 143 с. URL: <http://bdn-steiner.ru/modules/Books/files/216.pdf> (дата обращения – 28.03.2021); Гречишкин С.С., Лавро А.В. О стиховедческом наследии А. Белого. URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:55yt4x9K1kYJ:bugayev.ru/grechishkin.rtf+&cd=2&hl=de&ct=clnk&gl=de&client=firefox-b> (дата обращения: 28.03.2021).

⁷¹ Бураго С.Б. Музыка поэтической речи. Киев, «Дніпро», 1988. С. 43.

⁷² Такой идеал отражает универсальную структуру «методологического понимания» – понимания, способного к сочетанию всех слоев 4-х уровневых диалогов (языковой, культурный, межкультурный, метакультурный). Такой диалог обеспечивается схемой исследовательской игрологии из пяти позиций (см. схемы игрологии от «СМД-методологии»): творец текста, понимающий, интерпретирующий, критик, арбитр, организатор.

Таблица 4. Системный образ⁷³ комплексного анализа «поэтического текста» (ПТ).

Усл. №	Название линии анализа
01	Описание и осмысление пространственной структуры ПТ с последующим выделением макрокомпонентов общей системы текста (историко-культурное, эстетическое пространство ПТ, а также информация о данном ПТ поэтологического характера).
02	Определение типа системной организации ПТ (полносистемный, одно- и двухпространственный, визуально-графический, фоносемантический ПТ и т. п.).
03	Анализ графической формы ПТ.
04	Анализ дискурсивной формы ПТ, например: а) поэтическая графика; б) поэтический ритм (с описанием единиц просодической природы); в) дикция; г) внутренний жест.
05	Анализ языковой формы (языкового пространства) ПТ: а) фоносемантический анализ; б) морфосемантический анализ; в) анализ единиц лексического уровня (компонентный анализ, контекстологический анализ; лексико-смысловой и смысло-тематический анализы; идеографическое описание и классификация лексики; составление словаря-тезауруса); г) анализ единиц синтаксического уровня (структурно-синтаксический анализ; лексико-синтаксический анализ; комплексный анализ поэтической строфы); д) анализ и интерпретация глубинных поэтических смыслов.
06	Выявление текстовых смысловых доминант / констант (графического, дискурсивного, культурно-эстетического и духовного характера).
07	Описание, анализ и интерпретация структурно-смысловых средств формирования поэтической картины мира. Выявление и интерпретация глубинных духовных смыслов ПТ.

1. 2. Исследовательский цикл и подход

Мы выбрали универсальный философский путь познания, который опирается на общеизвестный методологический цикл так называемой «философской программы познания», а именно: **1)** Дедуктивная линия (движение к частному от общего, восхождение от абстрактного к конкретному); **2)** Индуктивная линия (движение от частного к общему, путь эмпирических обобщений и скачков рефлексии, выходов в метапозицию); **3)** Понятийно-содержательное выслаивание⁷⁴ – соединение результатов дедуктивной и индуктив-

⁷³ Казарин Ю.В. Поэтический текст как система: Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. 260 с.

⁷⁴ Близкие по смыслу названия: «диалектические ножницы», «понятийное сито», «теоретико-содержательная фильтрация».

ной линий (фиксация рабочей теоретической модели); **4)** Верификация рабочей теоретической модели на примерах практики.

Есть немало работ, в которых авторы⁷⁵ пытаются построить некую общую систематизацию песенных жанров. Но всё это имеет отношение не к собственно процессу деятельности по сочинению Вп/песни, а только к процессу его бытования, как самостоятельного и самодостаточного результата. Систематизация выполняется не с нужной для нашего исследования стороны. Нам требуются результаты деятельностного подхода, а мы встречаем лишь результаты филологического, исторического и искусствоведческого подходов, основанных на комментировании и разрыве в понимании Вп/песни, как целостности – единство деятельности и её результата. Деятельность по созданию Вп/песни почему-то у них выводятся за рамки рассмотрения, Вп/песня рассматривается только как самодостаточное образование – объект⁷⁶ (изделие) художественной культуры.

Наш исследовательский подход – это оригинальный деятельностный подход, позволяющий исследователю видеть любую «песню» как понятийную триаду «начало → процесс → результат», погруженную в деятельность «композитор песни».

«Началом» здесь является подготовительная работа композитора к творческому процессу – посильное погружение в сферу «исходный ресурс фокусного поэтического текста». В качестве «процесса» выступает цепочка творческих актов композиторского творчества – музыкального сочинительства с обязательным выходом на саморазвитие творящего участника процесса (композитора). В качестве «результата» выступает тройственность: **1)** След в психике композитора; **2)** След в сфере «слушатель»⁷⁷; **3)** Собственно Вп, записанное в виде текста (словарный текст, нотный текст, указания исполнителю), дополненный аудиозаписью композиторского исполнения.

Созданный нами деятельностный исследовательский подход позволяет исследователю воспринимать песню как процесс, сопрягаемый с деятельностью «Эксперт по сравнению песен». Стержнем

⁷⁵ Например, Ножкина В. К вопросу о систематизации песенных жанров. Статья из журнала «Простор». URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1134 (дата обращения: 28.03.2021).

⁷⁶ Структурный объект из элементов: песенный текст, нотный текст, указания для исполнителя песни.

⁷⁷ В дальнейшем читателю станет понятным то, что здесь участвует не только обычный слушатель, но и так называемый «метафизический участник» из сферы «гармонии Природы».

рассматриваемой деятельности является не некая абстрактно-отвлеченная процедура, направленная только на постижение искусства и эстетическое наслаждение от него, а – процедура саморазвития человека⁷⁸.

Если ранее наш опыт изучения песен опирался преимущественно на опыт изучения «песен бардов», то сейчас мы расширяем нашу умозрительность, оставляя тот же характер исследовательского подхода, но изменяя центральный предмет исследования. Ранее в центре находилась «деятельность аутентичного исполнителя песен бардов», а теперь там уже располагается «деятельность композитора песни из композиторской песни». В обоих случаях речь идет о деятельности, разворачивающей особенный тип песенности: **а)** в первом случае – разворачивается «песенность бардов» сферы «песня бардов», **б)** в этой книге – изучается разворот песенности из категории качества «Точная Поэтическая Песня» сферы «композиторская песня».

В итоге, наш оригинальный деятельностный подход позволяет исследователю удерживать выбранную тему («Вп/песня») познания в фокусе своего внимания как процесс на основе «понятийной тройственности»: **1)** Вп/песня – деятельностная триада «настрой → процесс (сочинение, исполнение) → результат (текст, музыка, исполнительская подача)»; **2)** Вп/песня – эстафета деятельности «автор → исполнитель → слушатель»; **3)** Вп/песня – деятельность по саморазвитию человека сквозь песенную материю «композитор песни → процесс сочинения песенной музыки → измененный композитор песни».

1. 3. Информационная и сравнительно-информационная базы

Основой нашего рассмотрения были Вп (соискатели на позицию быть «Поэтической песней») разных композиторов, созданные на стихи русской поэтической классики и профессиональных поэтов. В качестве непрямого сравнительного фона выступали песни российского композитора С.С. Коренблита, отобранных из множества его Вп/песен на стихи поэтов русской поэтической классики

⁷⁸ Саморазвитие сквозь песенную материю: неостановленное саморазвитие, песенная автодидактика, композиторская автодидактика.

XVIII-XX веков⁷⁹. Без всяких преувеличений композитора С.С. Коренблита можно считать уникальным композитором, создающим «текстово-аутентичные песни» (из разряда/раздела категории качества песен «Точная Поэтическая Песня») русской поэтической классики, основанного на принципе максимума композиторской точности при неременном соблюдении комплекса качеств содержания культурного следа поэта.

Профессиональными и непрофессиональными композиторами, например – бардами-композиторами, написано немало Вп/песен на стихи русской поэтической классики. Песенный текст и оригинальный источник сохраняют здесь весьма приблизительные отношения⁸⁰ подобия и адекватности, не говоря уже об отношениях равенства и подлинного тождества. Отношение к оригинальному поэтическому тексту очень часто имеет совершенно другой характер и выражение, а порой – противоположное, нежели у композитора С.С. Коренблита.

Неременной составляющей информационной базы нашего исследования мы полагаем множество песен сферы «композиторская песня» на стихи русской поэтической классики, ориентиром и фоновой базой в которой для нас выступает «Точная Поэтическая Песня» композитора С.С. Коренблита.

1. 4. Признаки качества постановки исследовательской проблемы

Любой культурный/образованный/просвещённый исследователь знает то, что постановка проблемы начинается с попыток выделения двух сфер: «известное» (подведение под уже известное) и «ещё неизвестное» (явное выделение рамок действующих теоретических моделей).

1. 4. 1. Культурная ситуация

Особенность нашей культурной ситуации состоит в том, что явлением «песня», при всей его широкой публичной известности,

⁷⁹ Нотные портреты на стихи более 230 поэтов (последние данные – 233 нотных портретов поэтов, 10 111 Вп/песен на стихи более, чем 350 поэтов) не просто получили вокальное выражение, но и сохранили себя в нем практически без изменения исходного поэтического текста – как текстово-аутентичные Вп/песни. Охват творчества каждого поэта поразителен – десятки и даже сотни стихотворений. Правда то, что не все такие Вп выходят на уровень «быть песней».

⁸⁰ Фольклористика обозначает такие отношения как «текст ↔ денотат».

никакая фундаментальная наука пока не занимается. Да, есть такие сектора науки, как, например: Авторская песня⁸¹, Теория песенного фольклора⁸², Анализ вокальных произведений⁸³. Но основательной разработки темы, обозначенной нами как «Проблема качества песенной трансляции культурного следа поэтов-классиков» (уже ушедших от нас или еще живых), здесь не обнаруживается⁸⁴. Поэтому нужно выстраивать теоретическую основу этой темы самостоятельно.

Конечно же, мы не первые пытаемся выстроить теоретический образ «Песенное лекало, который позволял бы эксперту адекватно устанавливать художественные качества Вп, заглядывая в том числе и в понятийный интервал «песня ↔ не песня». Есть образы «методик профессионально-ориентированного анализа», например: **1)** Модель качества вокальных произведений В.Н. Холоповой; **2)** Комплексный анализ стихотворного и музыкальных текстов В.Л. Живова; **3)** Метод сопоставительного анализа музыки и поэтического текста Т.А. Юмановой.

При этом, такой профессиональный анализ предполагает план деятельности из 4-х блоков: **1)** *Анализ словесного текста вне музыкального произведения* (идея, тема, образы, сюжетное развитие, эмоциональное содержание, структура (строфическая, астрофическая, ритмика); **2)** *Анализ музыкального текста* (жанр, форма⁸⁵ по частям и в целом, тематизм, средства выразительности, кульминационность); **3)** *Анализ соотношения словесного и музыкального текстов* (на уровнях: образно-содержательном, художественной выразительности, метроритмическом, композиционном); **4)** *Исполнительский анализ* (динамический профиль произведения, темповая стратегия, фактурно-тембровая драматургия, кульминации).

1. 4. 2. Уровень предполагаемой сложности изучаемого объекта

Наш опыт исследовательского процесса, направленного на построение теоретических представлений о «песнях бардов», показы-

⁸¹ Сегодня написано уже более 80 диссертаций. Например: Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии, 1950-1960-е гг. Диссертация на соискание ученой степени «кандидат филологических наук». Москва. – 178 с.

⁸² Котеля В.А. Теория песенного фольклора. Белгород: Издание БГЦНТ. – 2007. – 28 с.

⁸³ Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П. и др. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ред. Коловский О.П. – Л., 1988. – 352 с.

⁸⁴ Не обнаружено за допустимо-разумное время поиска в Интернет.

⁸⁵ Подразумеваются уровни организации музыкальной формы: фонический, синтаксический, композиционный.

вает то, что процесс изучения понятия «песня» более устремлён в русло «фундаментальная наука», чем просто «нормальная наука»⁸⁶. Вот примеры сигналов такой устремлённости: **1)** Понятийная триадность вместо часто встречаемой в науке понятийной диадности; **2)** Многоярусность скачков рефлексии вместо часто встречаемой достаточной двухярусности; **3)** Отсутствие временной рамки на проведение исследования против регламента времени для соискателя учёной степени; **4)** Связанность с такими фундаментальными понятиями как: эволюция и становление человека, происхождение языка, саморазвитие человека, песенность психики, антропологический барьер «невербальное ↔ вербальное».

1. 4. 3. Уровень предполагаемой новизны исследования

Глубокое изучение понятия «песня» требует совершенно других представлений о песне, чем те, что нам уже известны в науках о песне. Практически, нечего заимствовать из уже открытого или даже опереться на уже освоенное. Примеры сигналов новизны⁸⁷: **1)** Оригинальный, кардинально другой исследовательский подход – деятельностный подход; **2)** Большое число элементов познавательно-результатирующей новизны; **3)** Присутствие в элементах новизны элементов уровня «открытие».

1. 4. 4. Уровень комплексности

Песня, в нашей умозрительности, является важнейшим каналом проводимости принципа «Человек». Она – узел принципиально междисциплинарного рассмотрения. Пространство психики человекообразного существа опознаёт самое себя, как психику человеческого типа, начиная петь песню. Песенный звук «будит внутреннего человека» внутри «человека по форме» – очеловечивает пространство тела человека. Примеры сигналов комплексности: **1)** *Гармоническое единство песенных элементов* (филология, музыковедение, акустика человеческого голоса, хороведение и др.); **2)** *Саморазвитие исполнителя песни* (психология, антропология, социология, эзотериология и др.), песенная терапия (звуколение), фон постижения (теология песни, храмовая песня) и мн. др.

⁸⁶ Розин В.М. Типы и структура «нормальных» научных работ. URL: <http://iph.ras.ru/page50124069.htm> (дата обращения: 28.03.2021).

⁸⁷ См. раздел «Глоссарий», Орловский С.П. Сборник авторских статей по основам фундаментального песневедения, культурологии и натурфилософии песен / С.П. Орловский: под ред. Е.А. Ямбурга. Краснодар: Издательский дом «ХОРС», 2016. – 162 с. (<http://id-hors.ru/files/orlovskiy.pdf>)

1. 4. 5. Адаптивная процедурно-методологическая норма

Поставить проблему – значит сформулировать её описание так, чтобы были названы способы и методы её изучения, ведущие к возможно достижимому варианту её решения. В нашей исследовательской деятельности мы учитываем не менее трёх⁸⁸ разных вариантов процедурно-методологической нормы постановки исследовательской проблемы, а именно:

- *Норма научно-исследовательской работы*⁸⁹. Широко известная в научной деятельности. Требуется определить такие элементы понимания проблемы, как: **1)** Онтологическая корзина; **2)** Исследовательский подход; **3)** Понятийные модели экспертно-инструментального движения.

- *Методологическая норма работы с проблемным материалом*⁹⁰. Она малоизвестна в научной деятельности. Вся работа прodelывается с учётом выполнения разворота познающего мышления не менее⁹¹, чем из двух разноуровневых позиций мыслителя, например, (см. рис. 5): функциональной и интегральной.

- *Синтетическая методологическая норма*. Разумное сочетание научной и методологической норм. Используется исследователями с высоким уровнем методологической культуры мышления (СМД-методология и рядом).

1. 4. 5. 1. Позиции мыслителя

Методологическая культура познания настаивает на том, что познание является результатом творческой коммуникации⁹² коллектива мыслителей, каждый из которых разворачивает поток своего мышления из определенной позиции – «позиции мыслителя». Та-

⁸⁸ Собственно, это связано с ответом на вопрос: «Сколько существует программ познания в культуре цивилизации?» – Очевидный ответ: «Программ не менее пяти: **1)** Философская; **2)** Научная; **3)** Собственно, методологическая; **4)** Теологическая; **5)** Эзотерическая».

⁸⁹ О такой норме узнают в курсе философской методологии науки для соискателей ученой степени.

⁹⁰ С такой нормой знакомятся в процессе непосредственного участия в методологической игропрактике. Например, во время участия в нашей интеллектуально-методологической игре «Предельная Темология».

⁹¹ В методологической процедуре познания всегда не менее двух позиций. Но может быть и три, и четыре, и коллективный кворум и т.д. В методологической игрологической практике известен феномен одиночного актора (руководителя игры), продвигающего игровую тему (игровое содержание) параллельно на многих «досках». В историю игры вошли имена тех игроков, которые успешно сыграли в пространстве 10 «досок» и более.

⁹² Информационный диалог, экранно-методологический полилог, знаниевый реактор С. Переслегина, внутренний диалог с Музой и др.

кая позиция не является результатом просто желания «хочу», она – результат успешности выполнения соискателем методологической работы «самоидентификация мыслителя».

Схема на рис. 5 иллюстрирует, на примере процедуры мышления «дедуктивный ход», зависимость качеств «содержательного зазора» от качеств выбранных «позиций мыслителя», вернее, от некой дистанции между ними. Кто наблюдает за качеством дистанции? – Абстрактный руководитель, смотрящий на схему из позиции «универсальный мыслитель» – позиция нормировщика процесса познания, выверенная «универсальной методологической нормой»⁹³. Познание – это не просто диалог, а – нормированный диалог или трёхпозиционная коммуникация.

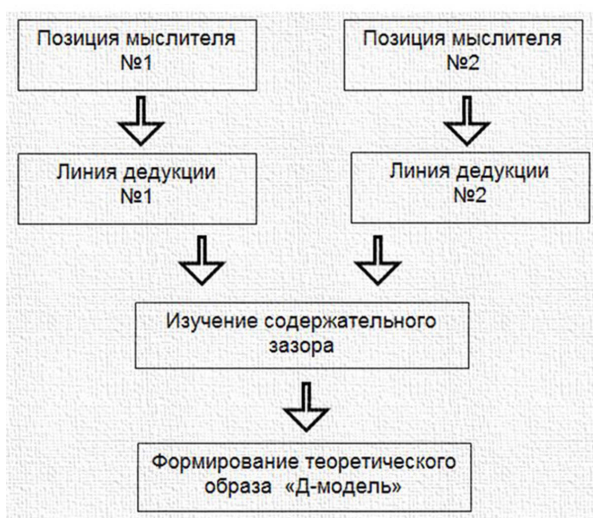


Рис. 5. Организационная блок-схема⁹⁴ минимальной нормы методологической процедуры «Дедуктивная работа исследователя».

Следовательно, нам нужно определиться, как минимум, с двумя «позициями мыслителя», заведомо не сузив/не ухудшив качество «содержательного зазора» между ними. Понятно, что, в данном примере, обе позиции находятся в сфере «Абстрактное» и должны

⁹³ Такая норма возникает как эмпирическое обобщение практики методологических игр и общих представлений о природе познания.

⁹⁴ Орловский С.П. Куматоид методологической культуры мышления. Авторская рукопись монографии. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей «Института Культуры Неостановленного Развития Человека», 2009.

быть связаны с направлением «Теория песни». Нам видятся здесь две ярких междисциплинарные⁹⁵ вершины⁹⁶, а именно: «Теория песен бардов» и «Теория песенного фольклора». Содержательный зазор между ними представляется интересным с точки зрения создания «Фундаментальных Основ Сравнения Песен»⁹⁷.

Какие позиции мы использовали в нашем исследовании? – «Теоретик песни от бардов»⁹⁸ и «Теоретик песни от фольклористики»⁹⁹. Мы не будем втягиваться в дискуссию – какую из этих позиций следует считать более «интегральной» или более «функциональной». Главное то, что они допустимо и достаточно разные, чтобы быть полезными для нашего исследовательского процесса.

1. 5. Учет разных типов слухового восприятия

Широко известны два типа слухового восприятия: **1)** академический слух; **2)** слух человека с улицы. Включенность таких типов слуха в восприятие Вп можно изобразить в виде схемы, показанной на рис. 6.

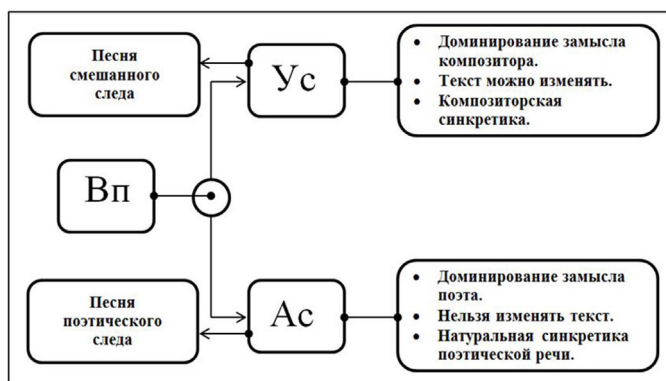


Рис. 6. Общая понятийная схема ориентации Вп на два разных типа слухового восприятия. Где: «Ас» – аббревиатура от «академический слух», «Ус» – аббревиатура от «уличный слух».

⁹⁵ Многодисциплинарные, кроссдисциплинарные и даже трансдисциплинарные.

⁹⁶ Теоретическое тело сектора современной науки «Авторская песня», по нашим представлениям, не является ныне значимым для темы нашего рассмотрения.

⁹⁷ Фундаментология Песни, Культурология Песни.

⁹⁸ Такая позиция выстроена (самоидентифицирована) из результатов наших исследований – от теоретической модели «Авторская культура песен бардов».

⁹⁹ Такая позиция выстроена из результатов современной науки «Этномузыкология». Фольклористика здесь является одной из исследовательских линий.

Как бы композитор не создавал свое Вп, он не может миновать выбора типа слухового восприятия, на который он ориентирует свое произведение. Этот выбор имманентен процессу композиторского творчества – фундаментально «вживлён» в него или, говоря проще, является неотъемлемой частью творческого композиторского процесса.

1. 5. 1. Академический слух

Ярким представителем ориентации на такой слух является проект «Галерея нотных портретов русской поэтической классики»¹⁰⁰ композитора С.С. Коренблита. Здесь каждое Вп сочиняется на принципах глубокого настроения на культурный след создателя поэтического первоисточника и на незыблемость языковой выразительности такого первоисточника.

Такой слух различает, как минимум, три линии качества композиторского результата в каждом Вп: **1) Уровень композиторского настроения.** Уровень знакомства (глубокое понимание, «пропитанность авторско-поэтическим духом») композитора с культурным следом поэта в целом; **2) Точность соблюдения языкового текста** – композиционная строфика, словарный состав, знаки синтаксиса, нормальная слоговая ударность; **3) Песенная определенность.** На первом фоне должна быть вокальная речь, а музыкальное сопровождение – на втором фоне.

1. 5. 2. Уличный слух

Такой слух ориентирован на удовольствие. Каждое Вп воспринимается таким слухом как: **1) Отдельное самостоятельное произведение,** которое должно не напрягать, а «ласкать слух» и «вести настроение к удовольствию»; **2) Слушатель не обязан знать звучащий текст Вп/песни,** чтобы сравнивать его с подлинником; **3) Вп/песня должно быть ориентировано на желание легкого подпевания** или даже на танец под его музыку.

Здесь приветствуются Вп, вызревшие до уровней, например: **а) Песня с ясной мелодией; б) Песня, которую можно петь вместе; в) Песня с танцевальной музыкой.**

1. 5. 3. Условия сравнения пары песен

Сравнивать можно только песни, ориентированные на одинаковый тип слухового восприятия и одинаковую текстовую основу.

¹⁰⁰ В этом проекте композитор С.С. Коренбит, в первую очередь, ставит перед собой и решает проблему создания нового художественного образа стихов мастеров русской поэтической классики.

По сути дела, нам нужно проиллюстрировать сравнение двух песен («Точных Поэтических Песен» по С.С. Коренблиту) на основе созданного шаблона «Песенное лекало». Если говорить еще точнее, то каждый участник сравнительной пары должен безусловно иметь следующие 5 качеств: **1)** Быть песней; **2)** Опирается на полный и точный подлинник взятого для работы композитором стиха; **3)** Представлять из себя самостоятельное произведение; **4)** Стих, положенный в основу песни, должен быть достаточно известен в сфере современного искусствоведения и искусствознания; **5)** Быть записанным в аудиоформате сравнимыми по качеству исполнителями песен¹⁰¹.

Человек, выполняющий функцию эксперта – должен быть способен к настройке своего слуха на особенный уровень восприятия из позиции «академический слух». Экспертная оценка песни на основе шаблона «Песенное лекало» предполагает работу эксперта только на основе «академического слуха».

1. 6. Учет разных типов оборачивания слухового восприятия

Исследовательский подход к анализу Вп неминуемо ведет исследователя к различению слуха трех типов слухового восприятия: **1)** *Эмоционально-смысловое восприятие*. Такой слух настроен на акцентированное восприятие эмоции. Смысл как бы «обернут» в эмоцию и воспринимается только сквозь нее. Пример – акцентирование внимания на эмоциональной окраске звучащего языкового текста. Способ настройки слуха – настройка на основе «цветового шаблона» (будет описана ниже); **2)** *Смысло-эмоциональное восприятие*. Такой слух настроен на акцентированное восприятие смысла. Эмоция как бы «обернута» в смысл и воспринимается только сквозь смысл. Пример – акцентирование внимания на восприятии смысла звучащего языкового текста. Способ настройки слуха – настройка на основе созданной нами «процедуры смысловой фокусировки» (Псф)¹⁰²; **3)** *Равно-акцентированное восприятие*. Эмоция и смысл

¹⁰¹ У каждой песни есть, как минимум, три образа: **1)** Авторское исполнительство; **2)** Звучание, «погруженное» в музыкальную аранжировку (вплоть до оркестровки); **3)** Звучание от приглашенного исполнителя. Наиболее точно и просто замысел композитора просматривается на уровне первого образа.

¹⁰² С.П. Орловский. Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита: практико-ориентированная монография / Под ред. академика Е.А. Ямбурга. – Москва: ФЛИНТА, 2021. – 616 с.

не обернуты, а как бы взаимно «пропитаны» друг другом. Слух не может разделить преимущество акцентов эмоции или смысла. Пример – «квазистих» (недостих) или «квазипесня» (недопесня).

Вполне понятно то, что развитой формой различения (все три формы различения) обладает только «академический слух». «Уличный слух», как правило, не вовлечен в подобные тонкости.

1.7. Песенный метод композитора С.С. Коренблита

Рассматривая композиторскую деятельность нельзя игнорировать результаты исследования творчества вообще. Профессия «композитор» – это творческая профессия и ей присущи черты понятия «художественное творчество». Познакомившись с результатами науки по этой теме, мы оформили комплексное понимание нашей исследовательской темы в виде понятийной формулы¹⁰³:

**<процесс творчества композитора> ::= <задание> → (01)
<творческий метод композитора> → <готовый результат>**

**<творческий метод композитора> ::= <Фаза № 1 (психологический настрой)> →
<Фаза № 2 (впитывание материала задания)> → <Фаза № 3 (генерация виртуального образа творческого результата)> → <Фаза № 4 (применение оформительского инструментария)>**

Нашим заданием является детальная расшифровка элементов «творческого метода композитора», не абстрактного композитора, а композитора С.С. Коренблита. Ранее мы уже изучали¹⁰⁴ его оригинальный творческий метод (метод «Композиторская лингводидактика») сочинения Вп, включенных в вокальные композиции разного уровня (Вц, Вмтц, Вмгц). Но не любое Вп является песней и при этом – самостоятельной песней. А нам надо понять композиторский метод С.С. Коренблита, в его направленности на сочинение самостоятельной песни.

Здесь можно высказать рабочую гипотезу, что (см. понятийную формулу 02): «Композиторский метод С.С. Коренблита всегда направлен на сочинение Вп, не заботясь о том – станет ли оно песней

¹⁰³ Итеративные возвраты реального процесса здесь не отражены.

¹⁰⁴ Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита». Практико-ориентированная монография. / С.П. Орловский: под ред. академика Е.А. Ямбурга. М., Флинта, 2021. – 477 с.

или нет». Источник сигнала «быть песней»/«не быть песней» заключен в самом стихе. В замысле же композитора С.С. Коренблита такого намерения нет. Им честно отрабатывается восстановление натуральной музыки стиха – «натуральной звукописи стиха». Затем производится эмоциональное усиление такой звукописи вокально-музыкальными средствами.

<процесс творчества композитора С.С. Коренблита> ::= (02)
<задание> → <творческий метод композитора Вп> →
<усиление эмоционально-смыслового оборачивания образа Вп> →
<самостоятельное Вп> → <возможно «песня»>

Но если мы учтем тот факт, что композитор С.С. Коренблит ориентируется на сочинение особенной «Точной Поэтической Песни», то формула (02) примет уточнение – <самостоятельная песня> ::= «Точная Поэтическая Песня». В итоге получим формулу (03):

<процесс творчества композитора С.С. Коренблита> ::= (03)
<задание> → <«Композиторская лингводидактика»¹⁰⁵ > →
<композиторский инструментарий С.С. Коренблита> →
<самостоятельное Вп> → <возможно «Точная Поэтическая Песня»>

Подчеркнутые элементы формулы 03 указывают на те из них, которые надо дополнить¹⁰⁶ или изучить в процессе нашего исследования.

1. 8. Выводы по главе – список целевых задач

Здесь мы подводим итог информации, собранной нами в этой главе. Формулируем ее в конспективном и культурно-нормированном виде, удобном для общего умозрительного охвата рассматриваемой темы и представления об уровне такого рассмотрения.

Формулировка проблемы

¹⁰⁵ Такое название композиторский метод С.С. Коренблита получил в нашей практико-ориентированной монографии: С.П. Орловский. Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита : практико-ориентированная монография / под ред. академика Е.А. Ямбурга. – Москва: ФЛИНТА, 2021. – 616 с.

¹⁰⁶ Мы уже отметили то, что ранее изучали «композиторский метод С.С. Коренблита», но, например, не рассматривали подробно фазу № 1 (психологический настрой) формулы 01. Теперь нам предстоит это сделать.

Выполнена общая постановка исследовательской «Проблемы качества песенной трансляции культурного следа поэтов-классиков». Она является частным случаем «Проблемы многовариантности песен» и в область ее действия попадают песни, устремленные к идеалу «песенный текст полностью адекватен тексту своего поэтического оригинала». Достижимость такого идеала является проблемой композиторской практики вообще и сферы «композиторская песня на стихи поэтов-классиков» в частности.

Объектом изучения является «композиторская песня» на стихи поэтов-классиков в песенной культуре современной России. Предметом изучения является акт песенно-композиторского творчества, как источник многовариантности песни, в канале качественной трансляции исторического культурного следа «прошлое → современность → будущее», с прицелом на включение песни в состав официальной образовательной модели «Современная система изучения русской словесности в России» и даже «Современная система изучения русской словесности в мире». Фокусной средой для нас является среда песенного феномена «Точная Поэтическая Песня».

Исследовательские цикл и подход

Исследовательский цикл определен так, как трехшаговый философский цикл «Восхождения от абстрактного к конкретному» (дедукция, индукция, соединительные ножницы).

В качестве исследовательского подхода выбран деятельностный подход, фокус которого устремлен на удержание темы «песня» в виде понятия «песенность», которую творчески разворачивает композитор песни.

Инструментальные модели

В исследовательском процессе используются модельный инструментарий: **1)** Два типа слухового восприятия: «академический слух» и «уличный слух» (уже есть); **2)** Понятие «Поэтическая песня» композитора С.С. Коренблита (уже есть); **3)** Комплекс условий сравнения двух песен уровня «Поэтическая песня» (уже есть); **4)** Оригинальный экспертный шаблон «Песенное лекало» (нужно создать).

Иллюстративно-песенный материал

В качестве иллюстрации процесса исследований должны выступить примеры двух типов: **1)** Экспертная оценка одиночного Вп, претендующего на позицию «Точная Поэтическая Песня»; **2)** Экспертная оценка пары песен уровня качества «Точная Поэтическая

Песня»; **3)** Аудиоряд ярких по звучанию «Точных Поэтических Песен» из таких песен композитора С.С. Коренблита.

Учебно-методическая область применения

Творческий метод композитора С.С. Коренблита, направленный на создание «Точной Поэтической Песни», должен быть описан так, чтобы последователи такого метода могли использовать его на практике, как минимум, в двух направлениях: **1)** Композиторская практика; **2)** Практика экспертной оценки; **3)** Курс учебных лекций в средней и высшей школе.

2. ДЕДУКТИВНЫЙ ШАГ – ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ «Д-МОДЕЛЬ»

Для построения такой модели, согласно методологической культуры познания, нужно выполнить процедуру из пяти последовательных шагов, а именно: **1)** Построить онтологическую корзину; **2)** Построить исследовательский подход; **3)** Определить понятийные схемы и раскрытые понятийные интервалы; **4)** Сгенерировать рабочие гипотезы; **5)** Выполнить верификационный комплекс натуральных и мысленных экспериментов над теоретическим результатом.

2. 1. Выстраивание онтологической корзины

Речь идёт о выстраивании понятийного пространства, в которое заведомо попадает исследовательский фокус, удовлетворяющий прагматическим целям соискателя познания. Здесь: **1)** Фокус чистого познания – теоретическая модель «Сущностно-понятийная картина песни»; **2)** Фокус целевой прагматики¹⁰⁷ (теневой фокус) – теоретическая модель «Картина песенной речи». Онтологическая корзина состоит из множества понятий, которыми соискатель познания маркирует оба исследовательских фокуса и зазор между ними.

2. 1. 1. Сущностно-понятийная «картина» песни

Такая картина является скрытой основой песни – метапесней. Представляет собой сущностно-понятийное пространство (хранилище творческих принципов), в котором песня возникает как

¹⁰⁷ У каждой песни есть, как минимум, три образа: **1)** Авторское исполнительство; **2)** Звучание, «погруженное» в музыкальную аранжировку (вплоть до оркестровки); **3)** Звучание от приглашенного исполнителя. Наиболее точно и просто замысел композитора просматривается на уровне первого образа.

результат движения по траектории особенного класса по шаблону «Песенное лекало». Движение по такой траектории выполняет конструктивное вовлечение принципов возможного соединения текста и музыки, устремляет эти принципы к совместному действию в пределах одного локального целого. Притяжение принципов происходит на основе магнетизма психики композитора. Каково качество магнетизма – таково и качество гармонии локального целого, т.е. подобное притягивает подобное. Примеры привлекаемых принципов: **1)** Триадность (специфическая, синкретическая); **2)** Преодоление границы «невербальное ↔ вербальное» (прыжок, просачивание, прораствание); **3)** Попадание в квадрант «песенная речь».

2. 1. 2. «Картина» песенной речи

Сам по себе текст предстоящей песни, как языковое образование, несет в себе ресурс (языково-звуковой ресурс), включающий в себя несколько содержательных линий, например: **1)** Ударность слоговой структуры (нормальная, выделенная); **2)** Натуральная звукопись (ударность для певческого голоса); **3)** Языково-синтаксический ритм (дополнительная паузность и указательность, смысловое подчеркивание); **4)** Интонационно-фоновый смысловой ритм чтеца (ритм чтения от поэта/автора текста).

«Картина» песенной речи возникает различными путями, например так, как: **1)** Примерная адаптация музыкального сопровождения под языково-звуковой ресурс уже известного текста; **2)** Адаптация текста под ведущую линию музыкального сопровождения; **3)** Точная адаптация музыкального сопровождения под языково-звуковой ресурс уже известного текста. Однако, миновать включения свойств сущностно-понятийной «картины» песни нельзя, она всегда выступает масштабным материализатором песенной «ткани». Незнание о её существовании не исключает её неявного использования.

Далее, мы можем выделить «Акт сочинительства песни» (см. рис. 7). Он формируется как процесс взаимодействия композитора с уже отмеченными двумя картинами песни: «Сущностно-понятийной картиной» и «Картиной песенной речи». Психика композитора создаёт маршрут («Траектория № 1») за счёт прямого взаимодействия с пространством «сущностно-понятийная картина песни». Траектория № 1, за счёт автоматизма материализации, преобразуется в «Траекторию № 2», которая принимается психикой

композитора как рабочий вариант песни (возможно: промежуточный или окончательный вариант песни). К такому варианту песни, в дальнейшем, применяются формальные правила доведения песенной формы до уровня «объект художественной культуры».

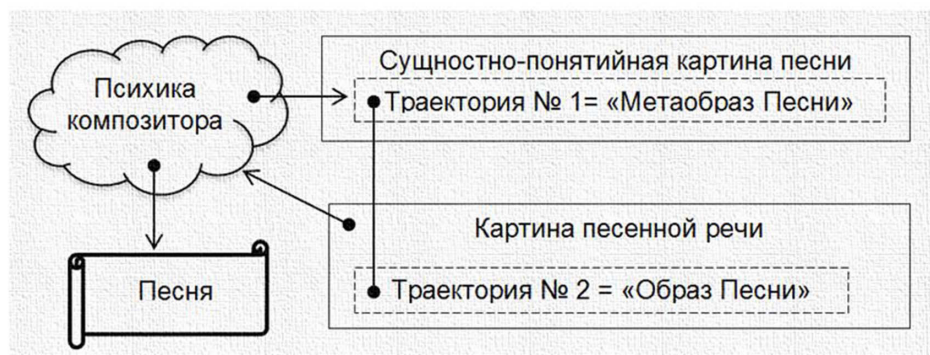


Рис. 7. Акт сочинительства песни, когда Муза главенствует в явном виде.

Необходимо также отметить несколько других важных и оригинальных понятий, а именно:

1) Музыкальный звук

Звук сочетает в себе двойственность (см. рис. 8): **а)** Звук физической акустики; **б)** Метафизический звук. Исполнитель песни «излучает» не одну волну, как принято обычно считать, а – две¹⁰⁸. Акустическая волна направлена в область акустического слуха слушателя. Метафизическая волна направляется исполнителем песни вверх (к Музе/Создателю). Слушатель воспринимает такую волну, как умеет, на её обратной фазе (нисходящая часть). Музыкальный слух слушателя опирается на восприятие обоих качеств звука – физического и метафизического. Автор музыки закладывает качество двойственности музыкального звука (потенциал двойственности), а хороший исполнитель обязательно должен уметь её извлекать на качественном уровне – извлекать (вычерпывать)

¹⁰⁸ С.П. Орловский. Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита: практико-ориентированная монография / Под ред. академика Е.А. Ямбурга. – Москва: ФЛИНТА, 2021. – 616 с.

авторский потенциал двойственности песенного звука. В песне есть музыка, а значит – и двойственность её звукового «полотна» тоже есть.

2) *Творческий маршрут композитора песни*

Учитывая то, что композитор устремлён к некой цели, весь творческий процесс мы понимаем, как некий маршрут – траекторию, связывающую начало и конец процесса, акцентированного тем или иным уровнем качества устремлённости и развития композитора. На рис. 9 показаны структурные элементы такого маршрута. Уже отмеченный выше «Акт сочинительства песни» составляет элементарный шаг рассматриваемого маршрута.



Рис. 8. Структура теоретической модели «Музыкальный звук»¹⁰⁹. Показаны две волны такого звука и три её пути: прямой – путь акустической волны, восходящий и нисходящий – пути метафизической волны.

¹⁰⁹ Подробнее см. в нашей книге: Орловский С.П. Культурология песни. Авторская культура песен русской и мировой культуры. Монография (раздел – Синтопэтика. Модель М4М «Блок-схема восприятия песенного искусства»). Нюрнберг, Фонд авторских рукописей Института Культуры Неостановленного Развития Человека. 2011. – 463 с.

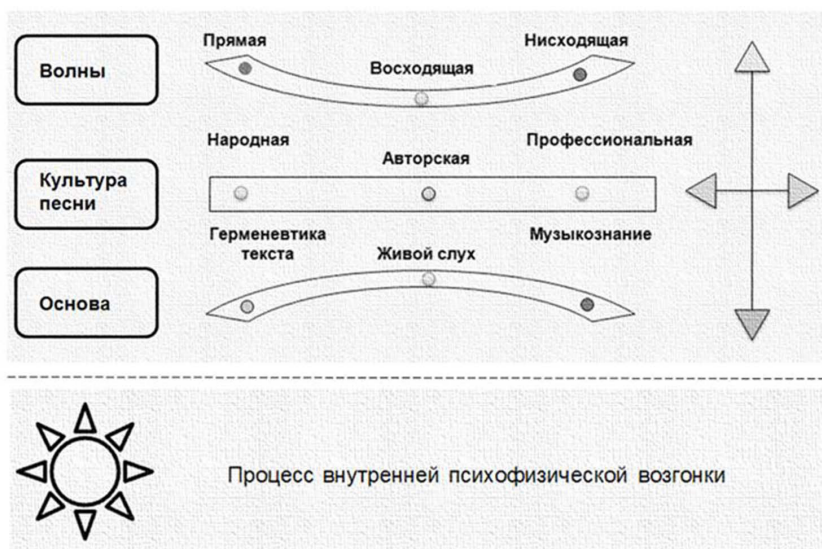


Рис. 9. Структурный образ теоретической модели «Творческий маршрут композитора песни». Здесь сочетаются три слоя (волны, культура песни, основа), опирающиеся на процесс «Внутренняя психофизическая возгонка»¹¹⁰. Стрелки указывают на то, что характер связи элементов может быть как по вертикали, так и по горизонтали.

Базово-структурным вариантом творческого маршрута представляется последовательности из нескольких фаз, таких как:

а) Слой «Основа». Идёт подготовка к творческому процессу. Погружение в целевой материал¹¹¹. Здесь совершается познавательная работа с опорой на инструментарий осознанных позиций понимания: герменевтика текста и музыкознание. Создаются формальные опоры для «Живого слуха» композитора. Вариантность последующего результата опирается здесь на вариантность формальной опоры, соединенная с вариантами слуховой гармонии «Живого слуха». *«Я ищу до тех пор, пока не почувствую/обнаружу соединительный эфир из самой сущности поэта и его поэтического текста, далее плавлю/смешиваю в этом эфире свои творческие возможности, которым не даёт разлететься в сто-*

¹¹⁰ Термин предложен композитором С.С. Коренблитом.

¹¹¹ Но может быть и так, что поэтический материал погружают в себя. Словно погружают исходный материал в свой «раствор», испытывая его на «растворение в себе». Это путь поиска себя в поэтическом материале, как в зеркале.

роны волевой стержень моего духа» – так говорит композитор С.С. Коренблит.

б) *Слой «Волны»*. Происходит осознание потенциала будущей песни. Выход на общение с Музой/Создателем. Текстовая основа песни, через посредника (композитора), вступает во взаимодействие с пространством Искусства. Будущий результат получает опорное вдохновение и масштаб. Формируется замах на уровни от понятия «шедевр» до понятия «рядовой результат». Посредник «позволяет» Музе настроить свой песенный слух согласно уровню своей готовности к раскрытию своей фокусной темы. Настройка происходит в интервале «глубинный слух ↔ поверхностный слух». «Композитор превращается в некий «магнитный сердечник», охваченный пространством спирального звука. В это пространство «втягивается» пространство исходного текста для песни и происходит пульсирующая возгонка психических процессов на результат «песня». Создание песни напрягает весь объём психофизики композитора, разогревая не только психику, но и физическое тело – становится реально жарко, выделяется пот¹¹². Идут вполне ощутимые энергетические процессы с потенциально саморазвитийным компонентом для творящего музыку композитора»¹¹³.

¹¹² «Даже во время студийной записи всегда приходится снимать рубашку, иногда и в прохладном помещении, потому, что идёт колоссальное выделение энергии – продолжается процесс сочинительства – от меня можно запитывать электростанцию или даже мной заменить её. Не из-за усилия исполнителя у микрофона (34-летний опыт работы в студии с 1987 года давно уже сделал это занятие привычным делом), а из-за труда сочинительства – мозг и душа продолжают искать наиболее верные ноты для иллюстрации стихов – заключительные варианты мелодии, работа всех эмоций идёт в интенсивнейшем порядке, как при принятии самых ответственных решений в жизни, как будто от утверждения правильного ответа зависит твоя жизнь или смерть. Хотя автодидактика не позволяет назвать никакой результат окончательным. Только физическая смерть в этом процессе может поставить точку.» – из блокнота автора книги, в который он записывал рассказы композитора С.С. Коренблита о процессе его творческого процесса при создании Вп.

¹¹³ Из прямой речи композитора С.С. Коренблита. Нам здесь так же вспоминается история выступлений уникального барда В.С. Высоцкого в холодных регионах бывшего СССР. Ему приходилось петь и в неотапливаемых помещениях с минусовой температурой (иногда специально создаваемый негативно настроенной администрацией). Но вместо того, чтобы мерзнуть, он снимал куртку, пел в одной рубашке, разогревался от исполнения песен так, что она становилась насквозь мокрая, как будто бы он пел на солнечном берегу. Возникающей от пения энергии хватало не только ему самому, но и слушатели переставали замечать окружающий холод.

в) *Слой «Культура песни»*. Желательно начать со входа в пространство «Авторская культура песни»¹¹⁴ и выполнить здесь поиск варианта соединения текстового знака и музыкального звука в интегральную форму. Далее уже идёт вход в пространство «Профессиональная культура песни», для приведения обнаруженной интегральной формы в более совершенный вид.

Следует также отметить рамку времени описываемого творческого процесса. Композитор переводит своё творческое вдохновение в нотный текст, оформляя его по памяти от «мимолетного контакта»/легкого погружения (так называемое отсроченное творчество) или уже находясь в состоянии «творческого горения» (так называемое творчество в реальном времени).

3) *Графическая модель синтеза слова и музыки (универсальный автоматизм песенного творчества)*

Наши исследования¹¹⁵ показывают то, что здесь можно предложить модель геометрического отображения синтеза, как отображение некой «синтетической арифметики» на декартовой плоскости. Мы предлагаем читателю принять без доказательства то, что Z можно представить, как функцию вида « $\pm$ корень квадратный из модуля суммы $(X+Y)$ » (см. рис. 10). Таким образом, можно говорить только о четырёх областях – ветках соединительного синтеза¹¹⁶ слова и музыки. Переход от одной ветки к другой происходит скачком через область разрыва. Это позволяет предположить различные качественные свойства соединительного творчества на разных ветвях синтеза. Однако, из всех возможных результатов соединения слова и музыки нас интересует только то, что стало «песней», преодолев состояние «не песня».

¹¹⁴ По нашим представлениям, такое пространство является областью высокого уровня свободы психо-проявления человека в песне. Собственно, в этом и состоит один из важнейших аспектов тайны и открытия песен бардов – важнейшая линия исторического культурного следа бардов народов мира

¹¹⁵ Модель М6М «Диаграмма возможностей синтеза слова и музыки» из нашей монографии. Это одна из 36 моделей Синтопозитики – множества инструментальных моделей изучения явления «Песни бардов». Подробное описание см. в авторской монографии: *Культурология песни. Авторская культура песен русской и мировой культур. Монография, в двух частях.* Нюрнберг, Самиздат «Института Культуры Неостановленного Саморазвития Человека». 2011. – 468 с.

¹¹⁶ Гармонического синтеза, синкретического синтеза, синергийного синтеза и др.

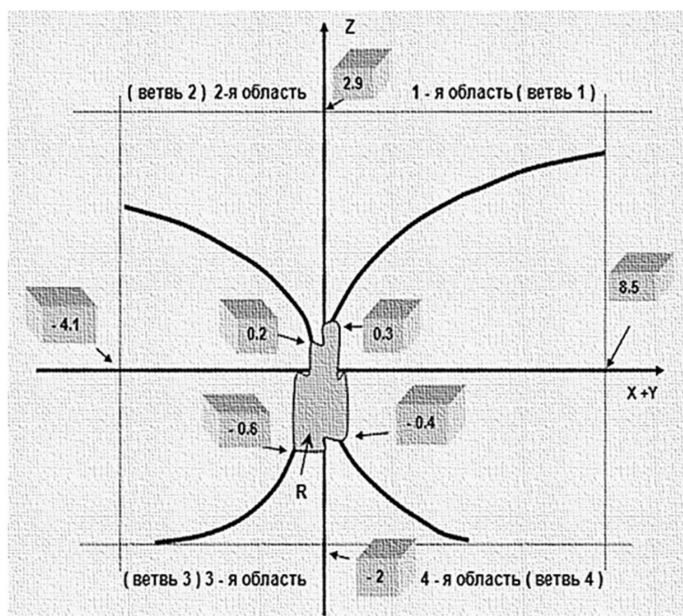


Рис. 10. Четыре сектора творческого соединения (синтеза) слова и музыки – ветви 1 – 4. Где: X – собственный¹¹⁷ потенциал текста, Y – собственный потенциал сопровождающей музыки, Z – интегральный потенциал результата соединения X и Y . Числовые величины и границы соответствуют практике песенного творчества вообще.

Например, наш опыт (см. табл. 5 и 6) изучения песен бардов показывает то, что:

а) Все барды используют сектор «ветвь 1». Значительно реже используются ветки «ветвь 3» (6 из 36) и «ветвь 4» (6 из 36), совсем редко – «ветвь 2» (1 из 36).

б) Песенные области, в каждой из ветвей, обозначены практикой песен бардов прямоугольными зонами (см. данные табл. 5.). Значения Z песен бардов охватывают не весь возможный для каждой ветви диапазон: ветвь 1 – охват 14 %, ветвь 2 – охват 7 %, ветвь 3 – 19 %, ветвь 4 – охват 35 %.

в) При попытке психики барда «войти в поток песенного сочинительства» его творческий механизм сталкивается с задачей выбора одной из четырёх ветвей. Это происходит как некий универсаль-

¹¹⁷ Слово «собственный» указывает на идеально чистый учет, без всяких возможных примесей. Например, без примеси «творческий потенциал композитора».

ный творческий автоматизм (скачковый автоматизм), реализующий выбор, как результат некоего мгновенного притяжения фокуса активного внимания композитора к той или иной ветви. Песенный поток как бы считывает уровень готовности психики композитора к творчеству вдоль той или иной ветви¹¹⁸.

Таблица 5. Синтопозтика (модель М6М). Экспертная оценка использования «бардами первого ряда» возможностей синтеза слова и музыки. Данные о таких профессиональных деятелях песни как А. Вертинский и Ж. Бичевская¹¹⁹, известных бардах – Е. Бачурине, Г. Васильеве, А. Иващенко, А. Розенбауме, В. Фёдорове и М. Щербакове даны для сравнения (в алфавитном порядке). Первая цифра – модуль X, вторая – модуль Y. В последней строке даны частоты использования веток возможностей.

Фамилия	Номер ветки возможностей			
	1	2	3	4
Анчаров Михаил	0.5, 1.1		0.8, 1.0	
Бачурин Евгений	0.5, 1.0			
Берковский Виктор	0.7, 1.2			
Бичевская Жанна	0.5, 1.0	0.4, 0.7		0.4, 0.8
<i>Васильев Георгий и Иващенко Алексей</i>	0.7, 1.2		0.6, 1.1	
Вертинский Александр	0.6, 1.2			
Визбор Юрий	0.4, 1.2			
Высоцкий Владимир	0.6, 1.1			
Галич Александр	0.4, 1.1		0.9, 1.4	
Городницкий Александр	0.5, 1.0			
Дикштейн Григорий	0.5, 1.0			
Долина Вероника	0.5, 1.3			
Дольский Александр	0.6, 1.4			
Дулов Александр	0.5, 1.0			
Егоров Вадим	0.4, 1.1			0.4, 0.5
Каденко Владимир	0.4, 0.9			0.4, 0.6

¹¹⁸ Будучи первым читателем этой главы, композитор С.С. Коренблит обратил наше внимание на то, что возможна одновременная работа по нескольким ветвям, а не только по одной, а также в измерении времени, как ещё одной координате творческого пространства. Мы зафиксировали это замечание как сигнал «проверить возможность» – сигнал будущего места приложения наших усилий к расширению качеств сегодняшней модели.

¹¹⁹ Мы включили в рассмотрение Ж. Бичевскую потому, что она не просто исполнитель песен, а исполнитель-интерпретатор – деятель номинации «авторское исполнительство».

Фамилия	Номер ветки возможностей			
	1	2	3	4
Ким-Михайлов Юлий	0.4, 0.8			0.4, 0.7
Клячкин Евгений	0.6, 1.4		0.6, 0.9	
Крупн Арон	0.4, 1.0			
Кукин Юрий	0.4, 1.1			0.4, 0.9
Ланцберг Владимир	0.6, 1.1			
Луферов Виктор	0.3, 0.9			0.7, 0.8
Матвеева Вера	0.3, 0.9			0.5, 1.0
Матвеева Новелла	0.7, 1.0	0.4, 0.8	0.8, 0.9	
Мирзаян Александр	0.4, 0.8		0.6, 1.0	
Митяев Олег	0.3, 1.1			
Мищуки Вадим и Валерий	0.6, 1.4			
Никитин Сергей	0.5, 1.3			
Окуджава Булат	0.5, 1.5			
<i>Розенбаум Александр</i>	0.3, 0.9			
Сергеев Леонид	0.4, 0.9			
Суханов Александр	0.4, 1.1			
Туриянский Владимир	0.4, 1.0			
<i>Федоров Виктор</i>	0.3, 1.0	0.3, 0.6		
<i>Щербаков Михаил</i>	0.6, 1.2			
Якушева Ариадна	0.4, 0.9		0.8, 1.0	
36 человек	36 (все)	3 из 36 (1 из 36)	7 из 36 (6 из 36)	7 из 36 (6 из 36)

Таблица 6. Песенные зоны бардов, распределенные по ветвям возможностей соединения слова и музыки. Построено на основании обработки данных таблицы 5.

Ветвь 1			Ветвь 2			Ветвь 3			Ветвь 4		
Х	У	З	Х	У	З	Х	У	З	Х	У	З
0.3 ÷ 0.7	0.8 ÷ 1.5	1.05 ÷ 1.48	0.3 ÷ 0.4	0.6 ÷ 0.8	0.95 ÷ 1.01	0.6 ÷ 0.9	0.9 ÷ 1.4	1.2 ÷ 1.5	0.4 ÷ 0.7	0.5 ÷ 1.0	0.95 ÷ 1.3
Границы Z: 0.3 ÷ 3.38			Границы Z: 0.2 ÷ 1.1			Границы Z: -2.23 ÷ -0.6			Границы Z: -1.4 – 0.4		
0.43 / 3.08 = 14 %			0.06 / 0.9 = 7 %			0.3 / 1.6 = 19 %			0.35 / 1 = 35 %		

Важнейшим качеством этой образной модели является фиксация в ней способа выхода композитора к качеству «песня» – неминуемое использование универсального механизма творчества в соединении слова и музыки. Такой механизм мы назовём «Песенным

потоком». Что нужно для сочинения песни? – Обязательно войти в «Песенный поток».

Не любое соединение текста и музыки образует песню¹²⁰. Композитор может не «поймать» зону качества «песня» – «проскочить» (пролететь) мимо такого качества по одной из соединяемых составляющих или по обеим. Его психика потенциально работает здесь не с однородным пространством, а с пространством из четырех ветвей и соответствующих им песенных секторов в каждой из них. Цифры здесь следует воспринимать только как иллюстрацию наличия перехода к нужному качеству.

2. 3. Вариации исследовательского подхода

Особенный интерес, по нашему мнению, представляет именно деятельностьный подход, который «схватывает» творческий психо-процесс сочинения песни как фазовую целостность «начало → процесс → результат». Такая деятельность сочетает в себе три позиции, показанные выше на рисунке 4. Помогает нам здесь разобраться и сама базовая модель «Исполнитель песни» из наших предыдущих исследований¹²¹ песен из понятия «Авторская культура песен бардов».

Процесс песенного творчества предстаёт перед нами как деятельность композитора песен, который и привносит вариантность в конечный результат. Тот, кто хочет понять причину различия вариантов песен на один и тот же текстовый источник, должен обратить своё внимание на содержание композиторской деятельности, выводящей композитора к конечному результату.

¹²⁰ Например, в практике песен бардов есть такое понятие «дневниковая запись саморазвития». Нередко такая запись читается под аккомпанемент гитары. Но барды различают «дневниковую запись» и «песню», считая ее только «заготовкой будущей песни», которую можно «заточить», превратив потом в «песню». Творческой нормой барда является личный архив из десятков таких «дневниковых записей его личного потока саморазвития». Для композитора такой путь тоже прослеживается в виде промежуточных музыкальных версий к выбранным стихам. Фиксация, порой даже не окончательная, происходит только в студии звукозаписи.

¹²¹ С.П. Орловский Культурология авторской культуры песен бардов народов мира. Монография. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей «Института Культуры Неостановленного Саморазвития Человека», 2010. – 463 с.

2. 4. Понятийные схемы и раскрытые понятийные интервалы

Эта линия познания возникает как специальная понятийная работа исследователя с содержимым, построенной ранее «понятийной корзины». Познание пронизано цепочками ответа на вопрос: «Что вы различаете в выбранном для акта познания понятийном интервале?». Понятийно-различительная работа и является работой по поиску конструктивного ответа на этот вопрос.

Мы акцентируем внимание читателя на раскрытии следующих понятийных интервалов:

1) «Песня ↔ не песня».

Творческий маршрут сочинительства песни реализуется и как движение психики композитора внутри некой понятийной мишени, взятой в рамку «недобор ↔ перебор». Это отражает эмпирический факт творческого процесса сочинения песен – попасть в мишень «песня» не просто, можно легко «промазать» – «не добрать» или «перехлестнуть». Мы предлагаем отрезок «недобор ↔ перебор» считать структурным образованием из трёх секторов (см. рис. 11) и 19 звеньев, образующих напряженно-устремленный ряд вида: а) Сектор «Недобор» (очевидный недобор → упражнение → звуковая окантовка → музыкальная зарисовка → иллюстрация → тематическое подзвучивание → звуковое высвечивание → опорный базис → полётное сопровождение текста); б) Сектор «Песня» (мерцающая песня-1 → разговорная песня → одноголосая песня → эхо-песня → распетая песня¹²² → мерцающая песня-2); в) Сектор «Перебор» (инструментальный перехлест → резонансный материал¹²³ → гедонистический материал → эстетический материал). Каждое звено построенного ряда имеет пояснение в таблице 7. Мы полагаем то, что главной мишенью композитора-песенника является сектор «Песня», точное попадание в «мишень» зависит от многих факторов.

2) «Рутинный акт ↔ акт творчества»

Песня может появиться как следствие формального соблюдения песенной формы (песенного формата), а может и по-другому – как устремленность композитора создать нечто оригинальное (даже шедевр), несущее в себе творческую сердцевину.

¹²² См. например книгу И. Земцовского «Русская протяжная песня» (Л., Музыка, 1967. – 100 с.).

¹²³ Пошёл перехлест, значит – это уже не песня.

3) «Акт творчества ↔ акт познания»

Любой творческий акт является обязательным элементом процесса познания, а следовательно и песенное творчество композитора – можно принять без доказательств актом познания. Исходный понятийный интервал необходимо воспринимать как напряженный и расширенный интервал – триаду «рутинный/производственный акт → акт творчества → акт познания». В Интернет можно встретить немало схем «акта творчества» и «акта познания». Однако, мы построили свой вариант (см. рис. 11), позволяющий связать эти акты друг с другом и по-новому взглянуть на рассматриваемую нами тему. Здесь «акт творчества» формирует оригинальный «зазор содержания», чтобы выйти на уровень «акт познания». При этом, психика исследователя может «подкачивать» свой творческий потенциал, неоднократно пересекая границу «вербальное ↔ невербальное» в обе стороны. В нашем представлении, на факт такого пересечения указывают неоднократные упоминания о контактах творящего композитора с Музой. «Внутренняя психофизическая возгонка» (солнышко в самом верху рис. 12) замыкает процесс, вводя его в цикличность (круг, спираль). Композитор формирует не только музыку, а – комплексную «психофизическую эстафету» в эстетико-музыкальной (внешняя оболочка) и энерго-информационной (внутренне скрытое содержание) формах.



Рис. 11. Секторный образ понятийного отрезка «Выход на песню». Сознание композитора стремится к цели «Песня», но достигает его, минуя область «Недобор»¹²⁴ и не дойдя до области «Перебор».

4) «Путь понимания – путь внутренних состояний»

Мы уже писали¹²⁵ ранее то, что познание достигается, как сочетание двух крайностей (см. рис. 13): **а)** Пути интеллектуального

¹²⁴ При этом, надо учитывать то, что граница между затемненной и незатемненной зонами является расплывчатой – качество пар разных зон может как бы диффузировать в зону друг друга.

¹²⁵ Орловский С.П. Бардовский песенный слух и его метаморфозы. Сетевой научно-культурологический журнал «Релга» № 10 [298] 28.03.2021. URL: <http://www.relga.ru/Environment/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4329&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).

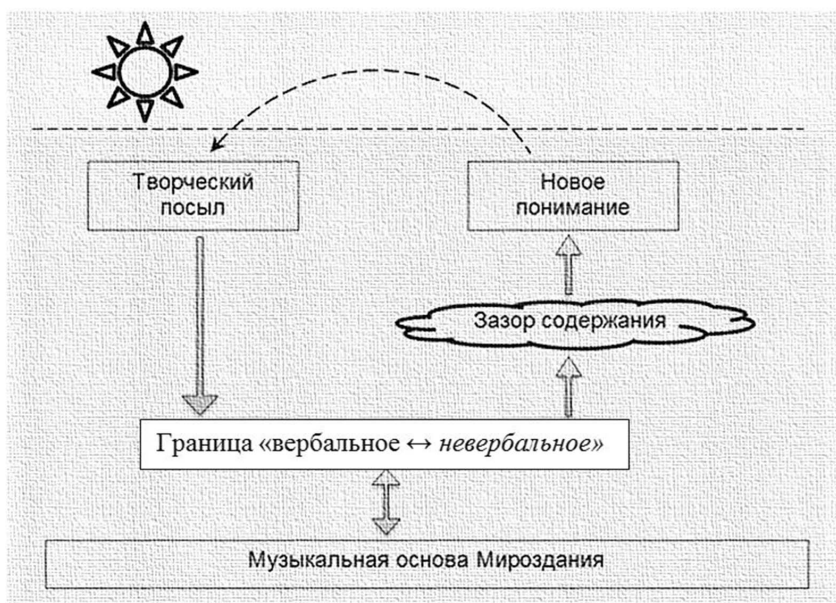


Рис. 12. Соединенный образ актов творчества и познания в процессе творческой работы композитора песни.

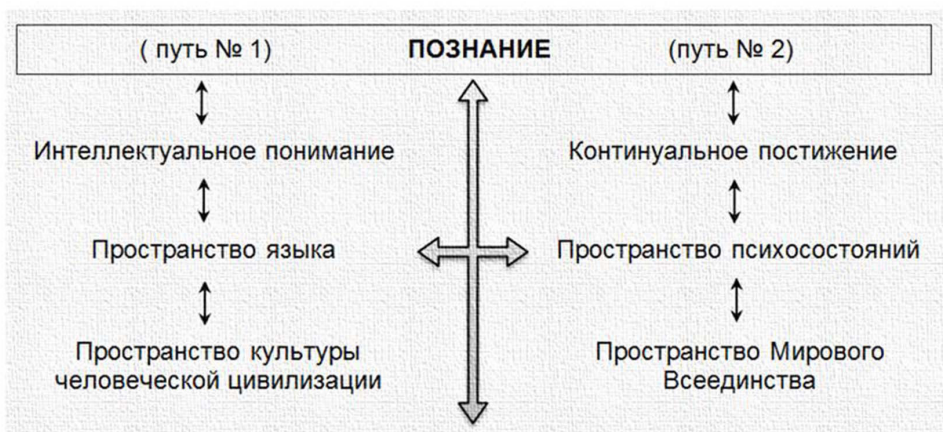


Рис. 13. Два разных пути познания.

понимания (интеллектуальное постижение, путь № 1); **б)** Пути изменения психосостояния (континуальное постижение, путь № 2). Разница между этими путями состоит в опоре на разные качества принципа «человек»: **1)** Путь № 1 опирается на качество «Носитель языка» (пространство языка человека), не предполагает обязательное пересечение границы «вербальное ↔ невербальное»; **2)** Путь № 2 опирается на качество «Микрокосм» (пространство Мирового Всеединства), предполагает обязательное пересечение границы «вербальное ↔ невербальное».

5) «Текст стиха ↔ эстетико-психофизическая эстафета»

Песня как текстовый культурный след часто состоит из трёх частей: литературный текст песни, нотный текст музыкального сопровождения, письменные и знаковые указания исполнителю песни от композитора песни. Однако, такой способ трансляции содержания необходимо дополнить¹²⁶ текстовой составляющей, ориентированной на содержание «эстетико-психофизической эстафеты».

б) Автодидактика сочинителя¹²⁷

Бард или композитор находятся в режиме самообучения/осмысления, происходящего с ним во время создания песни. Сочинитель в каждый момент творчества становится мастеровитей самого себя несколько минут назад – т.е. процесс создания песни никогда не является полностью законченным, а только относительно законченным. Остановка творческой работы по созданию песни – это просто жизненные обстоятельства и т.д. Примеров творческого продолжения множество, например – неоднократная переделка своих стихов поэтами-классиками, бардами и композиторами.

2. 5. Рабочие гипотезы

Не смотря на то, что нашей основной целью является различение двух песен (песенной пары), написанных на один и тот же поэтический источник, мы вынуждены признать то, что достижение этой цели распалось на две фазы: **1)** Оценка устойчивого преодоления барьера «песня ↔ не песня»; **2)** Собственно, сравнение

¹²⁶ Например: **1)** Знаки содержательного наполнения и прохождения пауз; **2)** Рекомендации по психофизической возгонке исполнителя песни.

¹²⁷ О такой линии рассмотрения нам много раз говорил композитор С.С. Коренблит: «Мои сочинения не просто живут во мне, но и постоянно совершенствуются сами и преобразуются в лучшую сторону меня, можно сказать: они просто растут как родные дети».

двух разных песен. Методологическая линия познания «Дедукция» выводит нас к теоретической модели фазы № 1, методологическая линия «Индукция» – к построению теоретической модели № 2. Методология процедуры «диалектические ножницы» указывает нам на то, что соединение обеих отмеченных линий нужно производить органично – на основе естественных соединителей. Таким соединителем мы называем понятие «Песня» – определенный уровень качества (качественного состояния) рассматриваемого текстово-музыкального материала.

Для фазы № 1 мы предлагаем две компактные группы рабочих гипотез, а именно:

- *Группа № 1 «Оценка качества творческого маршрута композитора» – «Песенное лекало № 1»:*

- **Гипотеза № 1.1.** Творческий маршрут композитором реализуется как выбор уровня качества соединенности путей познания № 1 и № 2 (см. рис. 13). Важным показателем такой соединенности является факт пересечения зоны «вербальное ↔ невербальное» (см. рис. 9);

- **Гипотеза № 1.2.** Творческий маршрут реализуется как опора на его базовую версию (см. рис. 8 и описание к нему);

- **Гипотеза № 1.3.** Творческий маршрут реализуется как процесс соединения двух «картин»: **а)** сущностно-понятийная «картина»; **б)** «картина» песенной речи;

- **Гипотеза № 1.4.** Творческий маршрут реализуется как обязательный вход в универсальный автоматизм «Песенный поток» (см. рис. 10). Эта гипотеза носит рекомендательный (пожелательный) характер и в экспертной оценке выступает лишь как некий фон экспертного понимания. «Присутствие» гипотезы также ощущается и в структуре таблицы 4.

- *Группа № 2 «Оценка качества собственно самого результата» – «Песенное лекало № 2»:*

- **Гипотеза 2.1.** Может быть использована классификация¹²⁸ на основе раскрытия понятийного отрезка «песня ↔ не песня» (см. табл. 7);

¹²⁸ В учебных курсах «анализ вокальных произведений» опираются на пять так называемых «основных принципов вокализации стиха» – основные принципы соотношения текста и мелодии: **1)** речитатив, **2)** декламация, **3)** ариозо, **4)** кантилена, **5)** танцевальный. См. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ред. Коловский О.П. – Л., 1988. С. 52-63. URL: <http://www.musicfancy.net/ru/music-theory/musical-analisis/296> (дата обращения: 28.03.2021).

- **Гипотеза 2.2.** Песня может быть оценена как объект, в котором есть соединение пространств физической акустики и метафизики песенного звука;

- **Гипотеза 2.3.** Песня воспроизводит звуко-речевую «картину» своего текста с разной степенью точности. Ориентирами здесь могут быть такие качества исходного текста, как: **а)** Натуральный пульс; **б)** Частотный спектр.

Таблица¹²⁹ 7. Краткое содержание ряда звеньев восходяще-устремленного понятийного отрезка «недобор ↔ песня ↔ перебор». Фокусная понятийная зона композитора песни выделена затемнением.

Обл.	№	Название понятийного звена	Краткое содержание
К В А З И – П Е С Н Я (Н Е Д О Б О Р)	01	Условное начало интервала «недобор»	Есть множество звуков, но не складывающихся в песню.
	02	Упражнение	Текст, музыка и подача (исполнение) соединены вместе для выполнения некой учебной цели. Например, для тренировки певческого голоса.
	03	Звуковая окантовка	Речь идёт не столько о песне, сколько о том, чтобы просто музыкально оконтурить содержание стихотворного текста.
	04	Звуковая зарисовка	Письменный текст дополнен музыкой до некого простого образа, но сам текст ещё доминирует.
	05	Звуковая иллюстрация	Развитие зарисовки с повышением уровня доминирования музыки.
	06	Тематическое подзвучивание	Музыка вступает в связь с темой текста. Более глубокий уровень соединения, чем при звуковой окантовке и зарисовке.
	07	Звуковое высвечивание	Тематическое подзвучивание стало сильнее.
	08	Опорный базис	Музыка и текст соединились до такой степени, что их уже можно считать единым целым.
	09	Полётное сопровождение	Музыка увлекает текст в некий «искусственный» полёт, возможно и непредусмотренный ранее автором текста. Текстовый ресурс дополняется оригинальным музыкальным ресурсом.

¹²⁹ Шкала получена в результате исследований автора – см. практико-ориентированную монографию: С.П. Орловский. Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита: практико-ориентированная монография / Под ред. академика Е.А. Ямбурга. – Москва: ФЛИНТА, 2021. – 616 с.

Обл.	№	Название понятийного звена	Краткое содержание
Песня	10	Мерцающая песня-1	Музыкальная речь входит в пределы песенной речи маятниковым движением «в песню ↔ из песни». Движение в песню от недобора (от квазипесни). Песня как эксперимент.
	11	Разговорная песня ¹³⁰	Такую песню часто можно встретить в секторе «Авторская культура песен». Исполнитель песни просто декламирует (мелодекламирует) песенный текст акцентированной разговорной речью, не доходя собственно до уровня «пение».
	12	Одноголосая песня	Создано уже некое целое, в котором легко обнаружить: 1) Песенно-музыкальную форму (запев, напев, припев, распев); 2) Песенно-организационную форму (куплет); 3) Связность песенных элементов (текст, музыка, исполнение); 4) Живой слух устойчиво определяет и различает то, что он имеет дело с песней.
	13	Эхо-песня ¹³¹	Песня, несущая в себе звуковое и смысловое эхо. Послезвучье. Ярким примером здесь являются песни композиторов М.Л. Таривердиева, Я.А. Френкеля.
	14	Распетая песня (многоголосая песня)	Песня, распетая несколькими голосами. Границей является «хоровая песня», когда слова песни уже порой трудно различимы в звучащем поле звуков (если спеты не синхронно, что бывает в подавляющей практике исполнения песен хором).
	15	Мерцающая песня-2	Музыкальная речь входит в пределы песенной речи маятниковым движением «в песню ↔ из песни». Движение к песне из области «перебор». Песня как эксперимент.

¹³⁰ Здесь мы обращаем внимание читателя на тот факт, что два отца-основателя песенного «взрыва» «Авторская культура песен» по-разному выражали своё исполнение песен: Б.Ш. Окуджава – стремился всё время петь, а М.Л. Анчаров – выражал себя через повышенное интонирование разговорной речи, доходящей только временами до уровня «пение» – мелодекламирал текст своих песен под гитарное дополнение. Многочисленные авторы и исполнители песен из «Авторской культуры песен» часто используют стиль песенной подачи М.Л. Анчарова, но реже – Б.Ш. Окуджавы.

¹³¹ У нас также было название «интонационная песня», указывающее на процесс особенно сосредоточенного подчеркивания смысла через интонацию на фоне «идеальной» тишины.

Обл.	№	Название понятийного звена	Краткое содержание
ПЕРЕХЛЕСТ	16	Высокая иллюстрация	Песенная речь доносится красивым певческим голосом. Слуховых претензий к гитарному аккомпанементу нет. Однако, соединительность исполнительского голоса и гитары воспринимается как нечто формальное и условное, а не как необходимость взаимной соединительности. Две стороны песенности звучат как бы отдельно – как иллюстрации, смотрящие друг на друга сквозь стеклянную перегородку. Синонимом здесь является название «Стеклянная песня»
	17	Инструментальный перехлест	Исследователи песен США ввели понятие «гитарная песня», понимая его в двух смыслах: песня под гитару, песня с хорошим уровнем гитарно-инструментальной музыки (аккомпанемента). Гитара выходит здесь на передний план песни. Становится вполне лидирующим элементом того, что называют песней. А по правилам «нормальной» песни для гитары есть только второй план, но никак не первый.
	18	Резонансный материал ¹³²	Создано некое целое, в котором первоначальные текст и мелодия уже не равны себе по исходному потенциалу, а степень воздействия песни на слушателя и самого композитора значительно превышает энергию исходного материала. Результат написания песни невозможно предсказать и изменить. Явный признак следа мощной внутренней «возгонки» самого композитора.
	19	Гедонистический материал	Создано некое целое, в котором первоначальные текст и мелодия уже призваны принести только удовольствие восприятия или исполнения.
	20	ЭД-материал ¹³³	Создано некое целое, в котором первоначальные текст и мелодия используются исключительно только для эстетического понимания/восприятия слушательской и журналисткой «элиты». Искусство ради искусства.
	21	Аннигиляционное произведение	Мелодия, предложенная для сопровождения текста, полностью противоречит смыслу стиха и уничтожает его эмоциональный, смысловой и звуковой след.
	22	Мнемоническая песня	Создана лишь только для запоминания текста стиха (исключительно для этого).

¹³² Эта понятийная позиция, а также позиции 19, 20, 21 и 22 были сформулированы нами совместно с композитором С.С. Коренблитом, с которым мы вели напряженные и продуктивные беседы в процессе выполнения наших исследований по созданию теоретических представлений о песне вообще.

¹³³ Сокращение от полного названия «Эстетико-драматургический материал».

У читателя может возникнуть вопрос – почему мы не применяем широко известную маркировку из песенно-музыкальной сферы, как например: академическая песня, нюансная песня, ариозо¹³⁴, апофеозы¹³⁵, поэтическая песня, функциональная песня, авторская песня и др.? Ведь именно такими понятиями оперирует искусствознание. Наш ответ простой: мы работаем с барьером «песня ↔ не песня», который современным искусствознанием пока не выведен на должную понятийную высоту. Всё отдано всецело на откуп композиторской интуиции/творческой фантазии. Нам хотелось бы приподнять планку сферы интуиции в более высокие слои акта песенного творчества, чем это принято в искусствознании сегодня. Поэтому мы и предложили нашу «лестницу понятийного восхождения», которая не была обнаружена нами в современном исследовательском «цеху» искусствознания.

Например, действующее название «академическая песня» включает в себя слово «песня», но, в нашей классификации, это «не песня», а только работа в интервале предпесенных понятий – в интервале строк от № 2 до № 9 таблицы 5.

Кроме того, мы хотели бы поручиться за то, что слово «песенка» указывает на «песню» в ласковом, а не уничижительном понимании этого слова. Если при написании «песенки» барьер «песня ↔ не песня» преодолен, то это значит, что появилась «песня» и уменьшительное слово «песенка» не может вернуть состоявшуюся «песню» к уровню «не песня».

Мы также принимаем и тот факт, что фраза «проходная песенка» относится к такому состоянию текстово-музыкального материала, который можно назвать «формальная песня» – в отмеченном материале не собрано качество (все необходимые линии качества) «песня», а соблюдены лишь только формальные признаки соединения: текста, музыки, исполнительской подачи.

2. 6. Экспертный шаблон «Д-модель»

Теперь нужно продемонстрировать методическую готовность к проведению познавательных экспериментов. Нужно построить шаблоны и шкалы экспертной оценки, выполнить на их основе оценку нескольких ярких песенных примеров.

¹³⁴ Небольшая ария (арияетта), отличающаяся простотой изложения, песенностью мелодики.

¹³⁵ Научные диссертации во времена М. Ломоносова писались в стихах и даже пелись.

Вполне подходящим здесь, по нашему мнению, является образ круговой диаграммы, соединяющий в себе: **1)** Возможность простого отображения соединенности нескольких линий оценки; **2)** Возможность работать с разными индивидуальными шкалами каждой линии оценки.

Таблица 8. Пояснение используемых сокращений (к рис. 14).

Сокращение	Комментарий
Авт.	Авторская культура песен.
В-волна	Вертикальная волна песни (метафизическая).
Граница	Граница «вербальное ↔ невербальное».
Зачерп.	Зачерпывание из сферы обитания Музы.
Метафиз.	Выход в метафизику.
Народн.	Фольклорно-народная культура песен.
Нат. пульс	Натуральный пульс исходного текста песни.
П-волна	Прямая волна песни (акустическая).
Пес. речь	Картина песенной речи.
Понимание	Познание, как движение путём понимания.
Проф.	Профессиональная культура песен.
Состояние	Познание, как движение по состояниям психики.
Сущ. кар.	Сущностно-понятийная картина песни.
Част. спектр	Частотный спектр нормального речевого воспроизведения исходного текста песни.

На рис. 14 показан образ экспертного шаблона, который мы называли «Оценочная мельница песен», из-за простой аналогии круговой диаграммы и собственно самим движением по кругу. Здесь отмечены две колонки: группа шаблонов «Песенное лекало № 1» и группа шаблонов «Песенное лекало № 2». Используемые обозначения поясняет содержимое таблицы 8.

Следует так же учесть и следующее:

1) Нумерация диаграмм. Все круговые диаграммы «Оценочной мельницы песен» пронумерованы и соответствуют своим рабочим гипотезам. Например, элемент с номером «1.1» (группа № 1, номер в группе – 1) соответствует рабочей гипотезе с номером «1.1» – гипотезе о различных путях познания. Аналога гипотезе с номером «1.4» здесь нет.

2) Правила чтения диаграмм. Каждая круговая диаграмма имеет две опорные и одну восходящую (вертикальную) линии. Вертикальная линия выражает вовлеченность опорных линий в песен-

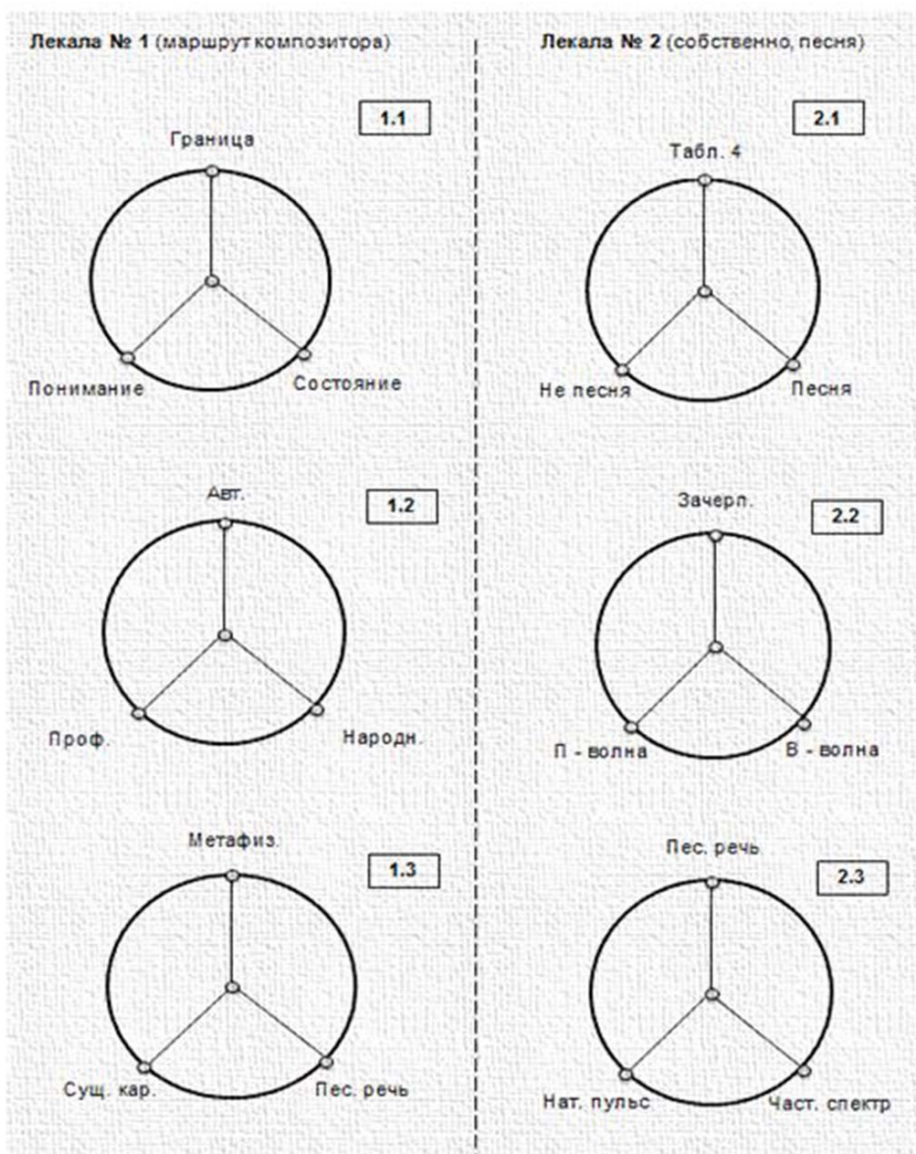


Рис. 14. Экспертный шаблон «Оценочная мельница песен».

ный процесс. Если у эксперта есть желание работать со шкалами, то он может считать, что каждая линия круговой диаграммы является отрезком с четырьмя отметками: 0 (центр, место пересечения трёх линий), 1, 2, 3.

Покажем, как работает «Оценочная мельница песен» на примере трёх разных вариантов песни на стихи выдающегося поэта русской культуры М. Лермонтова «По небу полуночи ангел летел». Различные песенные варианты, не меняя внешний вид и не вторгаясь в содержание оригинального поэтического текста, написали композиторы: А. Варламов, С. Рахманинов и С. Коренблит. Соответствующий наш экспертный результат представлен в таблицах 9-11. Каждая из них является табличным аналогом экспертного шаблона «Оценочная мельница песен» – шаблоном «Д-модель».

Мы также употребили понятие «мысленный эксперимент». Что это такое? – Это удержание в сознании экспериментатора понятийно-онтологического фона рассматриваемой проблемы. В частности – удержание ощущения универсального автоматизма понятия «Песенный поток» (см. рис. 10).

Таблица 9. Анализ песни «Ангел» композитора А. Варламова. Для прослушивания использована аудиозапись¹³⁶ песни в концертном её исполнении известным профессиональным певцом О. Погодиным. Информация в колонке «№» – номера диаграмм рис.14.

№	Наименования фокуса	Оценка
1.1	Познание	Вертикаль не используется
1.2	«Ныряние» в пространство «Авторская культура песен»	Вертикаль не используется
1.3	Явная ориентация от метафизики творчества	Вертикаль напрягается
2.1	Переход границы «песня ↔ не песня»	Вертикаль только имитируется. № 7 – звуковое высвечивание
2.2	Зачерпывание метафизического потенциала звука	Вертикаль напрягается
2.3	Качество «песенная речь»	Вертикаль частично напряжена: приблизительно нат. пульс

¹³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=e1a1ZxzsQQU> (дата обращения: 28.03.2021).

Таблица 10. Анализ песни «Ангел» композитора С. Рахманинова. Для прослушивания использована аудиозапись¹³⁷ песни в концертном её исполнении известным детским хором «Весна»¹³⁸ (дирижёр Н. Аверина, концертмейстер Н. Сабирова). Информация в колонке «№» – номера диаграмм на рис. 14.

№	Наименования фокуса	Оценка
1.1	Познание	Вертикаль не используется
1.2	«Ныряние» в пространство «Авторская культура песен»	Вертикаль не используется
1.3	Явная ориентация от метафизики творчества	Вертикаль напрягается
2.1	Переход границы «песня ↔ не песня»	Вертикаль только имитируется. № 9 (полетное сопровождение) или граница № 11 (распетая песня). Материал для хора. Текст очень плохо различим.
2.2	Зачерпывание метафизического потенциала звука	Вертикаль напрягается
2.3	Качество «Песенная речь»	Вертикаль частично напряжена: част. спектр

Таблица 11. Анализ песни «Ангел» композитора С. Коренблига. Для прослушивания использована аудиозапись¹³⁹ песни в исполнении её автора. Информация в колонке «№» – номера диаграмм на рис. 14.

№	Наименования фокуса	Оценка
1.1	Познание	Вертикаль не используется
1.2	«Ныряние» в пространство «Авторская культура песен»	Вертикаль не используется
1.3	Явная ориентация от метафизики творчества	Вертикаль напрягается
2.1	Переход границы «песня ↔ не песня»	Вертикаль напрягается. № 12 (песня).
2.2	Зачерпывание метафизического потенциала звука	Вертикаль напрягается
2.3	Качество «Песенная речь»	Вертикаль частично напряжена: точно натуральный пульс.

¹³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=VUZ1SXpUDL4> (дата обращения: 28.03.2021).

¹³⁸ <http://www.vesna-choir.ru/> (дата обращения: 28.03.2021).

¹³⁹ <http://inofon.rusobr.ru/p191aa1.html> (дата обращения: 28.03.2021).

Сводная таблица 12 сравнивает композиторские результаты попарно. Знаки «=» (одинаково), «+» (преобладает), «-» (не достаёт) показывают результаты построчного сравнения в колонках « $\leftrightarrow$ » (сравнение внутренних соседей по таблице) и « $\updownarrow$ » (сравнение соседей по таблице через внешний круг замыкания таблицы).

Таблица 12. Сравнение результатов трёх композиторов по песне «Ангел». Информация в колонке «№» – номера диаграмм на рис. 14.

$\updownarrow$	Композитор А. Варламов	$\leftrightarrow$		Композитор С. Рахманинов	$\leftrightarrow$		Композитор С. Коренблит	$\updownarrow$	№
=	Вертикаль не используется	=	=	Вертикаль не используется	=	=	Вертикаль не используется	=	1.1
=	Вертикаль не используется	=	=	Вертикаль не используется	=	=	Вертикаль не используется	=	1.2
=	Вертикаль напрягается	=	=	Вертикаль напрягается	=	=	Вертикаль напрягается	=	1.3
-	Вертикаль только имити- руются. № 7 – звуковое высвечивание	-	+	Вертикаль только имити- руется. № 9 (полетное со- провождение) или граница № 11 (распе- тая песня). Материал для хора. Текст очень плохо различим.	-	+	Вертикаль напрягается. № 12	+	2.1
=	Вертикаль напрягается	=	=	Вертикаль напрягается	=	=	Вертикаль напрягается	=	2.2
-	Вертикаль частично на- пряжена: при- близительно нат. пульс.	+	-	Вертикаль частично на- пряжена: част. спектр	-	+	Вертикаль частично на- пряжена: точно нат. пульс.	+	2.3
-2	не песня (недобор)	-1, +1	-1, +1	не песня (перехлест)	-2, +0	+2	песня	+2	

Общий итог экспертных оценок и их сравнения между собой показан в последней строке таблицы 12. Уровень качества «песня» достиг только композитор С.С. Коренблит, сочинение которого органично соединено с натуральным пульсом песенного текста, созданного выдающимся русским поэтом М. Лермонтовым.

2. 7. Итог по главе

Заявлена оригинальная постановка проблемы «Проблема многовариантности песен». Положено начало и план ряда авторских статей с одноимённым названием и монографий.

Введены три группы рабочих гипотез: **1)** «Оценка качества творческого маршрута композитора» – «Песенное лекало № 1» (4 гипотезы); **2)** «Оценка качества собственно самого результата» – «Песенное лекало № 2» (3 гипотезы); **3)** Оценка композиционной вложенности Вп (1 гипотеза).

Применён деятельностный исследовательский подход. Введены оригинальные понятия: сущностно-понятийная «картина» песни, «картина» песенной речи, творческий маршрут композитора песни, эстетико-психофизическая эстафета. Выполнено содержательное раскрытие понятийного интервала «песня ↔ не песня» – интервал разбит на 19 сопряженных звеньев: «недобор → упражнение → звуковая окантовка → зарисовка → иллюстрация → тематическое подзвучивание → звуковое высвечивание → опорная песня → полётное сопровождение → **мерцающая песня-1** → **разговорная песня** → **одноголосая песня** → **эхо-песня** → **распетая песня** → **мерцающая песня-2** → инструментальный перехлест → резонансный материал → гедонистический материал → эстетический материал». Главной мишенью композитора-песенника являются область понятий, помеченных жирным шрифтом.

Рассмотрены отдельно две линии методологии познания: дедукция (7 рабочих гипотез) и индукция (10 линий эмпирических обобщений).

Творчески выделена экспертно-теоретическая модель дедуктивной линии и построен экспертный шаблон «Д-модель». С его помощью выполнена демонстрационная экспертная оценка трёх композиторских работ (А. Варламова, С. Рахманинова, С. Коренблита) по одному и тому же стихотворению выдающегося русского поэта М. Лермонтова.

3. ИНДУКТИВНЫЙ ШАГ – ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ «И-МОДЕЛЬ»

3. 1. Методологическое введение

Дедуктивная линия исследования обнаружила то, что фокус нашего познающего внимания удерживается на объекте познания за счёт применения оригинального исследовательского подхода – деятельностного подхода. То есть, мы видим песню как неразрывную процессную целостность:

**«песня как деятельность» ::= «предварительный настрой» → (04)
«авторско-исполнительский процесс» →
«результат»¹⁴⁰**

Этот процесс можно представить и по-другому – как особенный тип некой культурно-содержательной эстафеты двух уровней:

**«песня как почтовая эстафета» ::= «из круга авторов песни» → (05)
«через исполнителя» →
«к слушателю»**

**«песня как кольцевая эстафета» ::= «из круга авторов песни» → (06)
«через сдвиг времени» →
«обратно в круг авторов песни»**

Более того, рассматривая детальней образ эстафеты, мы можем высказать рабочую гипотезу о том, что песню, как выразителя сжатого культурно-исторического содержания, можно ввести в сферу представлений о куматоиде¹⁴¹, но только с учётом смысла выражений (05) и (06):

«песня как особенный тип эстафеты» ::= «куматоид» (07)

¹⁴⁰ С учётом процесса автодидактики поэтов, бардов, композиторов – любой результат – нужно считать условным (промежуточным) результатом, т.е. не абсолютно завершённым.

¹⁴¹ Название кумулятивной культурно-исторической эстафеты в философской теории познания.

3. 2. Схема процедуры познания

Общий план нашей исследовательской работы на этом шаге познания (см. рис. 15) подобен тому, что был уже использован на шаге «дедукция». Какие позиции мыслителя мы используем? Это «собираательные позиции», а не «позиции – вершины», как на шаге «дедукция». Их две, а именно: 1) Функциональная (я – рефлексирующий практик и архивист песни); 2) Метафункциональная (я – рефлексирующий натурфилософ песни).

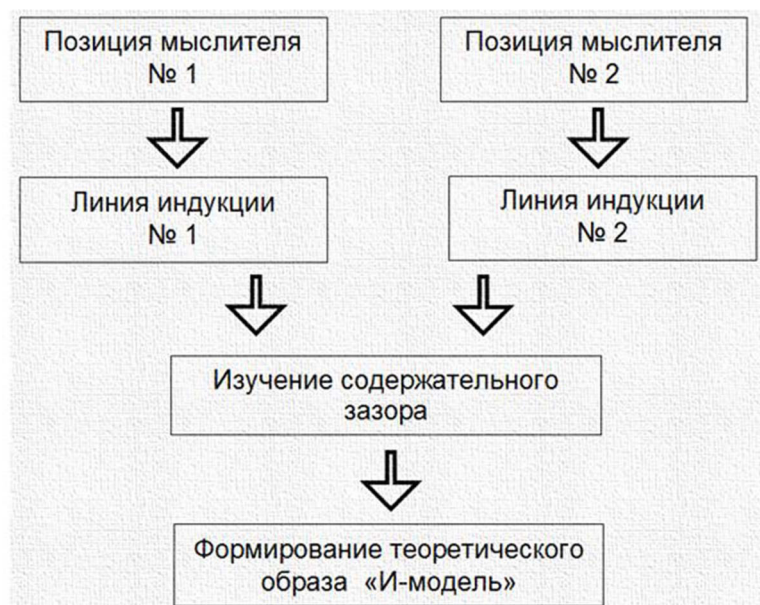


Рис. 15. Организационная блок-схема¹⁴² методологической процедуры «Индуктивная работа исследователя».

3. 3. Индикационное пространство «Песня как практика»

Мы полагаем то, что естественный образ такого пространства образуется в виде соединенности качеств 4-х содержательно-смысловых сфер, а именно: 1) текст, 2) музыка, 3) исполнитель, 4) обобщ-

¹⁴² Орловский С.П. Куматоид методологической культуры мышления. Авторская рукопись монографии. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей «Института Культуры Неостановленного Саморазвития Человека», 2009.

щенный слушатель¹⁴³. За механизм такого соединения (см. рис. 16) несут ответственность не менее двух фундаментальных качеств нашей психики, а именно: **1) Песенность слуха человека**. Человек рождается с ощущением музыкальных свойств звука. Речь формируется как ощущение пропевания звуков языка. Примеры индикационных сигналов факта существования песенности слуха человека показаны ниже в таблице 13. Если что-то действительно стало «песней»¹⁴⁴, то его должен непременно распознать/уловить/впитать канал песенного слуха человека; **2) Песенное психосостояние человека**. Песня воспринимается как цельность за счёт естественной природной связности разных состояний психики человека. Необходимо так же отметить важный вопрос: «Откуда приходит песня? Из какой сферы жизнедеятельности психики человека?». Нам представляется интересным подразделить песни по их психо-адресному источнику, как ответы на ряд вопросов, например: **а)** Из сна или из другого состояния?; **б)** По наличию ощущения «вещий звук»?; **в)** Психика как чистый лист для иного письма? Исследовательская линия «Изучение и классификация психических состояний порождения песни» не упускается нами из общего представления о

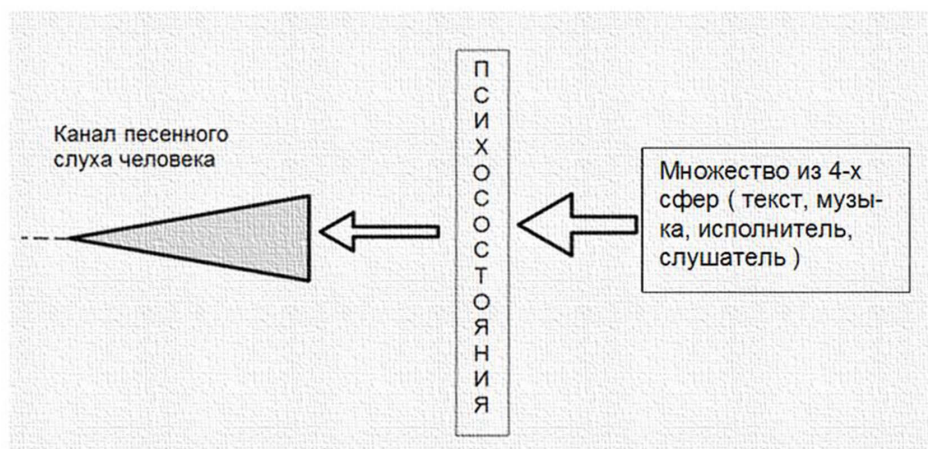


Рис. 16. Общий образ универсально-соединительного принципа в индикационном пространстве «Песня как практика».

¹⁴³ См. Экология русского языка. Синтез слова и музыки : практико-ориентированная монография / С.С. Коренбит; под ред. Е.А. Ямбурга. – Краснодар: Издательский дом «ХОРС», 2015. – 350 с

¹⁴⁴ В том числе и песню без слов.

Песенной Онтологии, но в данном исследовании не конкретизируется явно¹⁴⁵.

Таблица 13. Индикационные сигналы собственно песенности слуха человека

Усл. №	Название признака	Краткое содержание
01	Устремленно-гармоническое единство песенных элементов	Песенность есть «магнит» многослойного соединения: 1) Песенных элементов (текст, музыка, исполнительская подача, слушатель); 2) Слуховых мелосов (песенный, музыкальный, поэтический); 3) Энерго-информационных вибро-мелосов (многоуровневое тело человека, метафизическая волна музыкального звука, музыка сфер).
02	Молитвенно-языковая проводимость	Ощущение музыкальности языка позволяет находить соединительно-молитвенный «провод» в психике человека
03	Медитационная проводимость	Ощущение музыкальности слуха позволяет находить соединительно-коммуникационный «провод» в психике человека уровня «Микрокосм-Макрокосм»

3. 4. Деятельностная восьмеричность песни

Говоря о понятии «песня», как о специфической деятельности, мы должны учесть¹⁴⁶ не менее 4-х разных типов деятелей: **1)** сочинитель текста, **2)** сочинитель музыки, **3)** исполнитель песни, **4)** слушатель песни. Но учитывая то, что практически всегда действует понятийный автоматизм «реальное ↔ идеальное»¹⁴⁷, спектр типов деятелей увеличивается не менее, чем в два раза. Итого, мы имеем 8 различных типов деятелей (см. табл. 14). Но самое интересное то, что все они имеют своё представительство в деятельности «композитор песни», которое должно как-то учесть в творческом процессе (творческом маршруте) и результате.

¹⁴⁵ Мы намереваемся написать по этому поводу отдельные статьи или практико-ориентированную монографию, чтобы не переполнять текущий материал, и без того обладающий высокой организационной и разветвлённой плотностью информации.

¹⁴⁶ Нормировать наши представления.

¹⁴⁷ Любая деятельность как бы «отражает» себя в «зеркале» содержания этого понятийного интервала. Нормирует себя устремленностью к комплексному идеалу.

Таблица 14. Восьмеричное поле деятелей творческого маршрута сочинителя песни. Где: «Р» – реальное, «И» – идеальное.

Тип деятеля	Усл. №	Понятийная «линза»	Усл. №	Краткое содержание деятельности
Сочинитель текста	01	Реальное ↔ идеальное	Р	Превращение разговорной речи в рифмованную речь
	02		И	Внесение в речь элементов от контакта с высшими сферами
Сочинитель музыки	03		Р	«Тканье» музыкального «полотна» по культурным аналогам
	04		И	Внесение в музыку трансцендентальной составляющей
Исполнитель песни	05		Р	Заученное формальное изложение песенной речи
	06		И	Извлечение тайнства песенной речи
Слушатель песни	07		Р	Восприятие только «прямой акустической волны звука»
	08		И	Соединенное восприятие двух волн звука: акустической и метафизической

Конечно, большинство сочинителей песен работают не явно и не полностью во всех направлениях восьмеричного поля деятелей, но это не избавляет их от ответственности за процесс и результат своей деятельности. Нам представляется то, что все они работают с так называемым «Индикационным пространством песни», где отмеченное нами поле деятельности имеет свои «индикаторы» (эмпирические ориентиры, норму, критерии, вершины).

3. 5. Интегрально-индикационное пространство песни

Аналитический обзор результатов теоретических работ наших предшественников показал нам, что теоретическую модель выбранной проблемы нужно строить самостоятельно¹⁴⁸. В этой линии познания мы делаем это «снизу» – от обобщений уже известной нам песенной практики, собирая эмпирическое обобщение как мозаичный образ (пазл) с названием «Индикационное пространство пес-

¹⁴⁸ Если быть максимально точным, то мы обнаружили несколько интересных культурных следов «Осмысленная песенная практика»: работы по церковному пению (в сфере «Певческая культура церкви») и теория фольклорной песни (в сфере «Этномузыкология»). Однако, выполнить полный аналитический обзор нам оказалось не по силам из-за ориентации её авторов не на методолого-теоретическую компактность изложения, а только на развитый комментарий.

ни». К такому образу было одно основное требование – он должен служить сигнальной моделью факта, что нечто преодолело границу «песня ↔ не песня» и точно вошло в понятийное пространство «песня» или осталось в пространстве «не песня».

3. 5. 1. Самостоятельность мелодического голоса

Песня – это то, что можно спеть Акапелла – только голосом, без специального музыкально-инструментального сопровождения. Таким индикационным признаком пользуются в слое «Фольклорно-народная культура песни», где бытует представление о народной песне как о песне, распеваемой¹⁴⁹ множеством разных голосов – хором. Однако, в культуре песен не один слой, а целых три (фольклорно-народная песня, авторская песня, профессиональная песня). Отмеченный признак не является ведущим признаком песни в других слоях песенной культуры.

3. 5. 2. Песенная форма

Песня сегодня¹⁵⁰ является результатом соблюдения фазовой цепочки из четырех элементов: запев (вступление), напев (куплет), припев, распев. При этом, песенная практика отмечает различные варианты сочетания таких элементов, например: «запев → напев ↔ припев», «напев ↔ припев», «запев → напев ↔ распетый припев», «запев → распетый напев ↔ распетый припев» и т. п.

Так же отметим то, что наличие музыкального сопровождения является желательным элементом песенной речи, но не обязательным.

3. 5. 3. Музыкальный ритм

Песня – это речь, пронизанная музыкальным ритмом. Нормальная разговорная речь имеет темп, образуемый двумя звуко-контурными элементами: ударением слогов слов и паузами между словами. Темп переходит в тот или иной ритм, чтобы превратить

¹⁴⁹ Народная песня часто безымянна (хотя иногда совершенно ошибочно называют народными достоверно известные авторские песни И. Сурикова «Тонкая рябина», И. Козлова – А. Алябьева «Вечерний звон», А. Апухтина «Пара гнедых», Ю. Кима «Губы окаянные» и мн. др.). Но если встречается список авторов песни, то в нем перечисляется не только автор текста и музыки, но и автор распева. Иногда с песней ассоциируется только тот, кто её исполнял, хотя авторы ещё не известны или уже известны.

¹⁵⁰ Фольклористика различает исторические этапы в стремлении вокального материала стать песней. При этом возникает представление о песне, как о некой исторически связанной форме, учитывая здесь и неравномерность исторического движения разных народов и этносов. Этакая карта мира с регионами различного понимания формы понятия «песня»! Мы же все время пишем о так называемой «современной композиторской песне».

нормальную речь в: 1) поэтическую речь; 2) музыкальную речь; 3) песенную речь.

Любители авторской песни наслышаны о том, как совместно писались песни бардом-композитором С. Никитиным и поэтом Дм. Сухаревым. Композитор задавал «песенную рыбу» в виде записи её будущего ритма и намеков на общую тему содержания песни. Записанный на бумаге ритм принимал поэт как шаблон. По сути, это был «частокор» пустых мест для слогов будущих слов песни. Поэт уточнял тему и её словарное описание, укладываясь в заданный ему ритм, пересылал свой результат композитору песни. Композитор испытывал песенный текст на: 1) Удобство его пропевания; 2) Ясность восприятия смысла на слух; 3) Сложность ↔ простоту гитарного аккомпанемента. Если что-то было не так, то он просил поэта это исправить. Если же все было в порядке, то мир узнавал о рождении новой песни. Этот способ не нов – так часто работают все творческие группы сочинителей «эстрадной песни» или песен к кинофильмам и спектаклям.

3. 5. 4. Ключ запоминаемости песни (песенная мнемотехника)

Это свойство песни следует из характера песенного бытования. Как слушатель помнит песню? – Он ее помнит по: 1) Эмоциональному послезвучию (следу); 2) Музыкальному «ключу»; 3) Смысловой «крылатой словесной формуле».

Крылатая формульность. Песня – это лаконичное выражение вложенной в неё темы. Содержание раскрывается в некой сжатой и «крылатой формульности». Песенная строка здесь приобретает свойство «впечатывания» в сознание слушателя. Например, строка у Б. Окуджавы: «Надежды маленький оркестрик под управлением любви». Чаще всего «формульность» выражает припев песни. Поэтому простым различием «песня ↔ не песня» является наличие в речи повторяющейся группы слов. Иногда «формульность» называют «песенным ключом», имея в виду то, что песня часто хранится в памяти её слушателя по ключевой фразе¹⁵¹: 1) Строка из песни; 2) Строки из припева песни.

¹⁵¹ Об этом не мало написано в практико-ориентированной монографии С.С. Коренблита: Экология русского языка. Синтез слова и музыки: практико-ориентированная монография / С.С. Коренбит ; под ред. Е.А. Ямбурга. – Краснодар : Издательский дом «ХОРС», 2015. – 350 с.

Музыкальный ключ. Песня – это то, что имеет ярко выраженную и легко запоминаемую мелодию (напев). Исторически, песня присутствует в культуре как стремление людей спеть вместе (настроиться на единый вектор взаимодействия: охота, обращение к Богу, праздник, война, горе и т.д.). Соединителем такой общности выступает песенный мотив. Его яркость и внешняя простота позволяют любому человеку с нормальным музыкальным слухом и речью вступить в пространство звучащей песни. Красивая мелодия запоминается, что называется, с лёту.

3. 5. 5. Гармония песенных элементов

Этим свойством песни занимались в основном теоретики песен бардов. Речь идёт о том, что песенные элементы (текст, музыка, исполнительская подача) должны быть соединены так тщательно, чтобы слушатель воспринимал их как единое нераздельное целое. В теории песен бардов была выделена проблема «Песенная синкретика», которая определяет уровень гармонии соединенности песенных элементов как синкретику. Наши исследования¹⁵² показывают то, что такая синкретика опирается на имманентное триединство слухового канала человека: **1) Единство слоев культуры** (фольклорно-народное, авторское, профессиональное); **2) Единство песенных элементов** (текст, музыка, исполнительская подача); **3) Единство песенных линий** (самодетельная песня, бардовская песня, авторская песня-1); **4) Триединство культурного слуха** (песенный, музыкальный, поэтический); **5) Натурально-эволюционное триединство слуха** (филогенез, онтогенез, ретенция настоящего времени). Такое единство лежит в основе естественной песенности слуха человека и позволяет судить о нём так, как о фундаментальном информационном канале, проводящем «фундаментальный звуковой сигнал» – сигнал связи уровней «эволюционный ↔ текущий».

3. 5. 6. Натуральный пульс песенного текста

Таким пульсом мы называем множество из уникальных ритмических проговорок, отражающих ритмическую структуру речевого произнесения текста, который выбран фокусом «быть основой текста песни» или уже является текстом для возможной песни.

¹⁵² Орловский С.П. Культурология песни. Авторская культура песен русской и мировой культуры. Рукопись монографии. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей Института Культуры Неостановленного Развития Человека, 2011. – 463 с.

Как строится проговорка? – Она строится на основе оригинального алгоритма формального отображения каждой строки текста.

Например, пусть нам дан первый куплет стиха Ю. Левитанского «Всего и надо» (см. табл. 15). В нем нужно для наглядности разбить текст на слоги, выделив ударные слоги, и заменить каждый слог на фразу «та». Делается это просто:

1) Выразительно читаем текст (поэтический подлинник или текст песни) и маркируем его нормально-речевые языковые ударения. Если есть возможность, то нужно послушать, как читает стихотворение его автор (сам поэт) и выполнить маркировку ударения слогов с его голоса. У нас была возможность послушать голос поэта Ю. Левитанского. Маркировка его ударений показана в колонке «Натуральный пульс речевого текста (Ю. Левитанский)» таблицы 15.

2) Теперь все слоги заменяем на слог «та». Результат показан в колонке «Натуральный пульс речевого текста» таблицы 15.

Таблица 15. Иллюстрация к описанию построения множества проговорок. Использовано обозначение «Кол. удар.» – суммарное количество ударных слогов в строке.

Первый куплет речевого текста (Ю. Левитанский)	Натуральный пульс речевого текста (Ю. Левитанский)	Кол. удар.
Всего и надо, что взглядеться, – боже мой, всего и дела, что внимательно взглядеться, – и не уйдешь, и никуда уже не деться от этих глаз, от их внезапной глубины.	Та-та та та -та та та- та -та та -та-та	3
	та-та та та -та та та- та -та-та-та та- та -та-та	3
	та та та- та -та та та-та- та та-та та та -та-та	3
	та та -та та та та та- та -та та-та-та	3
Первый куплет песенного текста (С. Никитин)	Натуральный пульс песенной речи (С. Никитин)	
Всего и надо, что взглядеться, – боже мой, всего и дела, что внимательно взглядеться, – и не уйдешь, и никуда уже не деться от этих глаз, от их внезапной глубины.	Та- та та та -та та та- та -та та -та та	5
	та- та та та -та та та -та-та-та- та та- та -та-та	5
	та та та- та -та та та -та- та та-та та та -та-та	5
	та та -та та та та та- та -та та -та-та	5

Известно то, что бард-композитор С. Никитин написал на эти стихи песню. Уже по известному нам алгоритму строим «Натураль-

ный пульс песенного текста». Получим результат, показанный в соответствующей колонке таблицы 15.

Сравнение «Натуральных пульсов» стихотворного текста и текста песни показывает то, что при формальном равенстве текстов, они все же разнятся своими «натуральными пульсами», а именно: **1)** Разнится суммарное количество ударных слогов в строке (у стиха их 3, а у песни – 5); **2)** Одинаковые слова имеют разные ударения; **3)** Слова в песенной речи композитора звучат более отчетливо и самостоятельней, чем в стихотворной речи поэта.

Авторы песен не на свои стихи часто не проверяют качество соответствия «натуральных пульсов» исходного текста и его песенного варианта. Но есть и такие, как, например, композитор С.С. Коренблит, которые не могут мириться даже с малой долей такого неравенства. Ориентируются¹⁵³ на незыблемую сохранность синтаксической структуры и «натуральной звукописи» исходного текста для песни. С другой стороны, если при написании песни у него получилось изменить количества ударений, то композитор считает это своей творческой неудачей.

В наших исследовательских планах стоит разработка более точного алгоритма построения «натурального пульса», учитывающего все языковые знаки и метки речи, например: фонемы букв, произнесение слов по слогам, ударность слогов, речевые паузы, паузы специальных языковых знаков («», «–» и др.), натуральная звукопись текста, качество пауз (фермат).

3. 5. 7. Частотный спектр речи

Известно то, что у каждого звука есть не только основной тон, но и попутные тона (обертона): **1)** Зона боковых частот (тембр); **2)** Гармоники (глубина) и др. Частотный спектр конкретного звука определяется как область, охватывающая интервал от самого низкого звука зоны боковых частот до самого высокого слышимого звука гармоник. Такой спектр обычно представляют в виде (форме) амплитудно-частотного графика. Переход от простой разговорной речи к мелодекламации и дальше к пению, а далее – к професси-

¹⁵³ См. нашу статью: Орловский С.П. Введение в композиторский метод С. Коренблита. Статья № 1 из серии статей «Песенный счёт композитора С. Коренблита». URL: http://magru.net/pubs/6929/Pesenny_schyot_Stanislava_KorenblitaStatya_1 (дата обращения: 28.03.2021).

ональному мелодическому крику¹⁵⁴, соответствует разным частотным спектрам, расширяет его. «В двух формах проявления человеческого голоса – разговоре и пении – качества голоса представлены достаточно различно. Разговорный голос составляет лишь 1/10 от общего диапазона голоса, изучать только этот сектор – всё равно, что исследовать явления света лишь, к примеру, в одном красном участке спектра цветовой палитры»¹⁵⁵.

3. 5. 8. Языковое цитирование

Смысловое пространство исходного текста передается в песне как языковое цитирование, без изменения уровня языка. Например, если текст написан на литературном языке, то такой же уровень должен звучать и в песне.

3. 5. 9. Неоднозначность выхода на образ песенной речи

Причины разнообразия песен, созданных на один и тот же текстовый источник, так же разнообразны по своему смысловому спектру. Охватывают понятийный интервал «случайное ↔ закономерное», например:

- *Случайная причина.* Один и тот же автор, в разное время своей жизни, может на один и тот же текстовый источник сочинить разные мелодии. Сегодня он увлечен джазом, а завтра роком. Поэтому сегодня он пишет джазовый вариант песенной мелодии, а завтра – в стиле рок. Сегодня он не счастлив, а вчера был успешен, поэтому сегодня он пишет в миноре, а вчера писал в мажоре. Во всех перечисленных случаях композитор не считался с замыслом поэта.

- *Авторское присутствие в исходном материале.* Композитор идёт в след своим предпочтениям и тягам (своему музыкальному кругозору, образованию и знаниям). Напрягает материал на «творческий изгиб и пластичность» в свою сторону. Входит в область «увлекающий диалог» – вовлекает исходный материал в свой музыкальный вихрь. В зеркальный диалог со стихом: «Скажи-ка зеркальце, можем ли мы закружиться вместе?». Или примеряет исходный

¹⁵⁴ О наличии такой неожиданной информации нам сообщил композитор С.С. Коренблит, который серьёзно и профессионально занимался и осваивал классическую школу песенного вокала. У педагога и певца Богаченко С.Н. на его ЮТУБ-канале также много рассказано об этом способе пения – <https://www.youtube.com/channel/UCqrXqMTwlcuHm5kM4XXroLg/featured>

¹⁵⁵ Плужников М. Среди запаха и цвета. НиТ, 1998. – 64 с. URL: <http://n-t.ru/ri/pl/zz42.htm> (дата обращения: 23.04.2021).

стих к уже имеющимся у него «инструментально-универсальным» заготовкам (личный архив мелодических шаблонов, набор высотных сочетаний и тембрально-гармонических ходов, собственных голосовых возможностей или предполагаемых исполнителей его песни и др.). Композитор здесь работает как самодостаточный узкий профессионал, делающий только свою творческую часть. Поэт создал текст и отвечает за его содержание самостоятельно. Композитор добавил музыку и отвечает только за музыку.

- *Ответственно-целевое письмо.* Степень погружения в исходный материал зависит от ощущения уровня ответственности сочинителя песни за создаваемый результат. Если композитор С.С. Коренбит поставил перед собой цель организации оригинального педагогического музыкально-песенного канала трансляции поэтического наследия русской культуры – то и проходит свой композиторский путь через обязательное глубокое погружение в сферу культурного наследия каждого поэта из русской поэтической классики. Композитор затеняет своё творческое «Я», становясь «вторым номером» у «оригинального поэтического Я», добровольно и осознанно подчиняется замыслу поэта, становится «ведомым у ведущего его поэта» (добровольная со стороны композитора «двойка»: ведущий ↔ ведомый).

- *Закономерная причина.* О такой причине пишет учёный филолог С.Н. Локтионова¹⁵⁶: «Неоднозначность смысла всякого поэтического текста рассматривается языковедами как линия науки с названием «Поэтическая коммуникация». Такой текст рассматривается как текст, для понимания и правильной интерпретации которого недостаточно только знания языка, необходимо также обладание знаниями в самых разных сферах интересов человека и отношение к определенному культурному уровню. Здесь действует сфера особенностей индивидуального стиля автора, складывающаяся из предпочтений в выборе способов выражения оценивающего отношения к действительности. Ключ к пониманию авторской концептуальной картины мира, без адекватного восприятия которой невозможно глубинное понимание смысла текста отдельной песни».

¹⁵⁶ Локтионова С.Н. Субъективная оценка как смысловой компонент текста современной французской авторской песни: На материале песен Ж. Брея и Ж. Брассенса. Диссертация по ВАК 10.02.05, кандидат филологических наук. М., 2005. – 212 с.

3. 5. 10. Соединение и перехлест творческих потоков

Вряд ли кто-то будет отрицать то, что существует не менее трех разных наклонений слуха человека: музыкальный, песенный, поэтический. Эти типы слуха обладают взаимным притяжением друг к другу – взаимное соединение (удачное соединение), но также и взаимным отталкиванием или уничтожением своего смысла – перехлест (неудачное соединение, даже взаимное разрушение).

Нас всегда поражало отнесение хорового искусства к песенному искусству. Нередко приходилось сталкиваться с тем, что практически невозможно понять слова, которые поет хор. Что это? Это то, что мы уже называли «перехлестом» – увлечение самой музыкальностью преодолело границы песенной музыкальности и превратило песню в некий вокализ с любыми иными целями, кроме задачи донесения до слушателя смысла исходного текста.

Да, можно говорить о так называемой «распето́й песне», когда «песенное тело» всячески «подсвечивается» и «расширяется» многоголосием, усиливается «полетность» потока песенной речи. Но не происходит растворения песни в звуковом поле. Многоголосие не удаляет песенные границы, а только допустимо расширяет и напрягает их, выводя «песенное тело» как некий «звуковой многогранник».

Не следует перегибать и с поэтическим слухом. Поэзия – это языковая вязь высокой точности и образности. Ей предшествует поэтика – первое тонкое «тело» поэтического текста. То есть, поэзия – это вербальное извлечение тонких материй. Музыка же – невербальное извлечение подобных материй, но менее формальное. Поэтому удачно сочинить музыку к поэзии труднее, чем удачно сочинить нечто поэтическое на уже заданную песенную музыку. Отсюда и возникает неозвученная «ослабленность» требования к тому, чтобы песенный текст был обязательно поэтическим текстом. Недаром же к народным песням фольклористика применяет понятие «народная поэзия», отличая её тем самым от понятия «профессиональная поэзия» и заранее ее оправдывая за невысокий поэтический стиль.

3. 5. 11. Описательный формат песен в сети фондов и архивов песен

В представлении современного искусствоведения и соответствующего ему искусствознания понятие «песня» указывает на феномен, который собирается и изучается попутно в таких секторах,

как например¹⁵⁷: фольклористика, языкознание, филология. Особенное внимание уделяется двум слоям песенной культуры: фольклорно-народная песня и профессиональная песня. Третий слой песенной культуры – «Авторская культура песен» пока не принимается искусствоведением. То, что имеет название «Авторская песня», изучается на основе профессиональной, но более всего – на основе частной инициативы.

Архивы и фонды фольклорной песни. Сегодня в мире есть профессиональные архивные фонды для хранения фольклора, в том числе и фольклорных песен, например: архив фонограмм ИРЛИ (Пушкинского дома в г. Санкт-Петербург), фонд кабинета народной музыки Московской консерватории (г. Москва), фонд секции фольклора ЛГИТМК (г. Санкт-Петербург), фольклорная комиссия союза композиторов России (г. Москва), фольклорная комиссия при академии им. Гнесиных (г. Москва), архив Музея человека (г. Париж), архив народной песни в Библиотеке конгресса (г. Вашингтон), Смитсоновский фонд фольклора (г. Вашингтон), архив традиционной музыки в Индианском университете (США), архив этномузыкологии в Калифорнийском университете (США), архив Международного института сравнительного изучения музыки (г. Берлин). Устраиваются научные конференции, идет обмен информацией, можно полагать то, что существует некая международная профессиональная сеть фондов фольклора разных стран мира. Уровень качества такой сети, по отношению к способности формировать качественный историко-культурный след фольклорных песен, оценить трудно. Несомненно одно – поток собирательства фольклорной песни соединён с профессиональной системой формирования историко-культурного следа. Описание песен выполняется по специальному классификационному рубрикатору¹⁵⁸.

Архивы и фонды профессиональной песни. Наша попытка найти что-нибудь по этой поисковой фразе успехом не увенчалась.

¹⁵⁷ Народная песня является вторичным исследовательским предметом многих наук, например: истории, филологии, этнографии, фольклористики, искусствоведения. Но нет отдельной науки о народной песне, которая специализируется только на глубоком её изучении и является центром интегральной сборки всех фокусов исследовательского внимания к песне.

¹⁵⁸ Котеля В.А. Проблемы создания Единого реестра объектов нематериального культурного наследия Белгородской области. Белгород, 2008. – 44 с. Здесь есть таблица «Жанровая система песенного фольклора» из 102 различных названий песни, в том числе, например: баллада, городской фольклор, военная, духовный стих, казачья, колыбельная, хороводная.

Поэтому мы считаем то, что можно говорить только о сети государственных музыкальных библиотек – фондов со сборниками нот и отдельных нотных текстов, аудио и видеозаписей того, что было официально издано. Уровень качества организации такой сети – библиографический библиотечный указатель.

Архивы и фонды авторской песни. В каком состоянии сегодня находится информация о песнях бардов русской культуры? Такая информация, за редким исключением¹⁵⁹, сосредоточена во множестве частных архивов¹⁶⁰, существующих на любительской основе и организованной по индивидуальным представлениям и возможностям того или иного собирателя архива. Её обслуживает индивидуальный уровень организации, «алфавизм»¹⁶¹.

Музей «Авторской культуры песен бардов народов мира»¹⁶². Такой музей на профессиональной основе ещё не создан по причине неверных представлений о культурной значимости песен бардов и их фундаментального статуса в песенной культуре вообще. Здесь действует вполне понятная и закономерная причинно-следственная цепочка: **1)** Нет профессиональной науки о песне; → **2)** Некому собирать результаты разных наук о песне в одно целое¹⁶³; → **3)** Неправильная или недостаточная оценка культурной значимости песни в системе государственной поддержки культуры». Уровень организации такого музея более сложен, чем уже у известных фондов или архивов песни. Организационный классификатор «осматривает» песню не только по поверхности (внешним признакам), но и уходит вглубь (феноменология опыта исполнителей и авторов песен). Ярким примером отличия здесь, например, является такой признак песни как «песенное гнездо»¹⁶⁴.

¹⁵⁹ Центр-музей им. В. Высоцкого в г. Москва.

¹⁶⁰ Заявлен также и центр сбора таких архивов – «Архивная служба АП» П. Трубецкого. Но подробной информации об уровне организации такого центра мы не располагаем.

¹⁶¹ Натуральная организация (учёт) по алфавиту русского языка.

¹⁶² Сокращенное название «Музей Барды Мира». Создан в г. Нюрнберге в 2012 г., на любительской основе, как проекционный музей – материалы демонстрируются не как постоянная экспозиция, а как проецирование изображения на экран, с помощью компьютерного проектора.

¹⁶³ Некому заявить о достаточности уже достигнутой развитости теоретических представлений о песне вообще, как о фундаментальном явлении человеческой культуры.

¹⁶⁴ Орловский С.П. Новая модель «Самоидентификация исполнителя песен». Научно-культурологический журнал «RELGA» № 7 [263] 25.05.2013. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3539&level1=main&level2=articles> (28.03.2021).

3. 6. Сжатая форма «Индикационное пространство песни»

Сфера «Текст». Список значимых для песенной практики сигнальных индикаторов первоисточника песенного текста показан в таблице 16.

Таблица 16. Индикационные сигналы первоисточника песенного текста.

Усл. №	Название признака	Краткое содержание
01	Пластическая синхронность линий текста	Можно считать, что любой художественный текст построен как синхронно-слитная протяженность двух параллельных линий своего выражения: 1) Эмоциональное выражение; 2) Смысловое выражение. Эмоциональный сдвиг поддерживается здесь без разрывов, только смысловым сдвигом. Когда текст является классической поэзией, то такая слитность в нём заведомо подразумевается. Процесс сочинения песенной речи должен обнаружить и учесть такую слитность исходного текста. Композитор может оперировать с ней, как например: 1) усиливая, 2) подчеркивая, 3) развивая. Песенная музыка – это третья огибающая текст линии. Она должна гармонически соединиться с собственными двумя линиями песенного текста.
02	Немногословность	Известно то, что песня поётся построчно. Если строка перегружена словами, то её трудно петь. Чем больше слогов в строке, тем это требует, в их певческом произнесении, бóльшего запаса воздуха.
03	Ясная понимаемость текста	Понимание состоит из трёх слоёв: 1) Языковое; 2) Культурное (ментальность); 3) Метакультурное. Ясная понимаемость – это языковое понимание плюс нормальный культурный запас самого слушателя. Специальной культурной осведомленности слушателя не требуется.
04	Полётность	Исполнителям песен известно свойство «полётность певческого голоса». Песенный текст должен поддерживать такую полётность. Возможно то, что её структурирует «частокол» ¹⁶⁵ (связка) гласных звуков каждой текстовой строки.
05	Многоликость содержания	Поэтический текст несёт в себе, например: эмоцию, идею, настроение, игровую вязь ¹⁶⁶ , психосостояние, идиостиль ¹⁶⁷ , строфы, синтагмы и др. Причину разнообразия песен, созданных на один и тот же текстовый источник, можно найти в том, что композиторы уделяют внимание разным «лика́м» исходного текста и по-разному работают с содержанием понятийного интервала «случайное ↔ закономерное».

Мы с удовольствием делимся дополнительной информацией, которую мы обнаружили в литературных источниках от «исследователей певческих традиций древней Руси», в сферах «фольклорное» и «церковное» пение. Вот небольшая выдержка из этого слоя информации¹⁶⁸: *«...в основе языка церковного пения лежат музыкально-речевые единицы – мелолексемы, непосредственно отражающие особенности церковно-славянского языка, а также интонационные и ритмические особенности его речевой культуры... На основе изучения мелолексем, как главных языковых единиц песнопения, возможно говорить о композиционной технике распевщиков. Вначале проводилась сегментация текста и выделялись значимые для музыкального изложения единицы: слог, слово, синтагма, строка и строфа. Напев составлялся из музыкальных единиц их соединений: тоном, кокиз и музыкальных строк. При соединении единиц поэтического текста с единицами напева в песнопении возникают различные музыкально-речевые структуры: при распеве слога – просодема, при распеве слова или синтагмы – попевка (часть попевки), лицо или фита, либо их соединение; при распевке строки текста строкой напева возникала строка песнопения, а при соединении строк – песнопение в целом...»*. Эта цитата указывает на то, что кроме светского понятия «песня», которым мы постоянно оперируем, есть ещё и церковное (религиозное) понятие «песнопение», которое может принимать различные формы, например: молитвенная мелодекламация, молитвенное пение, религиозная песня. Интересно так же и то, что «теория церковного пения» опирается и на опыт (церковно-песенный канон) превентивного преодоления попыток подсоединения к песнопению дьявольского голоса (темных небожественных сил). Однако, мы только упоминаем такую направленность теории, но в данной книге ее не рассматриваем.

¹⁶⁵ Точнее это носит название «натуральная звукопись». См. Орловский С.П. Сборник авторских статей по основам фундаментального песневедения, культурологии и натурфилософии песен / Под ред. Е.А. Ямбурга. Краснодар: Издательский дом «ХОРС», 2016. – 162 с.

¹⁶⁶ Важным является только игровая пластика следования слов друг за другом.

¹⁶⁷ Понятие «поэтический идиостиль» введено в обращение доктором филологии И.А. Тарасовым (Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте. М., Флинта, 2012. – 198 с.).

¹⁶⁸ Пожидаева Г.А. Певческие традиции древней Руси. М., Языки Славянской Культуры, 2006. – 926 с. С. 74.

Сфера «Музыка». Ранее мы уже отмечали примеры индикационных сигналов песенной практики в этой сфере, здесь же мы собрали их в таблицу (см. табл. 17), немного просеяв и дополнив.

Таблица 17. Песенно-индикационные сигналы сферы «Песенная музыка»¹⁶⁹

Усл. №	Название признака	Краткое содержание
01	Самостоятельность мелодического голоса	Песня – это то, что можно спеть Акапелла – только голосом, без специального музыкально-инструментального сопровождения.
02	Песенная форма	Песня есть результат соблюдения фазовой цепочки из четырех элементов ¹⁶⁹ : запев (вступление), напев (куплет), припев, распев.
03	Музыкальный ритм	Песня – это речь, пронизанная музыкальным ритмом. Нормальная разговорная речь имеет темп, образуемый двумя звуко-контурными элементами: ударением слогов слов и паузами между словами. Темп переходит в тот или иной ритм, чтобы превратить нормальную разговорную речь в: 1) Поэтическую речь; 2) Музыкальную речь; 3) Песенную речь.
04	Ключ запоминаемости песни	Это свойство песни возникает из характера песенного бытования. Как слушатель помнит песню? Он её помнит по: 1) Эмоциональному послезвучию; 2) Смысловой «крылатой формуле»; 3) Музыкальному «ключу».
05	Гармония песенных элементов	Речь идёт о том, что песенные элементы (текст, музыка, исполнительская подача) должны быть соединены так плотно, чтобы слушатель воспринимал их как единое нераздельное целое.
06	Натуральный пульс песенного текста	Таким пульсом мы называем множество из уникальных ритмических проговорок, отражающих ритмическую структуру речевого произнесения текста, который выбран фокусом «быть основой текста песни» или уже является песенным текстом.

¹⁶⁹ Здесь мы не можем не вспомнить непреложную обязательность формы «песен культуры социализма»: вступление, напев, припев. Композиторская работа была устремлена к такой форме. Ярким примером является удивительное по своему качеству и результативности (более 400 песен) творчество композитора А.Н. Пахмутовой. На вопрос: «Что сделано композитором?», – мог ответить любой слушатель песен: «Соблюдена песенная форма, украшенная запоминающейся слёту мелодией и приятной аранжировкой».

07	Частотный спектр речи	Известно то, что у каждого звука есть не только основной тон, но и попутные тона: 1) зона боковых частот (тембр); 2) гармоника (глубина) и обертоны. Разговорный голос составляет лишь 1/10 от общего диапазона голоса.
08	Языковое цитирование	Смысловое пространство исходного текста передается в песне как языковое цитирование, без изменения уровня языка. Например, если текст написан на литературном языке, то такой же уровень должен звучать и в песне.
09	Соединение и перехлест творческих слуховых потоков	Существует не менее трёх разных наклонений слуха (слуховых потоков) человека: песенный, музыкальный, поэтический. Эти типы слуха обладают взаимным притяжением друг к другу – взаимное соединение (удачное соединение), но также и взаимным отталкиванием – перехлест (неудачное соединение, взаимоисключение).
10	Отношение к красоте	Живой слух композитора постоянно слушает создаваемую «ткань» музыки, как: 1) Мелодию и ритм; 2) Гармонию; 3) Комплексную слуховую эстетику. Критерий здесь – соединенность ряда психофакторов «закономерное ↔ случайное», например: индивидуальное чувство красоты, эстетическая норма жанра, текущее психосостояние.

Сфера «Исполнитель». Главная задача исполнителя песни состоит в воспроизведении оригинальной песенной речи. Композитор выполнил преобразование исходного текста в 4-х направлениях: **1)** Письменный поэтический текст преобразован в письменный песенный текст → ритмическое единство; **2)** Письменный песенный текст соединён с нотным текстом → мелодическое единство; **3)** Созданы специальные пометки (введение, напряжение, кульминация и др.) для исполнителя песни; **4)** Сделана аудиозапись песни (песенной речи) чаще всего в композиторском исполнении.

Список важных песенно-индикационных сигналов для и от исполнителя песни показаны в таблице 18.

Таблица 18. Песенно-индикационные сигналы для и от исполнителя песни.

Усл. №	Название признака	Краткое содержание
01	Певучесть строк текста	Желательно то, чтобы строки текста можно было пропевать или мелодекламировать без «искусственных» на то усилий.
02	Не быть чересчур длинной	Когда в песне более чем четыре куплета, то возникают значительные трудности по удержанию внимания слушателя.
03	Доступный музыкальный аккомпанемент	Партия аккомпанемента не должна мешать исполнителю песенной речи или даже сбивать его с выбранной исполнительской цели.
04	Следование интонационной основе оригинального музыкального текста	Исполнитель соблюдает интонационные сигналы, заданные музыкой композитора.
05	Рамки исполнительской импровизации ¹⁷⁰	<u>1) Оригинальность подачи песенной речи.</u> Желательно то, чтобы исполнитель выучил наизусть песенную речь от композитора и воспроизводил ее как свою партию песенной речи; <u>2) Оригинальная тональность.</u> Право на транспонирование оригинальной музыкальной тональности звучания песни под возможности голоса исполнителя песни; <u>3) Распев оригинала.</u> Как правило, не отрицается интонационный или многоголосый распев оригинала.
06	Не забывать о метафизике звука	Исполнитель должен петь, направляя песенный звук вверх (поверх голов), а не прямо в слушателя.

Сфера «Слушатель». На какого слушателя ориентируется композитор песни и возможна ли такая ориентация вообще? Что такое усредненный (умозрительный) слушатель? Что такое культурный/образованный слушатель и просто слушатель?

¹⁷⁰ Мы не можем здесь не вспомнить случай с песнями М. Таривердиева, написанными им к кинофильму Э. Рязанова «Ирония судьбы, или С лёгким паром!». Некоторые из них исполнял известный бард-композитор С. Никитин. Послушав свои песни в исполнении С. Никитина, композитор М. Таривердиев не узнал их. Почему? – Да потому, что музыкально-интонационный вариант песенной речи от М. Таривердиева был взят С. Никитиным только лишь за основу, на которой и возник его собственный творческо-исполнительский вариант песенной речи (по большому счёту – вмешалась композиторская составляющая самого С. Никитина).

Нам представляется то, что, прежде всего, композитор ориентируется на выполнение некоего «эстетического минимума»: **1)** Приятная мелодия; **2)** Приятная гармония; **3)** Попадание в тот или иной песенный жанр¹⁷¹ и действующий здесь формат¹⁷²; **4)** «Заигрывание» с социально-значимыми сигналами.

Песенно-индикационные сигналы для и от слушателя песни показаны в таблице 19.

Таблица 19. Песенно-индикационные сигналы для и от слушателя песни

Усл.№	Название признака	Краткое содержание
01	Не забывать о метафизике звука	Песня – это не просто физическая акустика, но и метафизическая волна. Полноценный слушатель – тот, который слышит обе составляющие.
02	Желание подпеть и естественное подпевание	Песня провоцирует/мотивирует слушателя на естественное подпевание.
03	Напряженная тишина	Признак полной включённости аудитории слушателей в песенную речь.
04	Пространство, пропитанное тишиной	Такое состояние слушательской аудитории, когда даже весьма тихий звук речи от исполнителя слышен далеко и ясно.
05	Висячий звук/послезвучие	Песенная речь от исполнителя вроде уже отзвучала, но слушатель ещё слышит ее звучание. Слышит не как эхо, а как будто песенная речь исполнителя отстаёт от неё самой в слухе слушателя.
06	Управление вниманием психики слушателя	Слушатель внимает исполнителю песни с восторгом, до исчезновения внутренней речи, от подпевания до безмолвия.

3. 7. Экспертный шаблон «И – модель»

Чтобы построить такую модель, нужно проделать четыре шага, а именно: **1)** Выполнить эмпирическое обобщение всех сигналов песенной практики, соединив воедино информацию, представленную в таблицах 16-19; **2)** Сравнить результаты разворота познающего мышления из двух позиций мыслителя; **3)** Построить макет

¹⁷¹ Рок, джаз, шансон, авторская песня и др.

¹⁷² Особенности уровня ритма и темпа, траекторные особенности звуко-интонационного выражения, особенности произнесения песенного слова, характер выраженной демонстрации голосовых данных исполнителя песни.

экспертного шаблона «Индукционно-теоретическая модель» (кратко «И-шаблон»); **4)** Провести пробную верификацию макета экспертного шаблона на показательном примере песенной практики и учесть возникшие несоответствия.

Строительный шаг № 1. Совместный учет информации таблиц 16-19 позволяет построить содержание таблицы 20. Мы видим здесь три слоя, каждый из которых подчеркивается итоговой строкой (помечено затемнением), в которой определяется общая интегральная оценка использования композитором всех качеств данного слоя.

Таблица 20. Экспертный шаблон оценки Вп, претендующего на позицию «быть песней».

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки
1. Уровень проработки исходного материала			
01	Уровень подготовки к творческому процессу	1) Глубина погружения в исходный материал и кто исполняет ¹⁷³ песню: автор или исполнитель?	1. случайная, 2. закономерная.
02	Уровень использования натурального пульса исходного текста	1) Слогово-ритмическая проговорка, 2) интонационно-смысловой ритм (опевание синтаксиса), 3) частотный спектр.	1. использовано, 2. не использовано.
03	Певучесть строк текста	Песенная речь без «искусственных» усилий.	1. соблюдено, 2. не соблюдено.
04	Полётность	Дальняя слышимость речевого текста.	1. соблюдено, 2. не соблюдено.
05	Ясная понимаемость исходного текста	Понимание состоит из трёх слоёв: 1) языковое, 2) культурное (ментальность), 3) метакультурное. Ясная понимаемость – это языковое понимание плюс нормальный культурный запас. Специальной осведомленности слушателя не требуется.	1. соблюдено, 2. не соблюдено.

¹⁷³ Автор Вп далеко не всегда является хорошим вокалистом, но нам важно то, что именно автор является подлинным выразителем полноты своего замысла работы с поэтическим текстом.

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки
06	Немногословность	Если строка перегружена словами, то её трудно пропеть.	1. соблюдено, 2. не соблюдено.
07	Пластическая синхронность линий текста	Исходный текст построен как синхронно-слитная протяженность двух параллельных линий своего выражения: <u>1</u>) Эмоциональное выражение; <u>2</u>) Смысловое выражение.	1. соблюдено, 2. не соблюдено.
2. Оценка формальной нормы			
08	Уровень ключа запоминаемости песни	1) эмоциональный след, 2) смысловая «крылатая формула», 3) красивая мелодия, 4) энергичный ритм, 5) инструментальный проигрыш или вокализ.	1. соблюдено, 2. не соблюдено.
09	Степень соблюдения песенной формы	1) запев (вступление), 2) напев (куплет), 3) припев, 4) распев, 5) инструментальный проигрыш или вокализ.	1. полная, 2. неполная.
10	Наличие самостоятельности мелодического голоса	1) Песня – это то, что можно спеть акапелла (без инструментального сопровождения)	1. есть, 2. нет.
11	Роль музыкального аккомпанемента ¹⁷⁴	Вокальная речь должна быть на первом месте, а аккомпанемент на втором месте. Аккомпанемент не должен лидировать – мешать слушать вокальную часть.	1. мешает, 2. не мешает.
12	Наличие у слушателя желания подпевать или внимать	Песня вызывает у слушателя естественное внутреннее желание: 1) подпевать, 2) молча внимать ¹⁷⁵ .	1. есть желание, 2. нет желания.
13	Не быть чересчур длинной	Не более чем четыре куплета.	1. соблюдено, 2. не соблюдено.

¹⁷⁴ То, что в России носит название «авторская песня» – в США изучают как раздел музыки «гитарная песня», имея в виду то, что вокальная речь проявляет себя на фоне активной гитары, которая может даже лидировать, потеснив вокальную речь с первой линии внимания слушателя песни.

¹⁷⁵ «Слушатель замер от погружения в глубину песенности, от внутреннего восторга. Потерял дар речи» (из прямой речи композитора С.С. Коренблита, убедившего автора книги в необходимости введения этой позиции в экспертный шаблон).

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки
14	Свобода в выборе тональности	Исполнитель вправе транспонировать оригинальную тональность звучания песни под сильный диапазон своего голоса.	1. допускается, 2. не допускается.
15	Языковое цитирование	Язык песенной речи не ниже языка исходного текста	1. соблюдено, 2. не соблюдено.
16	Многоликость содержания	Уровни: 1) идея, 2) настроение, 3) игровая вязь, 4) психосостояние, 5) идиостиль, 6) строфы, 7) синтагмы.	1. учтено, 2. поверхностно, 3. случайно.
17	Уровень соблюдения песенной нормы	Сохранение качеств исходного текста в красоте песенной речи.	1. случайный, 2. закономерный.
3. Уровень феноменальных свойств			
18	Феномены звучания песни	1) висячий звук, 2) полетный звук.	1. достигнуто, 2. не достигнуто.
19	Генерация метафизической волны песенного звука	1) восходящая волна, 2) вибрационный мелос.	1. случайная, 2. закономерная
20	Уровень соединения песенных элементов	1) элементов (текст, музыка, исполнительская подача), 2) слухов (песенный, поэтический, музыкальный).	1. не удачно, 2. норма, 3. удачно, 4. перехлест.
21	Уровень уникальности	Песенная речь содержит уникальные элементы.	1. есть, 2. нет.

Строительный шаг № 2. Макет экспертного шаблона «Индукционно-теоретическая модель» получается из содержимого таблицы 20, в которой выделяется новый слой «Идеальное» из трех строк (07, 18, 19). Результат представлен в таблице 21.

Таблица 21. Информационная модель экспертного шаблона «Индукционно-теоретическая модель»¹⁷⁶. Используются сокращения: «допуск.» – допускается, «достиг.» – достигнуто, «законом.» – закономерно, «исп.» – использовано, «меш.» – мешает, «полн.» – полностью, «поверх.» – поверхностно, «собл.» – соблюдено, «случ.» – случайно, «учт.» – учтено.

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка
1. Уровень проработки исходного материала				
01	Уровень подготовки к творческому процессу	1) Глубина погружения в исходный материал, кто исполняет песню?	1. случайная, 2. закономерная. 3. автор песни. 4. исполнитель песни.	
02	Уровень использования натурального пульса исходного текста	1) Слогово-ритмическая проговорка, 2) интонационно-смысловой ритм (опевание синтаксиса), 3) частотный спектр.	1. исп., 2. не исп.	
03	Певучесть строк текста	Песенная речь без «искусственных» усилий.	1. собл., 2. не собл.	
04	Полётность	Дальняя слышимость речевого текста.	1. собл., 2. не собл.	
05	Ясная понимаемость ¹⁷⁷ исходного текста	Понимание состоит из трёх слоёв: 1) языковое, 2) культурное (ментальность), 3) метакультурное.	1. собл., 2. не собл.	
06	Немногословность	Если строка перегружена словами, то её трудно петь.	1. собл., 2. не собл., 3. между	
07	Пластическая синхронность линий текста	Исходный текст построен как синхронно-слитная протяженность двух параллельных линий своего выражения: 1) эмоциональное выражение, 2) смысловое выражение, 3) продлён смысловой след.	1. собл., 2. между, 3. не соблюд.	

¹⁷⁶ Строки с номерами 05, 08, 12, 13, 14 содержат в себе простые и начальные требования песенной практики, которые она предъявляет к поэзии. Не соблюдение этих требований, в общем случае, может существенно осложнить выход композитора на хорошую песенную музыку. Строка же с номером 18, хотя и встречается редко в песенной практике, но требует от исследователя обязательно фиксировать такие случаи документально.

¹⁷⁷ Ясная понимаемость – языковое понимание плюс нормальный культурный запас. Специальной и глубокой осведомленности слушателя не требуется.

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка
2. Оценка формальной нормы				
08	Уровень ключа запоминаемости песни	1) эмоциональное послезвучие, 2) смысловая «крылатая формула», 3) красивая мелодия, 4) энергичный ритм.	1. собл., 2. не собл.	
09	Степень соблюдения песенной формы	1) запев (вступление), 2) напев (куплет), 3) припев, 4) распев, 5) инструментальный проигрыш или вокализ.	1. полн., 2. не полн.	
10	Наличие самостоятельности мелодического голоса	1) песня – это то, что можно спеть акапелла; 2) несколько мотивов ¹⁷⁸ .	1. есть, 2. нет, 3. между.	
11	Роль музыкального аккомпанемента	Вокальная речь должна быть на первом месте, а аккомпанемент на втором месте. Аккомпанемент не должен лидировать – мешать слушать вокальную часть.	1. меш., 2. не меш., 3. акапелла.	
12	Наличие у слушателя желания подпевать или внимать	Песня вызывает у слушателя естественное внутреннее желание: <u>1</u>) Подпевать; <u>2</u>) Молча внимать.	1. есть желание, 2. нет желания.	
13	Не быть слишком длинной	Не более чем четыре куплета.	1. собл., 2. не собл.	
14	Свобода в выборе тональности	Исполнитель вправе транспонировать оригинальную тональность звучания песни под диапазон своего голоса.	1. допуск., 2. не допуск.	
15	Языковое цитирование.	1) Язык песенной речи не ниже языка исходного текста; 2) Смысл песенной речи равен смыслу исходного текста; 3) оригинальный стих изменён.	1. собл., 2. не собл.	
16	Многоликость содержания	Уровни: 1) идея, 2) настроение, 3) игровая вязь, 4) психосостояние, 5) идиостиль, 6) строфы, 7) синтагмы.	1. учт., 2. поверх., 3. случайно.	

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка
17	Уровень соблюдения песенной нормы	Сохранение качеств исходного текста в красоте песенной речи.	1. случ., 2. между, 3. законом.	
3. Уровень феноменальных свойств				
18	Феномены звучания песни	1) висячий звук, 2) полетный звук, 3) торжественный голос ¹⁷⁹ .	1. достиг, 2. не достиг.	
19	Генерация метафизической волны песенного звука	1) восходящая волна, 2) вибрационный мелос.	1. случ., 2. законом.	
20	Уровень соединения песенных элементов	1) элементов (текст, музыка, исполнительская подача); 2) слухов (песенный, музыкальный, поэтический).	1. не удачно, 2. норма, 3. удачно, 4. перехлест.	
21	Уровень уникальности	Песенная речь содержит уникальные элементы	1. есть, 2. нет.	

3. 7. 1. Пример использования экспертного шаблона

Дадим пример использования экспертного «И-шаблона». Возьмем две известные песни: **1)** *Песню М.Л. Таривердиева на стихи М.И. Цветаевой «Мне нравится, что вы больны не мной»*; **2)** *Песню поющего поэта-барда Б.Ш. Окуджавы «Время идет»*.

3. 7. 1. 1. Пример № 1. Песня М.И. Таривердиева «Мне нравится»

Эта песня принадлежит к сфере «профессиональная композиторская песня». Текст поэтического подлинника показан в таблице 22, текст песни – в таблице 23. Результаты цикла экспертной оценки показаны в таблице 24.

¹⁷⁸ Например, выделение частей (куплета или др.) происходит не путём паузы, а путем изменения мелодического напева.

¹⁷⁹ Особенный тип голоса бардов.

Таблица 22. Подлинник текста стихотворения М.И. Цветаевой. Текст состоит из 3-х частей и 6-ти строф. Где: Зс – количество синтаксических знаков в строке.

№	Стихотворение. Автор – М.И. Цветаева	Части, строфы	Зс
1		Часть 1	-
2	Мне нравится, что Вы больны не мной,	Строфа 1	2
3	Мне нравится, что я больна не Вами,		2
4	Что никогда тяжелый шар земной		0
5	Не уплывет под нашими ногами.		1
6	Мне нравится, что можно быть смешной –	Строфа 2	2
7	Распущенной – и не играть словами,		2
8	И не краснеть удушливой волной,		1
9	Слегка соприкоснувшись рукавами.		1
10		Часть 2	
11	Мне нравится еще, что Вы при мне	Строфа 3	1
12	Спокойно обнимаете другую,		1
13	Не прочите мне в адовом огне		0
14	Гореть за то, что я не Вас целую.		2
15	Что имя нежное мое, мой нежный, не	Строфа 4	2
16	Упоминаете ни днем ни ночью – всуе...		2
17	Что никогда в церковной тишине		0
18	Не пропоют над нами: аллилуйя!		2
19		Часть 3	
20	Спасибо Вам и сердцем и рукой	Строфа 5	0
21	За то, что Вы меня – не зная сами! –		4
22	Так любите: за мой ночной покой,		2
23	За редкость встреч закатными часами,		1
24	За наши не-гулянья под луной,	Строфа 6	2
25	За солнце не у нас над головами,		1
26	За то, что Вы больны – увы! – не мной,		5
27	За то, что я больна – увы! – не Вами.		5

Таблица 23. Текст песни М.Л. Таривердиева «Мне нравится, что вы больны не мной». Текст изменен (строки с изменениями затемнены): **1)** *Усечение*. Часть 2 убрана совсем; **2)** *Дополнительный синтаксис*. Вставлены паузы, эквивалентные знаку «запятая» (см. символ «*» в строках №№ 2, 3, 5, 9, 17, 18); **3)** *Игнорирование синтаксиса*. Не выделена запятая (см. символ «*» в строке № 15); **4)** *Длинная строка*. Образована длинная строка из двух соседних строк (см. пару строк №№ 15, 16). Тем самым, количество простых и ударных слогов в произносимой строке изменено практически в два раза.

№	Песня «Мне нравится». Авт. ст. М.И. Цветаева, авт. муз. М.Л. Таривердиев.	Части, строфы	Зс
1		Часть 1	-
2	Мне нравится, что Вы * больны не мной,	Строфа 1	3
3	Мне нравится, что я* больна не Вами,		3
4	Что никогда тяжелый шар* земной		1
5	Не уплывет* под нашими ногами.		2
6	Мне нравится, что можно быть смешной –	Строфа 2	2
7	Распушенной – и не играть словами,		2
8	И не краснеть удушливой волной,		1
9	Слегка* соприкоснувшись рукавами.		2
10		Часть 3	
11	Спасибо Вам и сердцем и рукой	Строфа 5	0
12	За то, что Вы меня – не зная сами! –		4
13	Так любите: за мой ночной покой,		2
14	За редкость встреч закатными часами,		1
15	За наши не-гулянья под луной* За солнце не у нас над головами,	Строфа 6	2
16			0
17	За то, что Вы * больны – увы! – не мной,		6
18	За то, что я * увы* больна не Вами.		4
19		Часть 2	
20	Мне нравится еще, что Вы при мне	Строфа 3	1
21	Спокойно обнимаете другую,		1
22	Не прочтите мне в адовом огне		0
23	Гореть за то, что я не Вас целую.		2
24	Что имя нежное мое, мой нежный, не	Строфа 4	2
25	Упоминаете ни днем ни ночью — все...		2
26	Что никогда в церковной тишине		0
27	Не пропоют над нами: аллилуйя!		2

Таблица 24. Протокол экспертной оценки песни М.Л. Таривердиева «Мне нравится, что вы больны не мной».

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка ¹⁸⁰
1. Уровень проработки исходного материала				
01	Уровень подготовки к творческому процессу	Глубина погружения в исходный материал? Кто исполняет песню: 1) автор; 2) исполнитель.	1. случайная, 2. закономерная.	1.2
02	Уровень использования натурального пульса исходного текста	1) Слогово-ритмическая проговорка, 2) интонационно-смысловой ритм (опевание синтаксиса), 3) частотный спектр.	1. исп., 2. не исп.	2.2
03	Певучесть строк текста	Песенная речь без «искусственных» усилий.	1. собл., 2. не собл.	1
04	Полётность	Дальняя слышимость речевого текста.	1. собл., 2. не собл.	2
05	Ясная понимаемость ¹⁸¹ исходного текста	Понимание состоит из трёх слоёв: 1) языковое, 2) культурное (ментальность), 3) метакультурное.	1. собл., 2. не собл.	1.1
06	Немногословность	Если строка перегружена словами, то её трудно петь.	1. собл., 2. не собл., 3. между	3
07	Пластическая синхронность линий текста	Исходный текст построен как синхронно-слитная протяженность двух параллельных линий своего выражения: 1) эмоциональное выражение; 2) смысловое выражение; 3) продлён смысловой след.	1. собл., 2. между, 3. не соблюд.	1.1
2. Оценка формальной нормы				
08	Уровень ключа запоминаемости песни	1) эмоциональное послезвучие, 2) смысловая «крылатая формула», 3) красивая мелодия, 4) энергичный ритм.	1. собл., 2. не собл.	1.1.3
09	Степень соблюдения песенной формы	1) запев (вступление), 2) напев (куплет), 3) припев, 4) распев, 5) инструментальный проигрыш или вокализ.	1. полн., 2. не полн.	2.2

¹⁸⁰ Числовая запись этой колонки читается так: первая цифра – результат выбора пункта из колонки «шкала оценки»; цифры после точки – результаты выбора пунктов колонки «краткое содержание», разделенных знаком «точка».

¹⁸¹ Ясная понимаемость – языковое понимание плюс нормальный культурный запас. Специальной и глубокой осведомленности слушателя не требуется.

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка ¹⁸⁰
10	Наличие самостоятельности мелодического голоса	1) песня – это то, что можно спеть акапелла; 2) несколько мотивов ¹⁸² .	1. есть, 2. нет, 3. между.	1
11	Роль музыкального аккомпанемента	Вокальная речь должна быть на первом месте, а аккомпанемент на втором месте. Аккомпанемент не должен лидировать – мешать слушать вокальную часть.	1. меш., 2. не меш., 3. акапелла.	2
12	Наличие у слушателя желания подпевать или внимать	Песня вызывает у слушателя естественное внутреннее желание: 1) Подпевать; 2) Внимать.	1. есть желание, 2. нет желания.	1.1
13	Не быть чересчур длинной	Не более чем четыре куплета.	1. собл., 2. не собл.	1
14	Свобода в выборе тональности	Исполнитель вправе транспонировать оригинальную тональность звучания песни под диапазон своего голоса.	1. допуск., 2. не допуск.	2
15	Языковое цитирование.	1) Язык песенной речи не ниже языка исходного текста; 2) Смысл песенной речи равен смыслу исходного текста; 3) оригинальный стих изменён.	1. собл., 2. не собл.	2
16	Многоликость содержания	Уровни: 1) идея, 2) настроение, 3) игровая вязь, 4) психосостояние, 5) идиостиль, 6) строфы, 7) синтагмы.	1. учт., 2. поверх., 3. случайно.	1.1.2.4
17	Уровень соблюдения песенной нормы	Сохранение качеств исходного текста в красоте песенной речи.	1. случ., 2. между, 3. законом.	2
3. Уровень феноменальных свойств				
18	Феномены звучания песни	1) висячий звук, 2) полетный звук, 3) торжественный голос ¹⁸³ .	1. достиг, 2. не достиг.	2
19	Генерация метафизической волны песенного звука	1) восходящая волна, 2) вибрационный мелос.	1. случ., 2. законом.	2.2

¹⁸² Например, выделение частей (куплета или др.) происходит не путём паузы, а путем изменения мелодического напева.

¹⁸³ Особенный тип голоса бардов.

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка ¹⁸⁰
20	Уровень соединения песенных элементов	1) элементов (текст, музыка, исполнительская подача); 2) слухов (песенный, музыкальный, поэтический).	1. не удачно, 2. норма, 3. удачно, 4. перехлёст.	3
21	Уровень уникальности	Песенная речь содержит уникальные элементы	1. есть, 2. нет.	2

3. 7. 1. 2. Пример № 2. Песня Б.Ш. Окуджавы «Время идет»

Эта песня принадлежит к сфере «любительская композиторская песня»¹⁸⁴. Текст поэтического подлинника показан в таблице 25, текст песни – в таблице 26. Результаты цикла экспертной оценки показаны в таблице 27.

Таблица 25. Подлинник текста¹⁸⁵ стихотворения Б.Ш. Окуджавы. Текст состоит из 4-х строф.

№	Стихотворение. Автор – М.И. Цветаева	Строфы
1	Время идет, хоть шути – не шути,	Строфа 1
2	как морская волна, вдруг нахлынет и скроет.	
3	Но погоди, это все впереди,	
4	дай надышаться Москвою.	
5		Строфа 2
6	Мало прошел я дорогой земной,	
7	что же рвешь ты не в срок пополам мое сердце?	
8	Ну не спеши, это будет со мной,	
9	ведь никуда мне не деться.	
10	Видишь тот дом – там не гасят огня,	Строфа 3
11	там друзья меня ждут не больным, не отпетым,	
12	ну не спеши, как же им без меня –	
13	надо ведь думать об этом.	
14		

¹⁸⁴ Песня из категории «песни бардов», авторская песня, песня поющих поэтов, песня городской интеллигенции, песенный фольклор советского города.

¹⁸⁵ http://www.bokudjava.ru/V_116.html (дата опроса 28.03.2021).

15	Дай мне напиться воды голубой,	Строфа 4
17	придержи до поры и тоску, и усталость.	
18	Ну потерпи, разочтемся с тобой –	
19	я должником не останусь.	

Таблица 26. Текст песни «Время идет» Б.Ш. Окуджавы¹⁸⁶. Текст изменен (строки с изменениями затемнены): **1) Внесено дополнение.** Каждая строфа увеличена на две строки за счет однократного повторения двух последних в строфе строк. Дополнение отмечено наклонным шрифтом; **2) Изменены слова.** Изменено два слова (см. строки №№ (6, 19.2), измененные слова выделены жирным шрифтом); **3) Пропигнорированы знаки синтаксиса.** Не обозначены паузой «запятые» (см. символ «*» в строках №№ 2, 6, 10, 15); **4) Образованы длинные строки.** Каждая длинная строка образована из двух соседних строк [см. пары строк №№ (6, 7), (10, 11), (15, 16)].

№	Стихотворение. Автор – Б.Ш. Окуджава	Строфы
1	Время идет, хоть шути – не шути,	Строфа 1
2	как морская волна * вдруг нахлынет и скроет.	
3	Но погоди, это все впереди,	
4	дай надышаться Москвою.	
4.1	<i>Но погоди, это все впереди,</i>	
4.2	<i>дай надышаться Москвою.</i>	
5		Строфа 2
6	Мало прошел я дорожкой земной * что же рвешь ты не в срок пополам мое сердце?	
7		
8	Ну не спеши, это будет со мной,	
9	ведь никуда мне не деться.	
9.1.	<i>Ну не спеши, это будет со мной,</i>	
9.2.	<i>ведь никуда мне не деться.</i>	
10	Видишь тот дом – там не гасят огня* там друзья меня ждут не больным * не отпетым,	Строфа 3
11		
12	ну не спеши, как же им без меня –	
13	надо ведь думать об этом.	
13.1	<i>ну не спеши, как же им без меня –</i>	
13.2	<i>надо ведь думать об этом.</i>	
14		

¹⁸⁶ Снято с аудиозаписи песни, расположенной на Ютуб-хостинге в Интернет по адресу: <https://youtu.be/5pNo4em29qE> (дата опроса 28.03.2021).

15	Дай мне напиться воды голубой* придержи до поры и то-ску* и усталость.	Строфа 4
17		
18	Ну потерпи, разочтемся с тобой –	
19	я должником не останусь.	
19.1	Ну потерпи, разочтемся с тобой –	
19.2	я в должниках не останусь.	

Таблица 27. Протокол экспертной оценки песни Б.Ш. Окуджавы «Время идет».

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка
1. Уровень проработки исходного материала				
01	Уровень подготовки к творческому процессу	Глубина погружения в исходный материал. Кто исполняет песню: 1) автор, 2) исполнитель?	1. случайная, 2. закономерная	2.1
02	Уровень использования натурального пульса исходного текста	1) Слогово-ритмическая проговорка, 2) интонационно-смысловой ритм (опевание синтаксиса), 3) частотный спектр.	1. исп., 2. не исп.	1.2
03	Певучесть строк текста	Песенная речь без «искусственных» усилий.	1. собл., 2. не собл.	1
04	Полётность	Дальняя слышимость речевого текста.	1. собл., 2. не собл.	1
05	Ясная понимаемость ¹⁸⁷ исходного текста	Понимание состоит из трёх слоёв: 1) языковое, 2) культурное (ментальность), 3) метакультурное.	1. собл., 2. не собл.	1.2
06	Немногословность	Если строка перегружена словами, то её трудно петь.	1. собл., 2. не собл., 3. между	3
07	Пластическая синхронность линий текста	Исходный текст построен как синхронно-слитная протяженность двух параллельных линий своего выражения: 1) эмоциональное выражение, 2) смысловое выражение, 3) продлён смысловой след.	1. собл., 2. между, 3. не соблюл.	1.1.2

¹⁸⁷ Ясная понимаемость – языковое понимание плюс нормальный культурный запас. Специальной и глубокой осведомленности слушателя не требуется.

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка
2. Оценка формальной нормы				
08	Уровень ключа запоминаемости песни	1) эмоциональное послезвучие, 2) смысловая «крылатая формула», 3) красивая мелодия, 4) энергичный ритм.	1. собл., 2. не собл.	1.1.3
09	Степень соблюдения песенной формы	1) запев (вступление), 2) напев (куплет), 3) припев, 4) распев, 5) инструментальный проигрыш или вокализ.	1. полн., 2. не полн.	2.2.3
10	Наличие самостоятельности мелодического голоса	1) песня – это то, что можно спеть акапелла; 2) несколько мотивов ¹⁸⁸ .	1. есть, 2. нет, 3. между.	1
11	Роль музыкального аккомпанемента	Вокальная речь должна быть на первом месте, а аккомпанемент на втором месте. Аккомпанемент не должен лидировать – мешать слушать вокальную часть.	1. меш., 2. не меш., 3. акапелла.	2
12	Наличие у слушателя желания подпевать или внимать	Песня вызывает у слушателя естественное внутреннее желание: 1) подпевать, 2) молча внимать.	1. есть желание, 2. нет желания.	1.1
13	Не быть слишком длинной	Не более чем четыре куплета.	1. собл., 2. не собл.	1
14	Свобода в выборе тональности	Исполнитель вправе транспонировать оригинальную тональность звучания песни под диапазон своего голоса.	1. допуск., 2. не допуск.	1
15	Языковое цитирование.	1) Язык песенной речи не ниже языка исходного текста; 2) Смысл песенной речи равен смыслу исходного текста; 3) Оригинальный стих изменён.	1. собл., 2. не собл.	2

¹⁸⁸ Например, выделение частей (куплета или др.) происходит не путём паузы, а путем изменения мелодического напева.

Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка
16	Многоликость содержания	Уровни: 1) идея, 2) настроение, 3) игровая вязь, 4) психосостояние, 5) идиостиль, 6) строфы, 7) синтагмы.	1. учт., 2. поверх., 3. случайно.	1.1.2.4.6
17	Уровень соблюдения песенной нормы	Сохранение качеств исходного текста в красоте песенной речи.	1. случ., 2. между, 3. законом.	2
3. Уровень феноменальных свойств				
18	Феномены звучания песни	1) висячий звук, 2) полетный звук, 3) торжественный голос ¹⁸⁹ .	1. достиг, 2. не достиг.	1.2
19	Генерация метафизической волны песенного звука	1) восходящая волна, 2) вибрационный мелос.	1. случ., 2. законом.	2.2
20	Уровень соединения песенных элементов	1) элементов (текст, музыка, исполнительская подача); 2) слухов (песенный, поэтический, музыкальный).	1. не удачно, 2. норма, 3. удачно, 4. перехлест.	3
21	Уровень уникальности	Песенная речь содержит уникальные элементы	1. есть, 2. нет.	2

Обе песни не принадлежат к понятию качества песни «Точная Поэтическая Песня» по разным причинам: **1)** Песня М.Л. Таривердиева по причине сильного изменения исходного текста песенного стиха ее композитором. Нет также и глубокой подготовки исходного психосостояния, из которого композитор выполнил генерацию «ткани» песенной речи; **2)** Песня Б.Ш. Окуджавы – по причине не совпадения поэтического текста в его же сборнике стихов и того текста, который исполняется им самим в его песенной речи.

Если совместить¹⁹⁰ результаты Эп протоколов обеих песен – то можно получить форму сравнения песен, показанную в таблице 28. Песни имеют 9 одинаковых показателей и 12 неравных.

¹⁸⁹ Особенный тип голоса бардов.

¹⁹⁰ Напомним читателю, что шаблон «Песенное лекало» нацелен на сравнение песен, созданных на одноименный текст одного и того же поэта. Однако, с помощью такого шаблона можно набирать статистику линий качества, принадлежащих уровню «песня».

Таблица 28. Форма и пример сравнения результатов экспертной оценки двух песен.

Усл. №	Эп песни М.Л. Таривердиева «Мне нравится, что вы больны не мной»	Сигнал сравнения	Эп песни песни Б.Ш. Окуджавы «Время идет»
01	1.2	^	2.1
02	2.2	^	1.2
03	1	=	1
04	2	^	1
05	1.1	^	1.2
06	3	=	3
07	1.1	^	1.1.2
08	1.1.3	=	1.1.3
09	2.2	^	2.2.3
10	1	=	1
11	2	=	2
12	1.1	=	1.1
13	1	=	1
14	2	=	1
15	2	=	2
16	1.1.2.4	^	1.1.2.4.6
17	2	=	2
18	2	^	1.2
19	2.2	=	2.2
20	3	=	3
21	2	=	2

3. 8. ИТОГ ПО ГЛАВЕ

Выстроен шаблон «Индукционно-теоретическая модель» («И-шаблон») для выполнения экспертной оценки качества Вп/песни, претендующих на уровень качества «быть Поэтической песней». Такой шаблон может быть использован и для сравнения двух разных композиторских работ на один и тот же текстовый источник.

Шаблон выстроен только на основе индукции – эмпирического обобщения результатов песенной практики композиторов песен, устремленных на создание песни качества «Точная Поэтическая Песня». Прошел верификацию своей формы и состава индикационных позиций в предваряющей экспертной практике. Может быть рекомендован всем участникам процесса сочинения, исполнения и слушания песен, но особенно – композиторам малых и средних музыкальных форм и экспертам в песенном творчестве.

4. СОЕДИНИТЕЛЬНЫЕ НОЖНИЦЫ – ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ «С-МОДЕЛЬ»

Уже получили своё раскрытие дедуктивная и индуктивная линии исследования, пришла очередь выполнить методологическую процедуру «соединительные ножницы» – разумно (гармонично, диалектично) соединить содержание двух названных исследовательских линий.

4. 1. Методологическое введение

Исследовательский подход. Мы будем полагать то¹⁹¹, что процедура «соединительные ножницы» не изменяет выбранный ранее исследовательский подход, но может его уточнить.

Схема процедуры сопряжения. Процедура сопряжения¹⁹² дедуктивной и индуктивной линий опирается на схему, показанную на рис. 17. Общую зону для обеих линий образует, как минимум, 4-х частная фоновая общность: исследовательский подход, позиция мыслителя, исследовательская цель, опережающая «фасета».

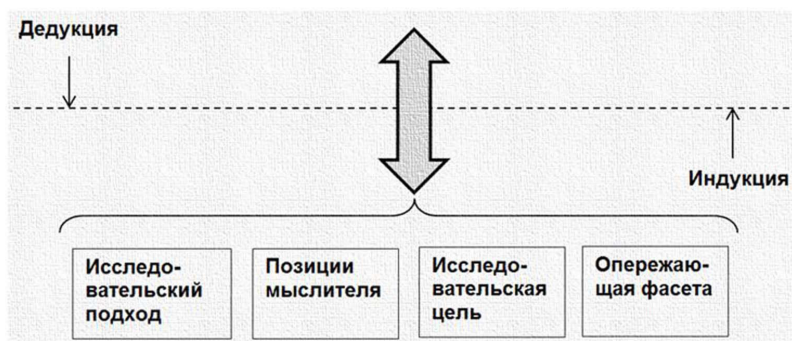


Рис. 17. Организационная блок-схема¹⁹³ методологической процедуры «Соединительные ножницы».

¹⁹¹ В общем случае, мета-операции могут все предыдущие полагания выводить на уровень «мета».

¹⁹² Мы используем понятие «сопряжение» для того, чтобы подчеркнуть тот факт, что мы имеем дело не с простым соединением информации на основе выделения только общих частей. Попутно преодолеваются информационные разрывы, сочетаются разноуровневые рефлексивные скачки и выходы в мета-позиции, и др.

¹⁹³ Орловский С.П. Куматонид методологической культуры мышления. Авторская рукопись монографии. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей «Института Культуры Неостановленного Развития Человека», 2009 – 350 с.

Список элементов этих групп собственно и образует исследовательский стержень процедуры «соединительные ножницы».

Опережающая фасета исследовательской цели. Речь идет о том, что любая исследовательская цель может быть представлена «опережающей понятийной структурой цели» (опережающей фасетой)¹⁹⁴ там, где сама цель как бы наполняет самое себя своим будущим содержанием. Такая структура предсказывает важные рёбра/границы будущего пространства целевого содержания. Процедура сопряжения учитывает это и потому не является простым интегратором содержаний дедуктивной и индуктивной линий. Она предлагает также и собственную активную линию такой интеграции – вход в область «опережающей понятийной структуры цели». Какой видится такая структура? – Как структура из трёх групп элементов, а именно:

- Группа «Качество песен». Ранее¹⁹⁵ нами были определены три элемента этой группы: **1)** Аналогия песни и литературного жанра «Новелла»; **2)** Различение внутренних маршрутов песни от автора и исполнителя; **3)** Акцентно-понятийное гнездо.

- Группа «Песенная синкретика». Здесь рассматриваются три линии такой синкретики: **1)** в фольклорно-народной культуре песен, **2)** в авторской культуре песен бардов, **3)** в профессиональной культуре песен.

- Группа «Энерго-информационная эстафета». Песня – это энерго-информационный сгусток, который передаётся по цепочке «оригинал от авторов песни → архивный оригинал → исполнитель → слушатель». Качество такой эстафеты и способы её «вычерпывания/извлечения» подлежат глубокому изучению.

4. 2. Разработка содержания групп опережающей фасеты

4. 2. 1. Отношение «песня ↔ новелла»

Как известно, новелла – это короткий, насыщенный содержанием, рассказ. Содержание здесь обладает качеством «доставать до донышка читателя». Что это такое – поясним на примере нашего

¹⁹⁴ Орловский С.П. Куматоид методологической культуры мышления. Авторская рукопись монографии. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей «Института Культуры Неостановленного Развития Человека», 2009 – 350 с.

¹⁹⁵ См. раздел «Заключение» в нашей книге: Орловский С.П. Сборник авторских статей по основам фундаментального песневедения, культурологии и натурфилософии песен / Под ред. Е.А. Ямбурга. Краснодар: Издательский дом «ХОРС», 2016. –162 с.

опыта с погружением в пространство содержания новеллы А. Бирса «Без вести пропавший»¹⁹⁶.

Все началось с того, что культура качественного чтения книги зависит не столько от количества прочитанных, сколько от развитости опыта культуры чувств читателя. Нужно пробовать читать книги не скольжением по сюжетно-формальной поверхности её содержания, а и погружаться в те чувства, которые сопровождают сюжет. Новеллы А. Бирса здесь просто для нас находки – опасные находки, как показал наш опыт.

Медленно читая новеллу «Без вести пропавший», мы стали представлять себе детально чувственную ситуацию, в которую попал герой новеллы. Так же как и он, мы стали просто физически ощущать дуло винтовки, которое впилося в центр нашего лба. Тело стало цепенеть от ужаса и стало блокироваться дыхание, мы стали просто задыхаться. Большим усилием, ещё неблокированных полностью мышц ног, нам удалось столкнуть наше тело с кровати на пол. Удар тела об пол был спасительным выходом в буквальном смысле слова.

Обдумав случившееся, мы записали в нашем дневнике следующее: «Погружение в чувственную линию художественного содержания возможно, но только до уровня «перископная глубина»¹⁹⁷ – «донышко» (безопасного положения читателя)». Писатели не считают своей обязанностью сигнализировать читателю о том, что отметка такой глубины не только достигнута, но уже и пройдена читателем. Искусство – это то, что не имеет сигнала «стоп». Читатель вникает в сюжет на свой страх и риск. Он входит в «пещеру», ясно видя вход, но это не значит, что кто-то уже позаботился о его выходе. Искусство не соизмеряет, а только указывает на вход, работая по принципу «возможно то, что вошедшему и повезёт». Песня в этом ряду, по нашему мнению¹⁹⁸, является более безопасным художественным манифестантом, чем новелла»:

«песня» ::= эмоция («донышко деятеля»¹⁹⁹)

(08)

¹⁹⁶ URL: <http://www.lib.ru/INPROZ/BIRS/rasskaz2.txt> (дата обращения: 28.03.2021).

¹⁹⁷ URL: <http://www.lib.ru/INPROZ/BIRS/rasskaz2.txt> (дата обращения: 28.03.2021).

¹⁹⁸ У композитора С.С. Коренблита здесь другое мнение.

¹⁹⁹ На такую глубину уходит подводная лодка, чтобы осмотреть надводную поверхность из невидимой для противника подводной позиции (оставаясь в безопасности для жизни). С такой глубины можно легко всплыть на поверхность.

Песня это не просто содержание, взятое в особенную музыкальную форму, это – концентрированное содержание, сочетающее эмоциональность и смысл. Качеством такого соединения можно управлять, например, в рамках таких понятийно-восходящих отрезков как²⁰⁰:

«анекдот → притча → песня → новелла → рассказ» (09)

«анекдот → песня → притча → новелла» (10)

«анекдот → притча → новелла → песня → рассказ» (11)

4. 2. 2. Отношение «приземленная песня ↔ песня в полёте»

Известно то, что понимание устроено как вертикально-культурная трёхслойность: языковое, культурное, метакультурное. Песня может уйти в «полёт», оперевшись на эту вертикаль. Как это происходит? – Например, через резкое изменение своего темпоритма. Слуховому восприятию остаётся доступным различие слов песенной речи, но не понимание этой речи, как смыслового слово-потока. Смысловосприятие уходит в более высокую область «смыслоритм». Сознание как исполнителя песни, так и её слушателя, не успевают находить смысл песенной речи, переходят в режим активного слежения за темпоритмом песенной речи – эти сознания «взлетают» по вертикали в зону «понимающее восприятие» (ощущение понимания есть, а называющих это ощущение слов пока нет²⁰¹).

Эффект подобного «взлёта» мы неоднократно ощущали во время слухового восприятия песни А. Мирзаяна «Не знать бы мне с какой сорвусь строки». Кроме того, не раз приходилось слышать и от самого А. Мирзаяна то, что он также, в момент «взлёта» своей песенной речи, переходит в режим «прямого непонимания речевого смысла», его ведёт некий ритмо-смысловый автоматизм психики – песня в полёте. Сказанное можно записать и более формально, как:

«песня»²⁰² ::= «песня-1» ! «песня» (12)

²⁰⁰ У композитора С.С. Коренблита здесь другое мнение.

²⁰¹ Это состояние психики наверняка знакомо тем, кому приходилось читать лекции, используя речь на родном и иностранных языках. После 4-5 переключений туда и обратно возникает некая тормозящая пустота сознания. Видишь знакомое фото, ощущение понимания того, что изображено есть, а вот обозначающих такое понимание слов сразу нет – исчез простой автоматизм речи, когда нужные слова возникают сами собой и с нужной скоростью.

²⁰² Используется формализм Бекуса-Наура.

«песня 1»::= «приземленная песня» !
«приземленная песня» & «песня в полете» (13)

«приземленная песня»::= песня (понимание слов) (14)

«песня в полете» ::= песня (15)
(ритмо-смысловой автоматизм психики).

4. 2. 3. Песня как эстафета деятельности

Ранее мы уже отметили то, что песню можно считать некой ку-
мулятивной культурной эстафетой – куматоидом. Какие типы дея-
телей соединяет такая эстафета? – Наша метафизическая модель²⁰³
звука песенной речи указывает на четыре типа таких деятелей:
**1) Автор; 2) Исполнитель; 3) Слушатель; 4) Пространственный до-
полнитель²⁰⁴. (ПД):**

«песня» ::= «культурная эстафета» ! «песня» (09)

«культурная эстафета»::= «куматоид» ! «спиральный куматоид» (10)

«куматоид»::= эстетическая деятельность (автор, ПД, (11)
исполнитель, слушатель)

«спиральный куматоид»::= саморазвитие (автор, ПД, (12)
исполнитель, слушатель)

Выражение (12) отражает тот факт, что песня может выступать
«двигателем» саморазвития²⁰⁵ её деятелей (участников). Например,
психика человека может претерпевать изменение в зависимости от

²⁰³ См. раздел № 2 этой книги.

²⁰⁴ Слушатель из пределов обитания Музы. Муза участвует не только в процессе творче-
ства, но и активно «слушает» результат творчества, не только в исполнении композитора
песни, но и последующих её исполнителей. Пространство не замирает, оно всегда и
безусловно активно по отношению к звучанию песни. Всегда дополняет такое звучание
своей реакцией. Поэтому мы и назвали такой феномен «Пространственный дополни-
тель». Собственно, об этом повествовала наша модель «Музыкальный звук» в первой
главе этой книги (см. рис. 8).

²⁰⁵ Это состояние психики наверняка знакомо тем, кому приходилось читать лекции, ис-
пользуя речь на родном и иностранных языках. После 4-5 переключений туда и обратно
возникает некая тормозящая пустота сознания. Видишь знакомое фото, ощущение пони-
мания того, что изображено есть, а вот обозначающих такое понимание слов сразу нет –
исчез простой автоматизм речи, когда нужные слова возникают сами собой и с нужной
скоростью.

количества раз исполнения или прослушивания им «песни в полёте». Некоторые барды сообщали нам то, что они как бы «мудреют» от многократного исполнения некоторых песен (феномен «песенной автодидактики»). Именно такие песни стали их «пожизненной визиткой/вкладышем» – всегда с ними, влиты в каждый их жизненный миг.

4. 2. 4. Различение внутренних маршрутов песни от автора и исполнителя

В общем случае, автор песни контактирует с Музой интенсивнее и непосредственно, чего не всегда скажешь об исполнителе песни и её слушателе. Но если автор песни правильно отразил вход в пространство Музы, то его потенциал контакта с Музой может быть также доступен как исполнителю, так и слушателю песни.

В чём же различие внутренних маршрутов автора песни и её исполнителя? Стержень различия в уровнях саморазвития самого себя как человека. Это различие сильно влияет на качество формирования метафизической волны песенной речи.

Одно дело тогда, когда автор построил песню, как простой куматоид, ориентированный только на эстетические качества культурной эстафеты. А если он создал «спиральный куматоид»? – Тогда в действие вступают закономерности культурной трансляции «деятельности по саморазвитию», но это возможно только в контуре «пропустить песенный поток сквозь себя и/или оказаться самому в нём». Проблема не нова – отвлеченное изображение или натуральное проживание, её обозначил ещё К.С. Станиславский в своей системе²⁰⁶ внутренней работы актера театра над собой.

Изучая деятельность «аутентичный исполнитель песен бардов», мы выделили так называемый «бардовский маршрут»²⁰⁷ исполнителя песен. Такой маршрут – это траектория психики исполнителя песни в пространстве Красоты с четырьмя полюсами: Красота Натуральная, Красота Завораживающая, Красота Пронзительная, Красота Магическая. Песня приобретает бардовский акцент только тогда, когда преобладает ориентация на Красоту Пронзительную и в каждой песне исполняется «Авторская культура песен бардов».

²⁰⁶ Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988-1999.

²⁰⁷ Орловский С.П. «Пронзительная красота» авторской песни в пространстве культуры. На-учно-культурологический сетевой журнала «Релга» №4 [260] 10.03.2013. Url: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3474&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03. 2021).

Изучая деятельность профессиональных композиторов песен, удерживая в тени представление о «бардовском маршруте», можно отметить преобладание того, что можно обозначить как преобладание поверхностно инструментально-эстетического подхода. Нет, конечно, есть желание сотворить нечто сущностно-шедевальное, но на исключительно интуитивной основе «навевляла Муза».

Композиторы, как правило, не различают то, что песенная культура сущностно не двухслойна (слои культуры: фольклорно-народная, профессиональная), а трехслойна (есть ещё слой «авторская культура песен»²⁰⁸). Мы настаиваем на том, что любой процесс песнетворчества идёт с неизменным входом творца песни в сферу «Авторская культура песен бардов» (сфера идей и начальной формы), а только лишь потом в сферу «Фольклорно-народная песня» или «Профессиональная песня».

Если барды всё делают в сфере «Авторская культура песен», то профессиональному композитору нужно явно осознать естественный автоматизм творческого процесса – неизбежность входа в такую сферу и выхода из неё.

Представляется то, что композиторы с бардовской историей сочинительства песен имеют здесь значительное преимущество перед теми, у кого такой практики нет.

4. 2. 5. Песенная синкретика

Песня предстаёт перед нами как объект высокой слитности²⁰⁹ её частей. Но разные слои песенной культуры манифестируют нам разный спектр уровней качества такой слитности в диапазоне «норма ↔ идеал».

А). Фольклорно-народная культура песен. Песни этого слоя песенной культуры характерны тем, что они не столько сотворены кем-то, сколь непосредственно связаны с жизненным укладом «человека из народа». Они, как правило, безымянны и существуют не в одной авторской версии, а в нескольких версиях. Характер бытования песен и их сохранением занимается специальная наука

²⁰⁸ Заслуга явной манифестации наличия такого слоя принадлежит бардам русской культуры второй половины XX века.

²⁰⁹ Здесь известны такие понятия, как например: синтетический параллелизм, ритмо-синтаксический параллелизм. См. раздел «Песня» Википедии. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%81%D0%BD%D1%8F> (дата обращения: 28.03.2021).

«фольклористика»²¹⁰. Здесь различают²¹¹ «песню» и «не песню». Если говорить коротко, то песней считается то, что можно коллективно петь (распевать). Песенные варианты бытования песни носят название как «напев и распев такой-то области». Чем шире возможность распева песенного напева, тем песня ближе к своему идеалу.

Б). Авторская культура песен. Этот слой был активно проявлен песенным «взрывом» непрофессионального сочинительства песен в русской культуре во второй половине XX века. Ярким позиционером здесь являются песни бардов. Для раскрытия содержания «песенная синкретика» таких песен нами была создана модель «акцентное гнездо песен бардов»²¹². Песня бардов здесь представлена как «триединая песня» – песня, вобравшая в себя нераздельно (синкретически²¹³) три песенных линии (самодетельная песня, бардовская песня, авторская песня-1). Каждая такая линия была привязана к шкале из четырёх состояний, что, с учётом оптимально удобного применения в практике экспертной оценки песен, даёт общее песенно-оценочное поле из 96 разных состояний. Тем самым, каждая песня из «Авторской культуры песен бардов» получает дополнительную маркировку строкой из трёх символов («акцентное гнездо песни») и может оцениваться одним из 96 состояний²¹⁴.

В). Профессиональная культура песен. В этом слое песенной культуры действует разделение труда тогда, когда песней считается любое соединение трёх элементов (текст, музыка, исполнительская подача), созданное тремя профессионалами (поэтом, композитором, певцом). Движением к идеалу определяется результат по величине одобрения со стороны слушательской аудитории, взятой в «скобки эстетической развитости» (массовая песня, академическая песня и т.п.). Анализом качества академической песни занимается профессиональное искусствоведение²¹⁵.

²¹⁰ Современное название такой науки «этномузыкалогия».

²¹¹ Котеля В.А. Теория песенного фольклора. Белгород: Издание БГЦНТ, 2007. – 28 стр.

²¹² Орловский С.П. Новая модель «Самоидентификация исполнителя песен». Научно-культурологический журнал «RELGA» №7 [263] 25.05.2013. URL: <http://www.relga.ru/Envir-on/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3539&level1=main&level2=articles> (28.03.2021).

²¹³ Песни бардов – это триединая синкретика.

²¹⁴ Не в оптимальном варианте здесь 192 состояния.

²¹⁵ См. например: Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ленинград, Музыка, 1988. – 352 с.

4. 2. 6. Акцентное гнездо

На примере песен бардов нами была показана линия создания модели слитности песенного материала на основе понятия «акцентное гнездо песни». А нельзя ли применить нечто подобное для экспертной оценки Вп/песен из Вц проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита? Изучить структуру такого качества, как «единство составляющих элементов», не забывая²¹⁶ о рамке спектра информационно-качественных различий композитора С.С. Коренблита. Сегодня такая рамка указывает на возможность работы композитора с различием²¹⁷ от уровня 1 из 11 до уровня 1 из 312 Вп/песен.

А). Сквозная (прошнурованная, сплетенная) общность. Здесь общность предстает перед нами так, как некое единство конкретных линий (нитей): **1)** Единство тематических линий с общей темой (сквозное единство с выразительной идеей Вц «Нотный портрет»); **2)** Композиционно-стилевое единство²¹⁸ (гармоничное деление це-

²¹⁶ См. информацию на стр. 71 в нашей книге: Орловский С.П. Сборник авторских статей по основам фундаментального песневедения, культурологии и натурфилософии песен / Под ред. Е.А. Ямбурга. Краснодар: Издательский дом «ХОПС», 2016. – 162 с.

²¹⁷ Мы имеем такой ряд роста уровней Вц проекта «Галерея нотных портретов»: **1)** Начало проекта – Вц «Знак бессмертия» на стихи М.В. Ломоносова – 11 Вп/песен; **2)** Вмгц «Нотный портрет» на стихи А.А. Блока – 141 Вп/песен; **3)** Вмгц «Успеем спать!» на стихи М.И. Цветаевой – 266 Вп/песен; **4)** Вмгц «Исход» на стихи 131 различных поэтов – 312 Вп/песен.

²¹⁸ «Существует множество различных принципов классификации музыкальных форм, каждый из которых становится основой целостной концепции в различных учебниках по анализу музыкальных форм (например: И. Цуккермана, И. Способина, Л. Мазеля, В. Холоповой). Все данные классификации имеют неоспоримую теоретическую и историческую ценность, однако при создании новых произведений композитор руководствуется скорее всего не какой бы то ни было устойчивой формальной схемой, но общим принципом формообразования, общим принципом сопряжения частей в цельной драматургии... Эти принципы можно отнести скорее к общефилософским, нежели к узкоспециальным...: **1)** Принцип вариаций (отражает идею рассмотрения одного предмета с разных сторон, либо постепенного развития («прорастания») интонационного зерна... Принцип вариаций отражает идею постепенности развития монообраза; **2)** Принцип рондо (отражает идею контрастного чередования одного предмета (идеи, характера и т.д.) со множеством разнохарактерных, но мало на него влияющих других предметов (идей, характеров и т.д.), а также идею цикличности развития); **3)** Сонатный принцип (отражает идею конфликта, «борьбы и единства противоположностей»). Сонатный принцип отражает идею «тезис ↔ антитезис → синтез»» (Приходовская Е.А. Связь оперного канона и основных принципов формообразования: традиции и перспективы. Сборник статей по материалам конференции «На рубеже столетий: Музыкознание. Композиторское творчество. Исполнительское искусство» 28-29 ноября 2008 г. – Новосибирск, 2009. С. 35-45).

лого на информационные порции²¹⁹ разного выразительного качества); **3)** Единство трёх слухов (песенного, поэтического, музыкального); **4)** Единство выразительных линий Вц «Нотный портрет» и линий культурного следа выбранного поэта (это сравнение того, что выбрано (включено) в Вц «Нотный портрет» с тем, что уже сделано искусствоведением официально: **а)** «выбранное → избранное», **б)** «выбранное → учебная программа», **в)** «выбранное → научные изыскания и результаты»).

Б). Энерго-информационное единство эстафеты. Какие линии единства здесь можно полагать значимыми? – Те, что часто называют «источником оживления внешней эстетики». Каждый объект нашего мира имеет внешнее и внутреннее содержания, которые соприкасаются друг с другом как философские понятия «форма» и «содержание». Однако, нам ближе понимание такого соприкосновения, как пятизвенной цепочки изменения уровня телесности только понятия «форма»²²⁰: **1)** форма ↔ **2)** каркас (структурное содержание) ↔ **3)** пластит (жидкий кристалл) ↔ **4)** энерго-информационный след (уплотненный газ) ↔ **5)** плазма. Мы связываем процесс образования формы с наличием в ней некой внутренней задающей программы. Сердцевиной формы является программа – регламент разворачивания оформленного сгустка пространства от уровня «чистая информация». Композитор, пишущий песню на чьи-то стихи, вступает в область действия «внутренней программы» автора текста, должен считывать не менее трёх её слоёв: **1)** информационный, **2)** композиционный, **3)** энергетический. «Включает» свою программу «траектории созидания музыкальных тел» и проходит по пятизвенной цепочке формы, отмеченной чуть выше.

В). Композиционный фон оперы. Мы включаем эту линию единства в наше рассмотрение потому, что неоднократно слышали от композитора С.С. Коренблита об его уважительном отношении к оперному искусству²²¹. Мы вправе предполагать то, что в проекте

²¹⁹ В Вц «Нотный портрет» чаще всего присутствует деление целого на части в интервале от 11 до 36 Вп/песен в одном Вц.

²²⁰ Здесь мы близки к представлениям эзотерики о цепочке тонких тел, дающих опору плотному телу.

²²¹ Например, им написаны: **1)** песенная опера, состоящая из 12 музыкальных номеров по поэме «Двенадцать» А. Блока; **2)** песенная опера, состоящая из 16 музыкальных номеров по поэме «Высокая болезнь» Б. Пастернака и др.

«Галерея нотных портретов» можно встретить композиционную технику песенной оперы – например, то, что называет ученый искусствовед В.Н. Холопова²²² «уровнями организации оперы»: «**1)** Высший композиционный уровень – вся опера; **2)** Средний уровень – акт, картина, сцена; **3)** Низший уровень – отдельный номер (ария, ансамбль, хоровая песня)». Форма оперы на высшем композиционном уровне основывается на²²³: **1)** общих закономерностях драмы: **а)** центральная идея, **б)** контраст «действия» и «контрдействия», **в)** контраст главного действия и фона, **г)** наличие определённых драматургических этапов, **д)** повторность сценических комплексов и положений, **е)** сценические «арки», **ж)** переключки словесных реплик, **2)** собственно – музыкальных принципах организации крупного целого: **а)** тематизмы (репризы, рефрены, лейтмотивы), **б)** тонально-гармоническая организация».

4. 2. 7. Фразировка

Представления о фразировке играют важную роль²²⁴ в системе знаний – теории музыкального исполнительства. Термин «фразировка» вошел в широкое употребление примерно в первой половине XIX века. Основой его появления послужили многочисленные рассказы и размышления музыкантов о: **1)** Ясности, четкости, расчлененности музыкального звукового процесса; **2)** Выразительном и отчетливом произнесении мелодических оборотов; **3)** Особенности вокально-исполнительского дыхания²²⁵; **4)** Выполнении требований техники связной игры. Он возникает на основании аналогии между музыкой и словесной звуковой речью.

«Фразировка – искусство образно емкого, чувственно яркого, логически точного произнесения (интонирования) музыкального, сценического или литературного текста. Фразировочные приемы, фразировочное чутье, фразировочная драматургия – составляют не

²²² Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Санкт Петербург, Изд. «Лань», 2001. – 496 с.

²²³ Холопова В.Н. Там же.

²²⁴ См. научные труды (Г. Келлера, Ф. Куперена, Ф.Э. Баха, Ф. Калькбреннера, Л. Моцарта, Й. Кванца, К. Маттеи, Р. Донингтона, А. Швейцера, И. Браудо, А. Сокола, Б. Яворского), эпистолярное наследие выдающихся композиторов и музыкантов-исполнителей (Ф. Листа, Г. Берлиоза, Р. Шумана, А. Серова, П. Чайковского, А. Рубинштейна, Г. Когана, И. Гофмана, Г. Нейгауза, С. Фейнберга).

²²⁵ Потребность в особых знаках музыкальной фразировки возникла ещё в древней практике церковного пения и религиозных напевов. Эти знаки регулировали певческое дыхание.

только область неотъемлемых забот музыканта-исполнителя, но и неперемненное условие его плодотворной деятельности»²²⁶.

«Фразировка – это процесс обнаружения и построения фраз речи и музыки. Следующие друг за другом фразы образуют соответственно речевой и музыкальный потоки или фразовые волны»²²⁷.

Что же нам представляется центральной идеей, на которой базируется представление о том, как могут быть соединены два потока, речевой и музыкальный, чтобы в итоге появилось художественное произведение искусства? – Залогом композиторской удачи является гармоничное соотнесение и сопряжение фраз речи и музыки.

Любой музыкальный педагог знает то, что эстетическое достоинство музыки, ее художественно-образный смысл, сила воздействия на слушателей в большой степени зависят от умения фразировать, то есть точно, выразительно, естественно, членораздельно интонировать и подавать слушателю музыкальную мысль. Фразировка обозначается в нотах при помощи фразировочных лиг.

«В своем теоретическом объяснении музыкальной фразировки Г. Келлер считает то, что фраза – то же самое, что в поэзии понимается под стихотворной строкой... Все то, что словесный текст не в состоянии выразить с помощью письменных знаков – высоту и глубину, длительность, темп, динамику, ритм, артикуляцию – то может выразить музыкальный текст посредством своих письменных знаков и дополнительных обозначений. ...Важным теоретическим аспектом фразировки является выделение типов взаимодействия музыкальных фраз, а именно: фразового переноса, фразового сцепления, фразовой элизии (слияния гласных) и фразового скрещивания.»²²⁸.

Фразовые волны в стихосложении. Изучаются давно. Именно они раскрывают такое понятие как «стихотворный размер». Выделяют две группы стихотворных размеров:

1) Простые: **а)** акцентный элемент находится в начале волны – хорей, **б)** акцентный элемент находится в середине волны – амфибрахий, **в)** акцентный элемент находится в конце волны – ямб.

²²⁶ Девуцкий В.Э. Теория музыкальной фразировки. Автореферат диссертации на соискание ученой степени «доктор искусствоведения». Москва, 1997. – 27 с.

²²⁷ Самойлова М.А. Взаимодействие слова и музыки. Опыт анализа музыкального произведения. URL : <http://festival.1september.ru/articles/520106/> (дата обращения: 28.03.2021).

²²⁸ Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А.В. Сокол. – Одесса: Моряк, 2007. – 276 с.

2) Сложные: а) спондей – многоударная волна, где много, а порой – и все весомые элементы, б) пиррихий – безударная волна, которая характеризуется отсутствием сколько-нибудь заметных акцентов.

Каждому типу фразовых волн присущи определённые выразительные свойства. Например: **1) Ямб** – звучит утвердительно, законченно, ему свойственны прямота, сила, активность, уверенность; **2) Хорей** – символизирует непреклонность, самоуверенность, бескомпромиссность; **3) Амфибрахий** – придает неопределённость, неуравновешенность, сомнение, но, с другой стороны, способствует лёгкости, округлости фразы; **4) Спондей** – звучит торжественно, громогласно, и, наоборот; **5) Пиррихий** – монотонно, безжизненно.

Фразовые волны в музыке. Выразительные возможности типов фразировки в музыке остаются аналогичными/эквивалентными, что и в поэзии. В этом плане музыка становится в один ряд с поэзией, как по типу, так и по эмоциональному настрою, и выразительности идеи поэтического текста. Возможно и графическое выражение музыкальной фразировки (см. рис. 18).

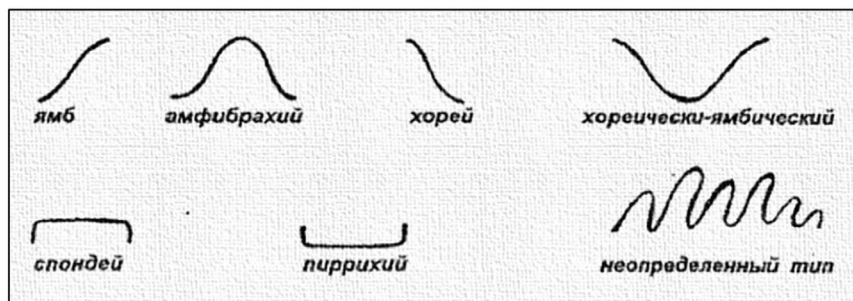


Рис. 18. Графические образы музыкальных фразировок по В.Э. Девуцкому²²⁹.

Не следует путать фразировку с артикуляцией – выразительными приемами внутри музыкальных фраз²³⁰.

²²⁹ Девуцкий В.Э. Теория музыкальной фразировки. Автореферат диссертации на соискание ученой степени «доктор искусствоведения». Москва, 1997. – 27 с.

²³⁰ Черныш Э.Э. Вопросы теории музыкальной артикуляции: от традиций XVIII В. К актуальным проблемам терминологии. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/voprosy-teorii-muzykalnoy-artikulyatsii-ot-traditsiy-xviii-v-k-aktualnym-probleмам-terminologii> (дата

2. 4. 8. Итог по опережающей фасете (шаблон «С-модель»)

Нам представляется то, что сквозной идеей «соединительных ножниц» можно считать представление о песне, как о комплексной эстафете. Такое представление соединяет дедукцию и индукцию на основе эстафеты деятельности всех акторов процесса песнедеятельности, от сочинительства до слушания.

Мы не первые, кто изучает понятие «культурная эстафета», как некий канал информационной коммуникации, например: «источник ↔ приёмник», «будущее ↔ прошлое», «событие ↔ культурный след». Однако, такое погружение раньше не относили к понятию «песня».

Учитывая информацию выражений (01)-(12), можно записать следующее:

«песня» ::= «культурная эстафета» ! «песня» (13)

«культурная эстафета» ::= «куматоид деятельности» & «донышко деятеля» (14)

«куматоид деятельности» ::= деятельность по саморазвитию («акторы») (15)

«акторы» ::= авторы, ПД, исполнитель, слушатель (16)

Такое понимание песни требует создания специального экспертно-оценочного шаблона «С-модель»²³¹, который показан в таблице 29.

Таблица 29. Экспертно-оценочный «С-шаблон» («С-модель»).

Усл. №	Тип аналога	Шкала	Оценка
01	Аналог с новеллой	1) есть «донышко», 2) нет «донышка».	
02	Восприятие смысла	1) «вязь» слов, 2) ритмо-полёт, 3) интонационный канал.	

обращения: 28.03.2021); Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо; под ред. Х.С. Кушнарева. Л. : Музыка, 1973. – 197 с.

²³¹ Буква «С» в названии указывает на слово «соединительные», подразумевая принадлежность к процедуре «соединительные ножницы».

03	Полюса Красоты маршрута восприятия	1) натуральная природа, 2) завораживание, 3) пронзительный зов к жизни, 4) магия.	
04	Признак явной песенности	1) хорошее впечатление, 2) возможность распева, 3) синкретика, 4) не определенное.	
05	Функциональная принадлежность	1) нет, 2) да.	

4. 3. Особенности композиторской практики

С.С. Коренблита

Здесь мы отметим несколько важных неординарных моментов реакции нашей психики на соприкосновение с творческим методом композитора С.С. Коренблита.

4. 3. 1. Путь композиторского восстановления «реального объекта»

В нашей предыдущей практико-ориентированной монографии²³² мы изучали эстафету Вп на основе процедуры смыслового фокусирования слуховых ощущений на модель эйдоса, представленного в виде понятийного отрезка, размеченного внутренними точками. Среди множества таких точек разметки особенно выделялись две точки – точки «золотого сечения отрезка». При этом, нанесение таких точек на отрезок жестко фиксирует привязку концов отрезка к типам «левый конец» или «правый конец» (см. на Схеме 1). Что меняется для отрезка, отраженного в зеркале? – Как минимум, ме-



²³² С.П. Орловский. Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита: практико-ориентированная монография / под ред. академика Е.А. Ямбурга. – Москва: ФЛИНТА, 2021. – 616 с.

няется порядковый номер точек золотого сечения! Ведь левый конец стал теперь правым, а привязкой «левое ↔ правое» руководит точка золотого сечения.

Теперь вспомним о том, что мы воспринимаем окружающий нас мир путем отражения как в зеркале. Фактически – меняем порядковый номер точек золотого сечения. И такой тип восприятия реальности является главным типом способа человеческого абстрагирования – дематериализации реальности в сознании человека. И это дано человеку как дар природы от самого его рождения – дар видеть окружающий мир «зеркальными глазами» – на уровне перцепции «зрение». Что нужно для материализации абстракции? – Нужно хотя бы восстановить подлинный порядок с порядковыми номерами золотых сечений реального объекта. Именно это, по нашему мнению, и пытается сделать композитор С.С. Коренблит в своих Вп/песнях в категории качества песен «Точная Поэтическая Песня».

Если поэт уходит своим поэтическим замыслом в зеркальное отражение реальности, то композитор С.С. Коренблит в своих Вп/песнях придает исходной поэтической абстракции дополняющую материальность.

Смыслорождение возникает у человека на основе абстрагирования. Потому с древних времен путь познания окружающего мира носит название «путь эйдосов» или «путь движения вдоль понятийного отрезка». Особенными пунктами такого движения являются две точки «золотого сечения» – точки особенного внимания для соискателя познания.

Что же делает слух человека? Если зрение воспринимает мир зеркально, то слух, как еще один канал восприятия реальности, может возвратить позицию в зеркальной симметрии к ее исходно-реальному состоянию. Если с помощью зрения человек «абстрагируется», то с помощью слуха он может пробовать возвратить абстракцию в реальность.

Почему мы выстроили такой ряд аналогии? – Дело в том, что наши исследования внутренних качеств (внутреннего устройства) Вп/песни показали, что смысловые фокусировки слухового восприятия стиха и Вп/песни на его основе разнятся. Фокусировки Вп/песни усилены эмоциональным наполнением и это ведет к переносу фокусировки восприятия слушателя из левой части фокусирующего эйдоса в его правую часть. То есть, фокусировка поэта, опираясь

на принцип зеркальности отражения реальности, встречает в Вп/песне поток переноса абстракции поэтического восприятия в реальность. Не депозитизация, а – уплотненная поэтическая абстракция. Поэт, особенно поэт-классик, выполняет «первую зеркальность» человеческого восприятия, а композитор пытается создать «вторую зеркальность» (отзеркаливание первой зеркальности), на основе усиления эмоционально-смыслового оборачивания слухового восприятия Вп/песни.

4. 3. 2. Особенная пластика психики композитора

Согласно наших представлений, любое творчество начинается с исходного психосостояния, которое играет важную роль в творческом процессе. Собственно, процесс творчества как бы «выливается» из исходного психосостояния.

Композитор С.С. Коренблит создал проект «Галерея нотных портретов» – композиционные вокальные циклы из Вп/песен на поэтическое наследие более, чем 230 поэтов русской поэтической классики. При этом, его композиторский метод подразумевает обязательное глубокое погружение в культурный след каждого поэта, рассматриваемого им для творческой работы. Это значит то, что композитору знакомы и даже доступны психосостояния, которые были исходны для творения стихов. Если считать каждого поэта-классика русской культуры носителем хотя бы одного уникального предпоэтического психосостояния, то психика композитора С.С. Коренблита несет в себя память о 230 таких психосостояниях и сильно отличается от психики «среднего русского человека». Такая психика как бы «настроена» на творчество следом за психосостояниями из «русской поэтической гениальности».

Нам так же известно то, что композитор С.С. Коренблит наставляет на феномене автодидактики композиторского творчества Вп/песни. Он помнит все свои Вп/песни как незаконченные произведения, которые живут в нем сигналами своей незавершенности и они при однократном прослушивании аудиозаписи – возникают вновь в его психике в своем полном эмоционально-смысловом объеме. Таких Вп/песен сегодня уже более 10 000. Психоавтоматизм такого количества сигналов – это автоматизм подсознания, реальность которого неоднократно подтверждена фрагментарными выходами в область сознания композитора.

По сути дела, у нас сложилась структурная модель психики С.С. Коренблита, которую мы видим слоями: **1) Слой «парусно-**

сти» психики человека русской культуры – до 19 диалоговых осей, развернутых в одном и том же пространстве параллельно во времени; **2)** *Слой психо-смысловых состояний*, порождающих творчество – более 230 уникальных психосостояний; **3)** *Слой «слуховая автодидактика»* – приемник более 10 000 сигнальных ответов на незаконченный творческий минипроцесс.

4. 4. Интегральный вид процедуры сравнения двух песен

Напомним читателю то, что наша процедура «соединительные ножницы» направлена на достижение понимания интегрального сравнения двух песен. Интегральной – в смысле соединения линий дедукции и индукции в гармоничное целое.

Некто, вошедший в позицию «Песенный эксперт», должен уметь выполнить экспертную процедуру оценки и сравнения двух Вп/песен на основе экспертной модели «Песенное лекало» – специальный экспертный шаблон, позволяющий оценивать качество песен по отдельности и в сравнении между собой.

Интегральный образ требуемой экспертной процедуры можно описать в следующем виде:

- | | |
|--|------|
| <экспертный шаблон> ::= эстафета (шаги №№ 1-4) | (17) |
| <шаг № 1> ::= шаблон дедуктивной линии познания | (18) |
| <шаг № 2> ::= шаблон индуктивной линии познания | (19) |
| <шаг № 3> ::= шаблон линии познания «соединительные ножницы» | (20) |
| <шаг № 4> ::= шаблон «Итоговое сравнение» | (21) |

Все промежуточные шаблоны собраны нами в один «Интегральный шаблон экспертной процедуры», показанный в Приложении 4.

4. 5. Итог по главе

Выстроен образ интегральной экспертной процедуры Вп/песен, состоящей из четырех последовательных шагов: три первых шага – результат изучения Вп/песни по трем линиям познания (дедукция, индукция, соединительные ножницы), четвертый шаг – простой учет первых трех шагов.

Все шаги экспертной процедуры опираются на работу с одним интегральным шаблоном (см. Приложение 2).

5. Определение верификационно-информационной базы

В предыдущих главах мы подготовили три экспертно-оценочных шаблона (Д-модель²³³, И-модель²³⁴, С-модель²³⁵) и теперь переходим к практике их использования в процессе прослушивания разных вариантов «вокального произведения» (песни), имеющих в первооснове один и тот же профессиональный поэтический текст – стих из классики русской поэзии.

Многие профессиональные композиторы и барды обращались в своём песнетворчестве к русской классической поэзии. Авторы сочиняли свои песни, как правило, мало интересуясь ответом на вопрос: «Сделал ли это уже кто-нибудь до них?». Просто нужно было написать песню в ответ на заказ или творческий процесс появлялся как встречное подкрепление к возникшему от прочтения стиха, или самопроизвольному чувственному порыву – спонтанно. У каждого творчества здесь есть своя история. Но вот, что интересно, у каждого стиха, ставшего фокусом пробы песнетворчества, возникает исторический след из разных вариантов песни, написанных на него. Некоторые стихи побудили композиторов и бардов к сочинению множества песенных вариантов на них. Но можно ли их все считать песнями? Какие из них песни, а какие нет? В чем разница между песней и просто вокальным произведением?

В своё время мы столкнулись с повальным стремлением участников фестивалей самодеятельной песни сочинить песню на стихи Б. Пастернака «Мело, мело по всей земле». Оригинальный текст сокращали, переставляли местами стихотворные блоки или строчки, соединяли две строфы в одну песенную строку и т.д. Однако, наше мелодическое впечатление от всех этих проб было схожим – искусственные вокальные конструкции и упражнения по соблюдению песенной формы. Такая же искусственность слышалась нами позже и в песенном варианте от певицы-композитора А.Б. Пугачёвой.

А как воспринимают границу «песня ↔ не песня» те композиторы, которые глубоко и профессионально ориентированы на творческий поиск песенных вариантов к стихам русской классики? Те из них, кто не эпизодически обращается к стихотворному наследию, а исключительно только в его сфере и творят. – Очевидным фокусом

²³³ Модель от разворота познающего мышления по линии «дедукция».

²³⁴ Модель от разворота познающего мышления по линии «индукция».

²³⁵ Модель от разворота познающего мышления по линии «соединительные ножницы».

внимания²³⁶ для рассмотрения здесь являются творческие результаты современного композитора С.С. Коренблита. В его подвижническо-сочинительской деятельности три главных основополагающих постулата: **1) Соблюдать неизменность исходного стиха; 2) Транслировать дух поэта²³⁷, а не своё отражение²³⁸ в нём²³⁹; 3) Служить сохранению²⁴⁰ русского поэтического языка путём внедрения нового масштабного²⁴¹ культурного следа – проекта «Галерея нотных портретов» поэтов русской классики.**

Мы предлагаем читателю рассмотреть проблему многовариантности²⁴² Вп/песен в связках, обязательным участником которых будет и песенный вариант композитора С.С. Коренблита. Тем самым, мы заведомо вводим в наше рассмотрение сторону, явно полагающую в основу своего творчества аутентичность культурного следа поэзии. Этот факт можно компактно записать в виде формального правила, а именно:

(22)

**аутентичный поэтический текст →
творческий акт композитора →
музыкальный номер → «песня» ! «не песня»**

²³⁶ Трудно не заметить.

²³⁷ Быть только рамкой к портрету поэта.

²³⁸ Нельзя не напомнить то, что нередко композитор поступает совершенно по-другому. Например, известный бард-мыслитель А.З. Мирзаян говорит со сцены так: «Мы же в каждом стихе известных поэтов видим себя любимого. Не можем забыть себя и всецело воплотиться в русло духа поэта. Используем наследие поэта, как зеркало для самое себя. Но некому нам за это, кроме нас самих же, попенять» (Запись из архивной тетради автора этой книги).

²³⁹ Науче известна эта проблема, она обозначена М.М. Бахтиным как проблема соблюдения «принципа вненаходимости». См. Бахтин М.М. собрание сочинений в 7-ми томах. Собрание сочинений в семи томах. Том 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 583.

²⁴⁰ Композитор творит и нашёл поддержку в педагогической секторе культуры. Педагоги средних общеобразовательных школ активно используют Вц проекта «Галерея нотных портретов» и отдельные Вп в учебном процессе по русскому языку и литературе, МХК, истории и дополнительному образованию.

²⁴¹ Уже сочинено более 230 Вц проекта «Галерея нотных портретов».

²⁴² Можно было бы рассмотреть феноменологию многовариантности песен в области русского романа. Есть некоторые стихотворения, на которые написаны буквально десятки романсов. Например, на стихи таких поэтов как: В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, А.В. Кольцов. Однако, процесс собирания соответствующих аудио-записей оказался для нас сложен и длителен. Подробное рассмотрение особенностей многовариантности русского романа мы отложили до следующей практико-ориентированной монографии. В данной книге мы приводим только справочные данные о такой многовариантности – см. раздел «Справка» (Приложения).

Следует также отметить эмпирический факт песенной культуры, который гласит то, что песни на стихи классиков русской поэзии составляют лишь малую часть так называемой хоровой²⁴³ песенной классики (распеты песни). Для того, чтобы объяснить такой факт, необходимо вспомнить о цикле спирали развития, которая в приложении к песне принимает, по нашему мнению, следующий вид:

Квазипесня²⁴⁴ → песня²⁴⁵ → распетая песня → постпесня²⁴⁶ (23)
(исходное) (скачок) (накопление) (предел)

Хоровая песенная речь здесь выходит на границу превращения самое себя в музыкальное звуковыражение, отрицающее словарное схватывание и трансляцию смысла. Происходит покушение музыки на принцип словарного капсулирования смысла. Пластика музыкальной гармонии становится выше пластики словарной «вязи», в нашем случае – выше поэтической «вязи».

Из отмеченного факта следует ряд выводов (эмпирических обобщений)²⁴⁷, а именно: **1)** Музыкальная пластика поэтической речи более жёстка, чем пластика песенной речи вообще и изначально; **2)** Хоровая песня опирается не на любую идеально-поэтическую форму, а лишь на её песенное приближение; **3)** Песенный и поэтический тексты не являются полностью тождественными и только взаимно обуславливающими понятиями.

5. 1. Значимые представления о «Мире песен»

Чтобы выполнить сравнение в разнообразном мире песен, необходимо иметь об этом мире правильное представление. Мы полагаем то, что выполним свою культурную ответственность перед читателем, если представим ему этот мир обобщенно с пяти сторон: **1)** цифры, **2)** слои песенной культуры, **3)** песни бардов, **4)** струк-

²⁴³ Понятия «Хоровая песня» и «Распетая песня» являются синонимами, но только лишь тогда, когда песенная речь превращается в подлинно многоголосую песенную речь, выходя на предел различения в ней слов на слух и понимание.

²⁴⁴ Модель от разворота познающего мышления по линии «индукция».

²⁴⁵ Модель от разворота познающего мышления по линии «соединительные ножницы».

²⁴⁶ Выведенная на предел словарно-музыкальная речь, почти уже не песня.

²⁴⁷ Для придания этим выводам подлинно теоретической формы необходимо провести специальный цикл исследований. На сегодняшний день это не сделано. По крайней мере, нами не обнаружены следы подобных исследований в той части Интернет, которая фискально отслеживает научные результаты по этой теме.

тура пространства песенной культуры, 5 сущность понятия «русскость».

5. 1. 1. Мир песен в цифрах

Песенный мир наполнен множеством песен, мощностъ и объём которого огромны. Например, занимаясь изучением песен бардов русской культуры второй половины XX века, мы вошли в обширнейшее пространство песен непрофессиональных композиторов (композиторов-дилетантов) бывшего СССР, которое количественно оценивалось с большим разбросом точности от 100 000 песен²⁴⁸ до 300 000 песен²⁴⁹.

Счет напевов²⁵⁰, изданных к 2008 году в сборниках по русскому фольклору, превысил 20 000.

Какое место в пространстве бытующих песен занимают песни из слоя культуры «профессиональная песня»²⁵¹? – К сожалению, мы не располагаем общими данными социологических исследований по распространенности тех или иных песен в масштабах всей территории РФ, но кое-что нам всё-таки известно. Примерно²⁵² в 1980 году студенты Ленинградской консерватории проводили выборочное обследование песенного мира своего города и обнаружили то, что только 249 песен (19%), из 1305 зафиксированных ими песен, относятся к профессиональной культуре.

5. 1. 2. Три равноправных слоя песенной культуры

Мы настаиваем²⁵³ на том, что песенная культура содержит, как минимум, три равноправных слоя: фольклорно-народная песня, авторская песня, профессиональная песня. Процессу сравнения песен подлежит как сравнение между слоями, так и внутри слоёв.

²⁴⁸ Оценка доктора филологии Л.А. Левиной в её докторской диссертации «Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века. Эстетика. Поэтика. Жанры», МПГУ (2006). URL: <http://cheloveknauka.com/avtorskaya-pesnya-kak-yavlenie-russkoy-poezii-vtoroy-pолоviny-xx-veka> (дата опроса: 28.03.2021).

²⁴⁹ Такую оценку высказал известный архивист песен бардов Р.А. Шипов в частной беседе с автором книги.

²⁵⁰ Каширина Е.В. Возможности базы данных для музыкального анализа народных напевов. Статья из сборника трудов III Всероссийской научно-практической конференции «Традиционная народная культура как основа национального самосознания». Санкт-Петербург, 2008.

²⁵¹ Песни радио, кино, театра, эстрады.

²⁵² Мы используем здесь наш частный архив, в котором зафиксирована беседа с одним из преподавателей Ленинградской консерватории в секторе (лаборатории) народного фольклора А.М. Мехнецова.

²⁵³ Наш частный исследовательский проект «Барды Мира». Начат в 1980 году и действует по настоящее время.

Нормальный процесс сочинения любой песни всегда идёт через фазу погружения в слой «Авторская культура песен». Тип итоговой песенной культуры зависит только от адаптирующей фиксации итога сочинителя песни в том или ином её слое.

5. 1. 3. Линия «Песни бардов»

Песни бардов – это, прежде всего, песни из слоя «Авторская культура песен». Наши многолетние исследования²⁵⁴ темы «Песни бардов» показывают то, что культурный след «Песни бардов русской культуры второй половины XX века» содержит примерно 20 000 песен (представительское множество песен) 300-т авторов песен. Сущностную же оригинальность такого множества песен концентрирует в себе референтно-исполнительское множество песен (достаточное по разнообразию песенности) – примерно 1 200 песен 300-т авторов песен.

Тема «Песни бардов» должна участвовать в сравнении песен по причине того, что в ней сконцентрирован уникальный опыт работы в слое «Авторская культура песни».

5. 1. 4. Пять подпространств песен в пространстве песен русской культуры

В нашей любительской индивидуально-исполнительской практике песен мы столкнулись с тем, что существуют не просто жанровые особенности песен, а ещё и слоевая и региональная. Но в отличие от достаточно разветвлённой системы классификации подобного факта у фольклористов²⁵⁵, у нас сформировалось своё обобщенно-интегральное представление о песенно-пространственных ареалах в среде обитания русской культуры песен. Наше сознание выявило пять таких ареалов: **1)** Золотое кольцо (г. Москва, окруженный кольцом древнерусских городов); **2)** Серебряное кольцо (г. Санкт-Петербург); **3)** Городской мир (другие города); **4)** Деревенский мир; **5)** Сакральное (Русь священная).

Каждый пространственный ареал хранит и порождает свой тип песен: **1)** *Золотое кольцо* – государственная песенная картина о русской культуре (песни с отсылки «Приезжайте к нам в Россию.

²⁵⁴ Наш частный исследовательский проект «Барды Мира».

²⁵⁵ Выделяют так называемые «стилевые зоны», для каждой из которых характерен свой песенный стиль. Например, известный фольклорист Ю.А. Толмачев выделил на территории России семь стиливых географических зон: севернорусская, южнорусская, среднерусская, западнорусская, средневолжская, уральская, сибирская, и отдельно говорит о песенном фольклоре казаков, где также существует своя градиация.

Мы – наследники особенного динамичного, но незападного строя жизни «Русская жизнь»); **2)** *Серебряное кольцо* – песенная картина «Мы – современные люди, смотрящие на Запад сквозь музей мировой культуры»; **3)** *Городской мир* – городская песня (песни умозрительных людей, оторванных от непосредственной жизни в природной среде); **4)** *Деревенский мир*²⁵⁶ – так называемая русская этническая песня²⁵⁷ из жизни человека внутри уклада и обрядов нормальной деревенской жизни; **5)** *Сакральное* – песни, как генератор звуко-энергетического пульса некоего корневого (центрального) метафизического сердца всего пространства «Русская культура». Область сказаний²⁵⁸, сказок, былин и религиозных верований. Здесь речь идёт об области коренной²⁵⁹ или исконной этнической песни, религиозной песни.

5. 1. 5. Пространство и состояние психики «Русскость»

Матрица русской национальной культуры опирается, как минимум, на два понятия «диалог»: **1)** Внутренний диалог культуры; **2)** Внешний диалог культуры.

Внутренний диалог культуры определяет «ядерное содержание» такого «диалога». Например, русский философ Н.А. Бердяев считал то, что в основе русской культуры находится внутреннее диалоговое поле из приблизительно 10 диалогических антиномий²⁶⁰: **1)** Деспотизм и гипертрофия государства; **2)** Анархизм и вольность; **3)** Жестокость (склонность к насилию) и доброта (человечность, мягкость); **4)** Обрядоверие и искание правды; **5)** Индивидуализм (обостренное сознание личности) и безличный коллективизм; **6)** Национализм (самохвальство) и универсализм (всечеловечность); **7)** Эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее благочестие; **8)** Искание Бога и воинствующее безбожие; **9)** Смирение и наглость; **10)** Рабство и бунт.

²⁵⁶ К сожалению, в этом пространстве не всё в порядке с восстановительной его генерацией. В основном работает режим «сохранения» да и то не в полном объёме.

²⁵⁷ Надо отметить два направления изучения и практики песен: **1)** Многоголосый песенный распев (хоровод, гулянье и др.) ансамбля фольклорной песни Д.В. Покровского; **2)** Русский крестьянский распев (крестьянский романс, сиротская песня, песня натурального лиризма и др.) литературно-музыкальной студии А.Н. Васина.

²⁵⁸ Например, сказание «О граде Китеже».

²⁵⁹ Здесь сохраняются и те песни, которые называются языческими – песни дохристианских времён Руси. Здесь и магический вокал – песенное интонирование звуковой речи, способное оказывать прямое влияние на предметы и события Природы.

²⁶⁰ Бердяев Н.А. Душа России. – Л.: 1990.

Тот, кто хотел бы себя считать носителем русской культуры, должен развернуть отмеченное нами диалоговое поле в своем сознании.

В список Н.А. Бердяева хочется добавить ещё несколько антиномий русской культуры, например такие как: **11)** Соединение в себе признаков Запада и Востока; **12)** Западничество и славянофильство; **13)** Консерватизм и радикализм; **14)** Социологизм и эстетизм, **15)** Трудолюбие и лень.

Всего получается 15 антиномий – 15 разных диалогов. И все это происходит как спонтанный внутренний диалог внутри пространства психики носителя русской культуры! Такова минимальная бессознательная плата за право считаться и быть «носителем русской культуры» (русскости), в частности – быть носителем пространства песен русской культуры!

Здесь следует отметить и такие понятия как «русское ухо»²⁶¹ и «русский музыкально-песенный стиль»²⁶².

5. 1. 6. Итог по разделу

В таблице 30 отмечены качества «мира песен», которые можно учесть в процессе оценки и сравнения песен.

Таблица 30. Качества «мира песен», отнесенные к процессу сравнения песен.

Усл. №	Стороны мира песен	Возможность учета информации в процессе сравнения песен
01	Цифры	Фоновый аналитический учёт
02	Три слоя песенной культуры	Да
03	Линия «Песни бардов»	Да
04	Подпространства русской культуры песен	Фоновый гуманитарный учёт
05	Психосостояние «Русскость»	Фоновый гуманитарный учёт

²⁶¹ Не все люди одинаково восприимчивы к звукам природы и музыки. Существуют графические и культурно-цивилизационные отличия. См. конспект лекций Е.В. Васильченко «Курс лекций «Звук в системе культуры мировых цивилизаций»». Москва, Российский университет дружбы народов. 2012. – 164 с.).

²⁶² Проблему «индивидуального стиля композитора» изучают, например, музыковеды: В. Медушевский, М. Михайлов, В. Холопова, С. Савенко, В. Сыров, И. Умнова. Вводят в обращение такое понятие как «композиторская поэтика». В нашем случае это преобразуется в понятие «песенная поэтика композиторов русской культуры».

5. 2. Определение состава верификационного множества

Эффективность созданной нами модели экспертной оценки качества нового понятия «Точная Поэтическая Песня» нужно продемонстрировать на реальных примерах песен сферы «композиторская песня». Это нужно для: **1)** Подтверждения достоверности выполняемой оценки; **2)** Иллюстрации работы эксперта; **3)** Наглядного обучения последователей творческого метода композитора С.С. Коренблита.

Для проведения процедур экспертной оценки Вп/песен мы выбираем сегмент «песенная культура городов России». Здесь нами выделены пять направлений: **1)** *Линия № 1 – Статистика «Поэтической песни»*. Для испытания этого направления нами были собраны семь групп «песенного творчества», всего 144 пары²⁶³ Вп/песен, а именно: **а)** *группа № 1* – «камерно-академическая песенная музыка»; **б)** *группа № 2* – «эстрадная песенная музыка»; **в)** *группа № 3* – «песенная музыка композиторов на песенные стихи бардов»; **г)** *группа № 4* – «песенная музыка «бардов-новаторов»»; **д)** *группа № 5* – «песенная музыка камерного театра песни»; **е)** *группа № 6* – «композиторы песенного распева»; **ж)** *группа № 7* – «известные композиторы песен для кино»; **2)** *Линия № 2 – Примеры ярких песен категории качества «ТПП» композитора С.С. Коренблита*. Здесь была собрана группа из 20 таких песен; **3)** *Линия № 3 – «ТПП» других композиторов*. Здесь собрана группа из 4 песен категории качества «ТПП» – это сборка всех песен такого качества, обнаруженных нами во время выполнения экспертных оценок всех групп Вп/песен направления № 1; **4)** *Линия № 4 – «Песня бардов» на фоне категории качества «ТПП»*. Для иллюстрации этого направления выбраны 4 песни; **5)** *Линия № 5 – Качество песен других композиторов на фоне качества «ТПП»*. Для иллюстрации этого направления взяты 2 песни из множества песен линии № 1.

Общий итог множества Вп/песен, собранных нами для верификации, подводит информация таблицы 31.

²⁶³ Непременным участником каждой пары являются Вп/песни композитора С.С. Коренблита.

Таблица 31. База данных для верификации комплексной теоретической модели «Песенное лекало».

Направление (№ линии)	Количество Вп/песен	Натуральное количество Вп/песен	Комментарий
01	144 пары	288	Песни разных композиторов. Среди них равно половина – Вп/песни композитора С.С. Коренблита. Множество для набора статистики.
02	20	20	Яркие песни уровня качества «ТПП» композитора С.С. Коренблита.
03	4	-	Песни уровня качества «ТПП» других композиторов.
04	4	4	Песни бардов на фоне уровня качеств «ТПП».
05	2	-	Качество песен других композиторов на фоне качества «ТПП»
В сумме	-	312	Всего Вп/песен

5. 3. Итог по главе

В данной главе были определены структура и состав верификационной информационной базы проводимого исследования. Такая база дает основу для проведения множественных экспертных оценок (366 Эо) по Эш «Песенное лекало», в четырех специально организованных направлениях. Параллельно такому процессу собирается статистика, направленная на совершенствование структуры Эш и самой процедуры Эо.

6. ВЕРИФИКАЦИЯ КОМПЛЕКСНОЙ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ «ПЕСЕННОЕ ЛЕКАЛО»

В этом разделе даётся подробное описание методики экспертно-оценочного процесса на базе ранее выстроенных нами шаблонов экспертной оценки. Такой процесс детализирует сферу восприятия нормального песенного слуха, не отрицает широко известной практики оценки «по общему впечатлению»²⁶⁴, а дополняя её ответом на простые вопросы типа: «Почему плохо?», «Почему хорошо?», «Почему похоже?».

²⁶⁴ Плохо, нормально, хорошо, великолепно.

Методика состоит из двух частей: **1)** Предварительная настройка слуха эксперта; **2)** Процедурные шаги собственно экспертной оценки.

6. 1. Предварительная настройка слуха

Особенное значение в процедуре экспертной оценки играет так называемая «психологическая адекватность слуха эксперта». Перед каждым измерением слуховое восприятие эксперта должно быть настроено на уровень качества «академический слух».

Рассмотрим причины, которые могут помешать достижению такой настройки песенного слуха. Обратимся к результатам наших исследований²⁶⁵ по эмоциональному следу песен и информации современной науки²⁶⁶ о естественном ритме эмоциональной сферы человека. Эти результаты указывают на то, что необходимо обязательно учитывать два важных момента, а именно:

1) Эмоциональный шлейф. Первичное впечатление от песни, удерживается во временной памяти человека примерно 15 минут. Желательно выполнить оценку одной песни в течение этого времени. Обычно мы справлялись с процедурой оценки за это время;

2) Естественный ритм. Естественный ритм эмоциональной сферы нормального человека меняет психологический фон с частотой «один раз за 15 минут». Это говорит о том, что после каждой экспертной оценки одной песни, эксперт должен выждать примерно 15-30 минут для того, чтобы восстановился естественный ритм его внутреннего психофона. Только после этого можно приступить к оценке следующей песни.

Мы также опробовали несколько идей, повышающих качество настройки слуха, а именно: **1)** Оценка психологического состояния невербальным тестом А.Б. Добровича²⁶⁷; **2)** Прослушивание настраивающей инструментальной музыки²⁶⁸. Однако, какой-то особенной привязанности к этим инструментам мы не ощутили.

²⁶⁵ Орловский С.П. Культурология песни. Авторская культура песен русской и мировой культуры. Монография. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей «Института Культуры Неостановленного Саморазвития Человека», 2011. – 463 с., ф. А4.

²⁶⁶ Вайнер Э.Н. Валеология. Учебник для вузов. М.: Флинта, Наука, 2001. – 416 с.

²⁶⁷ Общение: наука и искусство. М.: Знание, 1980. – 159 с.

²⁶⁸ Например, мы использовали «спокойную музыку». URL: <http://ololo.fm/search/> (дата обращения: 28.03.2021).

Следует отметить и известный феномен «абберации слуха», когда слух эксперта не может удержать свой настрой «академический слух», преодолеваемый «магнитом» соблазнительно красивого звучания песни²⁶⁹, ориентированной на «уличный слух».

6. 2. Процедурные шаги цикла экспертной оценки

Эксперт выполняет специальную работу «Экспертный цикл»²⁷⁰. Из каких фаз состоит такой цикл? – Музыкальный материал (Вп), претендующий на позицию «песня», проходит, независимо друг от друга, четыре фазы (шага) оценки: **1)** Сравнение текста песни с оригинальным текстом исходного стиха; **2)** «Д-модель» (6 линий оценки); **3)** «И-модель» (21 линия оценки); **4)** «С-модель» (5 линий оценки).

6. 3. Процедура оценки и сравнения

Если нужно выполнить сравнение результатов работы двух и более композиторов, то после четырёх шагов оценки выполняется пятый шаг «Сравнение экспертных оценок Вп/песен». Это делается простым логическим сравнением экспертных оценок для каждого из участников процедуры сравнения. Что сравнивается? – Например: **1)** *Отдельное Вп*. Определяется состав спектра позиций по отношению к альтернативе «песня»/«не песня». Здесь уместны оценки вида: минус (не попал), приблизительно равно (приблизительно попал), равно (попал точно); **2)** *Сравнение пары Вп/песен*. Оба Вп должны быть уровня «песня». Каждая позиция спектра качества сравнивается по шкале слабее/равно/шире. Подводится подсчет количества позиции одной и той же оценки, отдельно по каждому Вп. При этом, каждое Вп потенциально может получить итогово-сравнительную оценку в виде множества из трех признаков (чисел, символов). Однако, сравнение может быть продолжено и далее – в направлении выяснения альтернативы лучше/хуже, но только тогда, когда итогово-сравнительная оценка состоит только из двух чисел, результирующих подсчет двух типов оценок «слабее, равно» или «равно, шире».

²⁶⁹ Нам приходилось слышать высказывания некоторых профессиональных композиторов о том, что они выбирают тот вариант своего песенного творчества, который труднее всего забыть обычному слуху. Они прослушивают разные варианты своего сочинительства друг за другом и в разном порядке, сочетая разные вокальные данные различных исполнителей. Тот вариант, который не «затирается» другими в эмоциональном следе и выбирается ими как наилучший и окончательный (на тот творческий момент).

²⁷⁰ Экспертный цикл иллюстрирует подробно информацию подраздела 4 Раздела II.

6. 4. Документирование экспертных оценок

Каждая экспертиза, в общем случае, состоит из трех частей: **1)** Текстовая справка о работе композиторов с исходным текстом стиха; **2)** Табличная форма сжатого протокола экспертизы; **3)** Короткий текст с пометкой «сигнал для композитора».

6. 5. Анализ информативности позиционной структуры шаблона «Песенное лекало»

В процессе выполнения циклов экспертной оценки мы собирали статистику использования позиций шаблона «Песенное лекало». Это было необходимо для выполнения специального так называемого «встречного анализа»²⁷¹, направленного на определение информативности каждой позиции используемого шаблона.

В содержание «встречного анализа» мы включили 7 аналитических линий, а именно: **1)** Частотные свойства многопозиционного шаблона «И-модель»; **2)** Оценка степени удобства и простоты работы с интегральным шаблоном; **3)** Оценка реальной степени понятийного различия интегрального шаблона; **4)** Обобщение информации уровня «особенные сигналы эксперта»; **5)** Особенности длительности звучания Вп; **6)** Частота встречаемости качеств «не песня»; **7)** частота встречаемости категории качества песен «Точная Поэтическая Песня».

6. 5. 1. Частотные свойства шаблона «И-модель»

Частоты использования позиций шаблона, по восьми группам Вп линии «набор статистики»²⁷², показаны в таблице 48.

Таблица 32. Частоты использования позиций шаблона «И-модель».

№ позиц.	Частота, в %								Среднее значение частоты
	Гр. 1	Гр. 2	Гр. 3	Гр. 4	Гр. 5	Гр. 6	Гр. 7	Гр. 8	
01	67	40	6	0	13	6	0	0	16
02	67	90	67	40	25	50	44	7	49
03	33	10	6	0	13	0	0	0	8

²⁷¹ Напомним читателю то, что одна из главных целей нашей книги состоит в многосторонней итеративной «обкатке» структуры и позиций заявляемого шаблона «Песенное лекало». Анализ позволяет найти слабые стороны модели и доработать их сразу же по мере выявления.

²⁷² Состав групп определен в Приложении 1, раздел 1.1.

04	56	50	33	20	50	17	33	7	33
05	56	90	17	40	38	50	22	57	46
06	11	20	11	7	50	11	0	0	14
07	67	90	61	67	100	61	33	64	68
08	67	80	83	80	88	67	78	64	76
09	11	10	44	40	13	67	100	64	44
10	56	20	67	73	50	67	78	64	59
11	22	0	0	0	0	0	11	0	4
12	89	40	56	60	63	33	32	29	50
13	0	30	61	33	63	33	44	43	38
14	11	0	17	53	38	17	44	7	23
15	0	60	94	60	38	78	56	64	56
16	56	90	67	87	88	61	56	64	71
17	44	30	28	13	50	11	22	14	26
18	56	30	61	67	50	72	67	36	55
19	56	60	67	73	88	89	100	57	74
20	89	60	67	53	88	50	78	36	65
21	11	30	0	0	25	17	44	21	18

Графическое представление колонки «среднее значение частоты» таблицы 48 показано на рис. 19.

Что показывает график на рис. 19? – Он показывает несколько явных свойств используемого экспертного шаблона, а именно:

- 1) Позиции используются не равномерно.** Есть позиции (03, 11), которые используются очень редко, а есть такие (02, 05, 07, 08, 09, 10, 12, 15, 16, 18, 19, 20), которые используются очень часто (чаще среднего значения);
- 2) Шаблон прорежен.** Часто используемые позиции прорежены не так часто используемыми позициями. Эксперт напрягает свои усилия, переключаясь между позициями разночастотного использования;
- 3) Медиана множества позиций.** Множество позиций примерно делится на два равномоощных подмножества на уровне примерно в 50%.
- 4) Волновой характер.** Можно легко заметить то, что огибающая графика похожа на волну групповых колебаний относительно медианы. Это можно толковать как то, что процесс экспертной оценки как бы пытается «выдавить» из каждого рассматриваемого Вп некую волновую сущность в виде

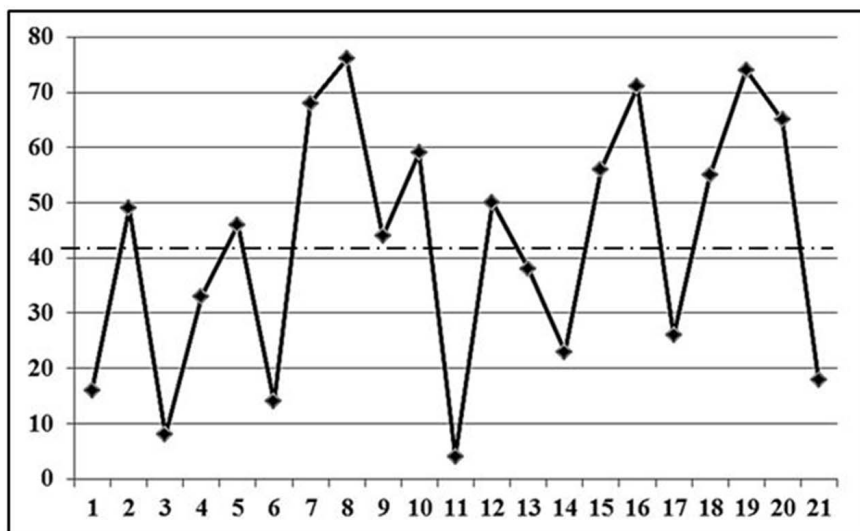


Рис. 19. График зависимости среднего значения частоты использования позиций экспертного шаблона «И-модель» от их порядкового номера. Медиана множества величин отмечена пунктирной линией.

«волновой сердцевины» – эксперт нацелен на поиск «волновой основы» ресурсной содержательности соединения «текст ↔ музыка».

6. 5. 2. Оценка степени удобства и простоты работы

Работа с экспертным шаблоном требует привычки и сноровки. Для каждого объекта экспертизы требуется выполнить не более 32 оценок. Это не мало, но и не очень много. Песня – это сложный объект, при всей общедоступной демократичности её бытования.

С учётом выше отмеченных психологических предосторожностей, процедура оценки и сравнения двух сочинительских вариантов длится примерно 1 час.

6. 5. 3. Оценка реальной степени понятийного различения

При формировании содержания экспертного шаблона, мы исходили из общих представлений о сфере «песня» и процедуры методологической культуры представления этой сферы в мышлении человека. Практическое применение шаблона показало его достаточную для экспертной практики эффективность в различении Вп на понятийном отрезке «квазипесня ↔ песня ↔ перехлест», в том числе и на отрезке «поэтическая песня ↔ точная поэтическая песня».

6. 5. 4. Особенности сигналы эксперта

В процессе выполнения экспертных оценок тогда, когда этого требовал конкретный случай, мы формировали дополнительный комментарий «особенный сигнал эксперта». Здесь мы обязательно отмечали альтернативу качества допустимо/не допустимо в работе композитора, ориентированную на создание «песни»» уровня категории качества «Точная Поэтическая Песня».

Ниже, в таблице 33, представлен результат обобщения информации всех «особенных сигналов»²⁷³. Числовая запись в скобках указывает на адрес сигнала. Например, сокращение «1.3» читается так: группа № 1, Вп № 03. Естественно, надо учесть, что все это имеет отношение только к «линии № 1».

Таблица 33.

Обобщение информации «особенных сигналов»²⁷⁴.

Тип обобщения	Краткое содержание
Композиторский итог	<u>1)</u> Яркость подачи (глубокая лирика, мажорная лирика, ироническая лирика); <u>2)</u> Расширенный контекст (сфера театральной драматургии, сфера игровой деятельности, расширенная культурная ситуация); <u>3)</u> Уровень сложности (полная песенная форма, несколько мелодий, изменение ритма, преодоление эмоциональной монотонности стиха); <u>4)</u> Двойной тип песни (авторская, литературная, гитарная).
Коррекция стиха	¹⁾ Косметическая коррекция стиха (из языкового ресурса текста стиха: а) вставить повтор строк стиха, б) переставить слово внутри строки, в) изменить длительность неречевых знаков ²⁷⁴); <u>2)</u> Изменение акцентированного слоя понимания (языковое, культурное, метакультурное).
Масштаб сравнения	<u>1)</u> Длительность звучания аудиозаписи; <u>2)</u> Качества аккомпанирующего фона (оркестр, ансамбль, собственный аккомпанемент); <u>3)</u> Натуральность звучания (акапела, группа, хор); <u>4)</u> Направленность (универсальная, функциональная); <u>5)</u> Неточность первичного восприятия.

²⁷³ Развернутый список таких сигналов представлен в одноименном Приложении 3.

²⁷⁴ Это знаки пунктуации языка, которые не произносятся в речи, например: точка, запятая, двоеточие, многоточие, пробел, тире, знак вопроса, знак восклицания, кавычки.

Тип обобщения	Краткое содержание
Поучительные примеры	1.3 (сильно различное время звучания); 1.5 и 6.6 (направленность на детское восприятие); 3.3 (Вп является частью Вц «Нотный портрет»); 3.5 (разная яркость подачи); 3.12 (расширение культурной ситуации); 3.22 (сложность композиторского итога); 6.17 (неточность первичного восприятия); 6.22 (расширенный контекст); 8.4 (обширное изменение текста стиха); 2.18 (зрелая «одноголосая песня» может превзойти незрелую «распетую песню»).
Проблемы	Пространство содержаний стиха; Гармония смысла и эмоции (4.2); Гармония смысла и интонации (4.13); Зависимость впечатления от качества голоса исполнителя (5.2); Многослойность понимания (6.3); Удержание в песенной речи неречевых знаков (6.4) – пауза, лиги эмоций и др.; Свобода композиторского творчества (6.14) – гармоническое сочетание позиции «я» и «не я»; Песенность ↔ музыкальность стиха (7.8); Песенность ↔ натуральная музыкальность стиха (7.8, 8.4); Непесенные стихи (8.9, 8.14).
Разное	Понятие «Вторжение в смысл стиха» (2.8); Ощущение устремленности к «донышку» (6.5); Завораживание ярким голосом исполнителя песни (Е.А. Камбурова, А.З. Мирзаян, А.Н. Васин, Е.Б. Фролова).

6. 6. Характер длительности звучания на границе «песня»/«не песня»

Такие особенности иллюстрирует аналитический образ данных по группе «Камерно-академическая музыка»²⁷⁵ (см. табл. 34). В этот тип данных вошли величины: **1) Экспериментальные данные.** В результате засечек времени речевой мелодекламации каждого стиха группы были получены данные колонки «Время декламации»; **2) Длительность аудиозаписей.** Данные колонок «Композитор 1» и «Композитор 2» были получены на основе колонки «Время звучания» аудиозаписей рассматриваемых; **3) Алгебраическое нормирование.** Данные колонок «К1» и «К2» являются результатом простого построчного алгебраического отношения чисел колонок «Композитор 1» и «Композитор 2» к числам колонки «Время декламации». Показывают: во сколько раз длительность звучания Вп/песни того или иного композитора больше длительности простой декламации стиха; **4) Введение шкалы значений.** Выбраны зоны значений вели-

²⁷⁵ Состав Вп/песен этой группы определен автором книги в Приложении 1, раздел 1.1.

чин K1 и K2: **а)** зона № 1 – все числа более величины 6; **б)** зона № 2 – все числа с величинами в интервале от 5 до 6; **в)** зона № 3 – все числа с величинами в интервале от 2 до 4; **г)** зона № 4 – все числа с величинами меньше 2.

Таблица 34. Аналитические данные по группе «Камерно-академическая музыка». Отсортировано по колонке 08. Сокращения: K1 – коэффициент пропорциональности «Композитора 1», K2 – коэффициент пропорциональности «Композитора 2».

№	Время декламации текста, сек	Композитор 1			Композитор 2 (С.С. Коренблит)			Признак «песня»/ «не песня»
		Аудио, сек.	K1	№ зоны	Аудио, сек.	K2	№ зоны	
		01	02	03	04	05	06	07
01	35	112	3,2	3	64	1,83	4	не песня
03	31	896	28,9	1	81	2,61	3	не песня
07	62	153	2,47	3	182	2,93	3	не песня
09	47	128	2,72	3	129	2,74	3	не песня
10	75	291	3,88	3	222	2,96	3	не песня
11	50	188	3,76	3	125	2,5	3	не песня
12	93	138	1,48	4	154	1,66	4	не песня
14	44	106	2,41	3	188	4,27	3	не песня
15	44	227	5,16	2	78	1,77	4	не песня
16	39	143	3,67	3	129	3,31	3	не песня
17	42	128	3,05	3	82	1,95	4	не песня
19	42	252	6	2	192	4,57	3	не песня
20	23	129	5,61	2	71	3,09	3	не песня
21	37	371	10,03	1	181	4,89	3	не песня
22	44	237	5,39	2	81	1,84	4	не песня
23	40	100	2,5	3	192	4,8	3	не песня
24	69	345	5	2	98	1,42	4	не песня
25	40	157	3,93	3	77	1,92	4	не песня
26	40	174	4,35	3	86	2,15	3	не песня
27	37	161	4,35	3	100	2,70	3	не песня
28	40	148	3,7	3	80	2	3	не песня
02	65	185	2,85	3	180	2,77	3	песня
04	76	299	3,93	3	324	4,26	3	песня
05	62	338	5,45	2	182	2,94	3	песня
06	35	124	3,54	3	194	5,54	2	песня
08	55	169	3,1	3	200	3,63	3	песня
13	34	122	3,59	3	190	5,59	2	песня
18	52	154	2,96	3	200	3,85	3	песня

Из данных таблицы 34 видно то, что уровню качества «песня» соответствуют зоны с номерами 2 и 3, но в большей степени зона 3. Однако, в эту же зону попадают и Вп уровня «не песня». По всей видимости, длительность звучания Вп не относится к ведущему демаркационному признаку пересечения границы альтернативы «песня»/«не песня», а играет роль только вспомогательного признака.

6. 7. Способы работы композитора с поэтическим текстом

Естественным сопровождением массива экспертных оценок является фискальная информация о том, как участники (композиторы) экспертной оценки относятся к сохранности оригинального поэтического текста. Эксперт вынужден вести не только массив протоколов своих экспертных оценок, но и соответствующий массив конкретных примеров изменений текста Пи.

В процессе выполнения экспертных оценок мы фиксировали способ работы композитора с текстом Пи. Отмечали способы уровня «Точная Поэтическая Песня» и «другая песня». Собрали их в одну таблицу (см. табл. 35) и выполнили первичную классификацию.

Таблица 35. Классификатор примеров изменения текстов русской поэтической классики в секторе «композиторская песня». ²⁷⁶

Усл. №	Тип изменения поэтического текста	Причина	Пример	Отношение изменения к уровню качества «ТПП»
01	Замена одного или нескольких слов	Не все слова стиха ясно и просто поются.	-	Возможны оправдания ²⁷⁶ .
02	Увеличение длины строк	Ритм песни обязывает выровнять ритм стиха.	Две соседних строки «вытягиваются» в одну строку.	Возможно: если нет знаков препинания между строками.

²⁷⁶ В качестве своего оправдания здесь нам приходилось слышать: 1) Пропеты случайные слова по памяти, а не «с листа»; 2) Использована версия текста из Интернет, а не из официальной публикации стихов поэта; 3) Ранняя и поздняя версии официальной публикации отличаются, была использована одна из них.

Усл. №	Тип изменения поэтического текста	Причина	Пример	Отношение изменения к уровню качества «ТПП»
03	Введение новых пауз	Эмоционально-смысловое восприятие песни нужно поддерживать, давая слушателю уместные паузы.	Вставляется музыкальный проигрыш, относительно длинный по времени.	Возможно. Но длительность проигрыша не должна превышать суммарное звучание песенной речи.
04	Формирование припева	Чтобы возникла летучая формула.	Состоит из одной или нескольких строк стиха.	Возможно, но внутри строфы.
05	Пропуск частей поэтического текста	Чтобы справиться с высокой длительностью песни, которая испытывает проблемы трудности, когда количество песенных куплетов становится больше четырёх.	Изяты одна или несколько стихотворных строф.	Неприемлемо.
06	Другая компоновка песенного куплета	Песенная мелодия куплета длиннее чем звучание 1-й строфы стиха, основана на 2-х строфах.	Песенный куплет составлен из двух строф стиха (соседних или дальних)	Нельзя нарушать очередность строф Пи.
07	Введение новых слов и фраз	Для выравнивания размера стиха в соответствии с мелодией песни или для выражения своих личных смыслов.	—	Неприемлемо.
08	Текст оставлен в оригинале	Композитор нашел свою версию музыки или своё понимание культурного следа поэта, не нарушающую исходный текст стиха.	См. примеры композиторской работы С.С. Коренблита.	Приемлемо.

Усл. №	Тип изменения поэтического текста	Причина	Пример	Отношение изменения к уровню качества «ТПП»
09	Введение нового куплета	Как правило формируется из текста исходного стиха.	Например, новый куплет формируется из частей не используемых ранее строф стиха.	Можно дополнять текст куплетами, на основе дублирования строф Пи. Но только после окончания текста Пи.
10	Введение повторения строки внутри куплета	Для выравнивания текста в ритм музыки.	—	Если это не разрывает строфу Пи.
11	Пропуск строф стиха	Игнорирование небольшой или заметной частей исходного текста стиха.	Фактическое уничтожение стиха и переход к озвучиванию приблизительно-го смысла стиха.	Неприемлемо.
12	Перестановка очередности строф.	В вокальной речи переставлены строфы исходного стиха.	Вмешательство, иногда существенное в замысел самого поэта.	Неприемлемо.
13	Введение повторения последних или первых одной или двух строк стиха.	Для усиления эффекта эмоционального послезвучия песни.	—	Возможно.

Ранее мы составляли классификатор подобной тематической направленности²⁷⁷ для Вп/песен из проекта «Галерея нотных портретов русской поэтической классики» композитора С.С. Коренблита. По сути дела, сделанный нами классификатор является подмножеством уже известного нам классификатора. Это подтверждает нашу рабочую гипотезу о том, что у композитора С.С. Коренблита только один метод сочинения Вп/песен – «Композиторская дидактика». Источником того станет ли сочиняемое Вп «песней» или

²⁷⁷ См. С.П. Орловский. Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита : практико-ориентированная монография / под ред. академика Е.А. Ямбурга. – Москва: ФЛИНТА, 2021 – 616 с.

нет – является текст Пи. Специального композиторского метода, строго ориентированного на сочинение именно песен у композитора С.С. Коренблита нет.

6. 8. Результат верификации по выбранным направлениям

Нами были намечены три направления верификации наших теоретических результатов, к описанию которых мы и переходим.

6. 8. 1. Линия № 1 – Статистика проявления качества «Точная Поэтическая Песня»

Для сбора такой статистики нами была сформирована линия «Статистика Поэтической песни», исходными данными²⁷⁸ для которой служили 144 Вп/песен разных композиторов. Наш анализ способов работы композиторов этих Вп/песен с текстом поэтического первоисточника показал то, что (см. рис. 20): **1) Носители качества «не песня».** Не все представленные Вп имеют качество «песня». Их доля составляет 16% (23 Вп из 144 Вп) от общего количества представленных Вп; **2) Носители категории качества песен «Точная Поэтическая Песня».** Доля таких песен²⁷⁹ составляет примерно 3% (4 Вп/песен из 144 Вп/песен); **3) Носители качества «другая песня».** Далеко не все из представленных Вп имеют качество «Точная Поэтическая песня». Мы собрали такие Вп/песни в группу «другая песня». Доля таких песен составляет примерно 81% (117 Вп из 144 Вп).

6. 8. 2. Линия № 2 – Поэтическая песня композитора С.С. Коренблита

Мы предлагаем читателю список из 20 примеров²⁸⁰ песен категории качества «Точная Поэтическая Песня», которые одинаково хорошо, по нашему мнению, воспринимаются «академическим слухом» и «уличным слухом». Именно эти аудиопримеры записаны на компьютерный диск, сопровождающий нашу книгу как специальное приложение.

В качестве экспертной иллюстрации дан Эп²⁸¹ песни «Я замучил тебя» на стихи А.А. Галича.

²⁷⁸ См. Приложение 1.

²⁷⁹ Песни с таким качеством обнаружены нами в процессе направленного анализа всех Вп/песен линии «Статистика Поэтической песни».

²⁸⁰ См. одноименный раздел Приложения 1, раздел 1.2.

²⁸¹ См. Приложение 2 «Протоколы».

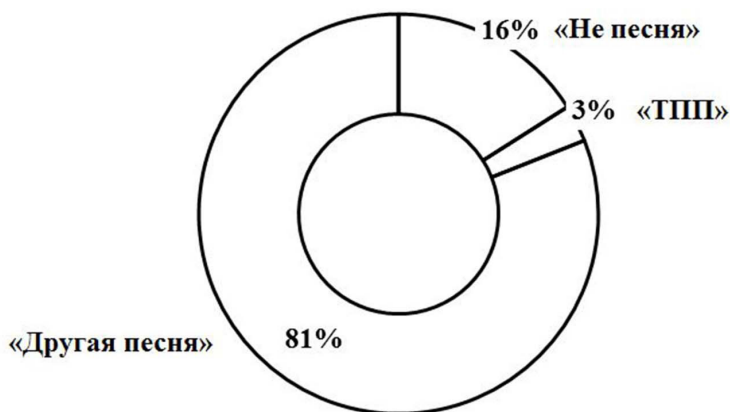


Рис. 20. Распределение качеств Вп/песен в направлении «Статистика ТПП».

6. 8. 3. Линия № 3 – «Точная Поэтическая Песня» других композиторов

В процессе анализа всех Вп/песен (144 Вп), включенных в 7 групп линии «Статистика Поэтической песни», нами был собран список песен²⁸², которые достигли уровня категории качества песен «Точная Поэтическая Песня». Этим мы хотели подчеркнуть то, что не только композитор С.С. Коренблит создает уровень качества «Точная Поэтическая Песня». Это делают и некоторые другие композиторы и барды, однако это происходит у них скорее всего – случайно и несравнимо реже, чем у композитора С.С. Коренблита.

Мы проиллюстрировали качество песен этой группы одним Эп.

6. 8. 4. Линия № 4 – Качество «песен бардов» на фоне категории качества песен «Точная Поэтическая Песня»

Исходными данными для этой линии были песни, собранные нами в небольшую группу с названием «Музыка композиторов на песенные стихи бардов».

Нам обязательно необходимо напомнить читателю риторический вопрос песенного творчества среды бардов: «Что появляется раньше текст или мелодия песни?». Чтобы не говорили ответчики, наша аналитическая практика явления «песни бардов» показывает то, что текст и мелодия проходят во внутренней творческой кухне барда взаимную подстройку. Песня как результат возникает на

²⁸² См. Приложения 1. Песни группы № 9.

основе неоднократных коррекций текста с ритмо-мелодической стороны, как: **1)** Замена слов на более точные по смыслу авторского замысла или лучше звучащие по фонике; **2)** Изменение ритма звучания текста; **3)** Перестановка строк в строке; **4)** Перекомпоновка строф или добавление новой строфы.

Композиторское творчество барда не ограничено разделением труда «вот эту часть сделал поэт», а «вот эту часть должен сделать композитор, не меняя текст поэта». Не отличается оно и особенным рвением к точному соблюдению синтаксической пунктуации даже собственных текстов в песенной речи.

Проблема «отсутствия канонического текста» присутствует и встречается у бардов нередко. Архивисты «песен бардов» сообщают то, что некоторые песни имеют до 6 приблизительно равных вариантов своего текста от одного и того же автора. Бывало и так, что бард забывал первоначальную оригинальную мелодию своей песни и исполнял песню уже на другую мелодию.

Вернемся в русло нашей темы. Мы собрали эту группу песен для того, чтобы проиллюстрировать песенную практику композитора С.С. Коренблита, как создателя качества песен «Точная Поэтическая Песня» на тексты известных песен из слоя «песни бардов».

В качестве документального примера мы выбрали две песни на стихи барда Б.Ш. Окуджавы «Земля гудит»²⁸³. Такие песни написали: **а)** авторский дуэт (ст. Б.Ш. Окуджава, муз. Б.С. Дашкевич); **б)** композитор С.С. Коренблит.

Наш анализ способов работы с текстом Пи показал²⁸⁴ то, что композитор С.С. Коренблит создал песню категории качества песен «Точная Поэтическая Песня», а авторский дуэт – создал песню другого качества, не выполнив условия качества «быть Точной Поэтической Песней».

6. 8. 5. Линия № 5 – Качество песен композиторов на фоне категории качества песен «Точная Поэтическая Песня»

Эта линия выделена нами для того, чтобы наглядно подчеркнуть различия в восприятии песен «академическим» и «уличным» слушателями. Здесь автор подобрал²⁸⁵ несколько ярких примеров из тех Вп/

²⁸³ См. оригинал текста в Интернет по адресу <https://www.culture.ru/poems/14325/olovyannyi-soldatik-moe-go-syna> (дата опроса 29.04.2021).

²⁸⁴ См. Приложение 2, раздел 2.4, подраздел «текстовый анализ».

²⁸⁵ Список примеров дан в Приложение 1, раздел 1.5, а анализ в Приложении 2.

песен, которые были проанализированы в процессе набора верификационной статистики.

6. 9. Итог по главе

В данной главе приведены результаты набора статистики в двух направлениях: **1)** *Частотный анализ использования позиций шаблона «Песенное лекало»*. Исходными данными для набора такой статистики служили рабочие экспертные протоколы использования шаблона «И-модель». Результат анализа показал вполне приемлемое качество предложенного шаблона для экспертной практики Вп/песен; **2)** *Частотный анализ встречаемости качества «Точная Поэтическая Песня»*. Анализ показал то, что такое качество встречается всего лишь примерно в 3% случаев.

Основой для набора статистики были взяты 144 Вп/песен, список которых представлен в группах песен №№ 1-7 Приложения 1.

7. ОБЩИЙ ИТОГ ПО РАЗДЕЛУ I

Содержание раздела сформировано как обобщение информации сегментов текста практико-ориентированной монографии, помеченных названием «итог по главе» – всего семь таких сегментов, по количеству глав основного раздела.

Эта практико-ориентированная монография завершает цикл многолетних исследовательских усилий автора, направленных на выстраивание теоретической модели «Песенное лекало» – общих представлений об экспертной оценке песен и универсальной базе их культурного сравнения, выводящих на создание интегрального позиционного шаблона оценки и сравнения качества Вп/песен.

Следует выделить ряд итоговых линий проделанной исследовательской работы, а именно:

- **1)** Заявлена оригинальная постановка исследовательской «Проблемы многовариантности песен»²⁸⁶: **а)** исследовательский цикл определен как трехшаговый философский цикл «Восхождения от абстрактного к конкретному» (дедукция, индукция, соединительные ножницы); **б)** объектом изучения является композиторская песня современной песенной культуры РФ; **в)** предметом изучения является акт деятельности песенно-композиторского творчества, как

²⁸⁶ Подробнее см. главу I основной части.

источник множественной феноменологии Вп/песни уровня «первые созданная песня» или «мелодическое замещение».

- **2)** Выполненное исследование предполагает²⁸⁷: **а)** *оригинальный деятельностный исследовательский подход*; **б)** *оригинальные понятия*: сущностно-понятийная картина песни, картина песенной речи, творческий маршрут композитора песни, эстетико-психо-физическая эстафета; **в)** *классификатор понятийного интервала «песня ↔ не песня»* – интервал разбит на 22 сопряженные звенья (см. табл. 7); **г)** *три линии методологии познания*: дедукция (7 рабочих гипотез), индукция (10 линий эмпирических обобщений), «соединительные ножницы» (представление «соединительная фасета»).

- **3)** Введено новое понятие качества «Точная Поэтическая Песня», которое соответствует песням, создаваемым композитором С.С. Короблитом с целью представить адекватный и культурно ответственный след русской поэтической классики в виде ряда Вп/песен на основе текстов такой классики.

- **4)** Выстроены три шаблона экспертной оценки²⁸⁸: **а)** *шаблон «Д-модель»* (см. рис. 14 и табл. 7), **б)** *шаблон «И-модель»* (см. табл. 21), **в)** *шаблон «С-модель»* (см. табл. 24). Эти шаблоны соединены в один «интегральный шаблон оценки и сравнения» (см. Приложение 4). Такой шаблон может быть использован и для сравнения двух разных композиторских работ на один и тот же текстовый источник. Прошел верификацию своей формы и состава индикационных позиций в предваряющей экспертной практике. Может быть рекомендован всем участникам процесса сочинения, исполнения и слушания песен, но особенно – композиторам песен.

- **5)** Определена²⁸⁹ верификационная информационная база исследования – 10 групп Вп/песен (см. Приложение 1, разделы 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5). Общее количество вовлеченных Вп/песен составляет 312 наименований Вп/песен (общее количество привлеченных авторов стихов русской поэтической классики – 51 персона; общее количество привлеченных композиторов – 50 персон).

- **6)** Для обкатки предлагаемого интегрального Эш были проведены его верификационные испытания в циклах анализа и экспериментальной оценки на множестве из 288 Вп/песен. Результаты

²⁸⁷ Подробнее см. главу 2 основной части.

²⁸⁸ Подробнее см. разделы 2, 3, 4 основной части.

²⁸⁹ Подробнее см. раздел 5 основной части.

вполне обнадеживают и интегральный Эш может быть рекомендован для практического использования в практике создания и оценки качества Вп/песен.

- 7) Как и всё основательно новое, авторская комплексно-теоретическая модель опирается на новые понятия и концентрирует в себе ряд элементов культурной новизны. Такие понятийные элементы собраны в разделе «Глоссарий».

- 8) Попутно были выявлена цепочка проблем (см. раздел «Глоссарий»), которые мы адресуем исследователям, идущих по нашим следам.

- 9) Следует особенно отметить подвижническую творческую деятельность композитора С.С. Коренблита. Если говорить о песенном канале трансляции культурного наследия русской классической поэзии, то композитор С.С. Коренблит уверенно занимает позицию «безусловный лидер». Он пишет Вп/песни, не меняя уникальный содержательно-звуковой строй поэтического первоисточника, благоговейно служа творческому замыслу поэта. Это важное правило часто не соблюдается многими известными композиторами-песенниками в профессиональной и любительской сферах.

Автор открыт и готов к плодотворной дискуссии по содержанию заявленных им теоретических положений и результатов их практического приложения.

II. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОЯСНЕНИЕ

Учитывая тот факт, что наша монография имеет практико-ориентированную направленность, мы хотели бы дать специальные пояснения для тех читателей, которые хотят применить результаты этой книги в своей практике.

Какие виды практики мы имели в виду, когда создавали процедуру экспертной оценки песен? – Можно указать здесь на ряд секторов культурной деятельности в таких позициях, как: **1) Композитор песен.** Любые виды композиторского сочинения песен (бардовская песня, композиторская песня, любительская песня); **2) Музыковед.** Эксперт известной в музыкознании деятельности «Анализ вокальных произведений/песен»; **3) Член конкурсного жюри.** В такой позиции остро нуждается сектор культуры «Песенные конкурсы», в которых используется процедура «экспертной оценки песен»; **4) Фольклорист-песенник.** Современной фольклористикой накоплены большие архивы фольклорных песен. Однако, они нуждаются в дополнительном культурном профилировании, где наша процедура экспертной оценки может оказать существенную помощь; **5) Культуролог-песневед.** Мы надеемся на то, что заявленное нами «Фундаментальное Песневедение»²⁹⁰ займет свою нишу в современной культурологии, а заявляемая процедура экспертной оценки песни – станет одним из инструментов новой экспертной деятельности «культуролог-песневед».

1. ПРОСТРАНСТВО ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВОГО ПОДОБИЯ

Деятельность композитора – это творческая деятельность. К любой попытке ее формализации требуется подходить осторожно. Однако, процесс творчества не может игнорировать уже известные культурные достижения.

²⁹⁰ Современное состояние этой темы оконтурено в Приложении 5.

Каждый композитор должен отдавать себе отчет в том, что он оперирует «материалом» пространства эмоционально-смыслового подобию. Такое пространство имеет каждый поэтический текст. Создание Вп/песни на основе такого текста является творческой деятельностью по эстетико-слуховому оформлению уже отмеченного пространства.

1. 1. Ориентированность фонов понимания качества «Точная Поэтическая Песня»

«Точная Поэтическая Песня» начинается с текста Пи и служит процессу его точной трансляции. Такая трансляция невозможна без учета известной схемы многослойного понимания – цепочки уровней понимания: языковое (Пя), культурное (Пк), межкультурное (Пм). В случае русскоязычных Вп/песен мы имеем дело с цепочкой: **1)** Понимание в слое русского языка (Пяр); **2)** Понимание в слое русской культуры (Пкр); **3)** Понимание в слое культуры народов мира (Пм).

Начнем с примера. Пусть в тексте Пи написано «со дна моря». Пусть в песенной речи этот текст прозвучал как одно слово «соднаморя». Какой механизм позволяет нашему слуху распознать здесь три слова «со дна моря» как и записано в тексте Пи? – Таким механизмом является «культурное понимание», в данном случае – Пкр. Наш слух по контуру Пкр → Пяр возвратит нам наши слуховые ощущения в трансформированном виде, удобном для простого языкового понимания. Часто это происходит на уровне впитанного с детства автоматизма «коренного носителя языка». Многие образованные люди не замечают работу такого автоматизма. Но такой автоматизм существует и его надо обязательно учитывать во время экспертной оценки песенной речи.

Чтобы песня действительно была из категории качества песен «Точная Поэтическая Песня», она должна иметь двух фоновую опору понимания своего текста: **1) Первый Фон (главный)**. Здесь безраздельно правит «языковое понимание» – Пяр. По сути, надо говорить о запретах типа на²⁹¹: **а)** слитное произнесение слов языка, **б)** искажение фоники слов языка; **в)** произвольное толкование или игнорирование знаков синтаксиса; **2) Второй Фон (вспомогательный)**. Включается только на основе Пкр, а не наоборот.

²⁹¹ Примеры см. в Приложении 2.

2. ВАЖНЫЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

Созданная нами процедура экспертной оценки «Песенное лекало» применяется к Вп/песне, которые по своему качеству могут быть оценены как «песня» (см. табл. 7).

Пусть некий композитор сочинил Вп/песни на авторские стихи А.Н. Вертинского и хочет того, чтобы эксперт сравнил их с соответствующими «арияетками»²⁹² А.Н. Вертинского. То есть, эксперту будет предложено сравнить «песню» с «арияеткой». Это идет в разрез с правилами нашей экспертной оценки – сравниваться должна только «песня» с «песней».

3. ТОЧНАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ – ЭТО БЕЗУСЛОВНОЕ СЛУЖЕНИЕ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

Чтобы помочь последователям творческого метода композитора С.С. Коренблита, мы попросили его рассказать нам об инструментах его «творческой кухни». Мы записали этот рассказ, оформили его в виде «конспекта опорных сигналов» и передаем его читателю.

1. *Много времени и сил отнимает исходный настрой на композиторское творчество.* «Мой инструментарий? – Здесь: **1)** *Сохранение пластики музыкального слуха.* Слушание музыки каждый день: разной, но обязательно мелодичной, не воспринимаю И. Стравинского – из плеяды неоклассицизма и додекафонии или С. Губайдулину – из плеяды авангардистов, и прочих экспериментаторов работы со звуком, которые очень сильно на мой вкус отрываются от приятной на слух мелодии; **2)** *Музыкальное впитывание настроения на выбранную тему.* Слушание музыки, которую мог бы слышать сам поэт, над стихами которого идет сейчас работа; **3)** *Географическое впитывание настроения на выбранную тему.* Перемещение (физическое) в то место, где поэт творил свои произведения; **4)** *Духовное сближение/приближение.* Изучение всего необходимого (но уже достаточного), чтобы можно было ответить себе на вопрос «Знаю ли я уже поэта хорошо, как человека?»; **5)** *«Забывать» на время прошлые «дружбы» с предыдущими поэтами.* Максимально удалить себя и выветрить из души и головы эмоционально-смысловой след от общения с предыдущим поэтом, чтобы случайно не перенести

²⁹² Содержание термина «арияетка» раскрывается в разделе «Глоссарий» этой книги. Можно обратиться и к академическому толкованию – см. в Интернет статью А.А. Плотноковой «К вопросу о синтетичности «Ариеток» А.Н. Вертинского.

эту творческую составляющую в новую работу с другим поэтом/поэтическим наследием; **б) Встать на плечи исторических предшественников.** Постоянное саморазвитие и вставание себе вчерашнему на плечи: это переваривание огромного количества эмоций, информации, мыслей. Постоянная автодидактика – самообучение по кругу, иногда до болезненных душевных состояний, самокопания и возвращение новых ростков в этом перекопанном грунте, перелопачивание внутри всех «4-х сезонов года настроения и эмоции (весна-лето-зима-осень)» одновременно. Поиск самосохранения, отдых во время работы над одними текстами от других поэтов/текстов. Эта внутренняя «фабрика» по переработке, а вернее – переложению/преобразованию/возрождению из свойства «стих» в свойство «вокальное произведение/песня» не останавливается никогда и тут же начинает работать, как только «в ворота этой фабрики» привезут новое «сырьё» для трудооголиков: души и воли»²⁹³.

2. ПРИДЕРЖИВАЮСЬ ПРАВИЛ РАЗВОРАЧИВАНИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА. «У меня есть ряд правил, которых я придерживаюсь. Они определяют мой композиторский метод и позволяют утверждать то, что такой метод существует. Итак, вот эти правила:

- **Правило № 1.** *Внутренний психологический настрой на весь культурно-творческий след поэта.* Об этом уже рассказано ранее.

- **Правило № 2.** *Считывание натуральной звукописи текста стиха.* Звукопись поэтического текста – смена интонационной высотности, паузность синтаксических знаков, опора и удерживание композиционной структуры текста (часть, строфа), правильное произнесение слов (языковая фонетика). Иными словами: необходимо услышать звуки поэтической речи, ее эмоции, еще не вникая даже в смысл стихов.

- **Правило № 3.** *Обостренный слух к звучанию гласных букв.* Во время творческого процесса слышу звучание гласных звуков не одной нотой, а рядом более-менее подходящих для них нот.

- **Правило № 4.** *Основа композиторской музыкальности.* Ищу основу такой музыкальности в смысле слов и эмоции стиха поэта. Стараюсь продублировать слово в системе музыкального воплощения.

- **Правило № 5.** *Не выпасть из дуэта «рассказчик/поэт ↔ сочинитель/исполнитель Вп/песни».* Всё время давлю в себе жела-

²⁹³ Из прямой речи композитора С.С. Коренблита.

ния исполнителя и актёра, чтобы не навязывать ведущую роль своего композиторского слышания и звукоизвлечения, иначе говоря: не выхожу из подчинения замысла поэта.

• **Правило № 6. Не «закрывать» темы.** Стараюсь не «закрывать» тему – мотивирую/провоцирую, отдаю возможность исполнителю взять и спеть Вп/песню. Этот намеренный «красный флажок» присутствует все время при студийной записи Вп/песни. Иначе – песни будут исключительно моими и оттолкнут предполагаемых вокалистов в будущем, а иногда и в настоящем от желания спеть мои Вп/песни лучше меня. Это необходимый стимул для выполнения моей миссии: поэзия поэтов-классиков – в массы через вокалистов. Яркий пример «неподражаемости исполнения» – В.С. Высоцкий. Он «закрыл» тему исполнения своих песен и его никто не перепоёт».

3. Слой привычной и опасной метафизики. Культурный след каждого выдающегося поэта имеет виртуальную составляющую – персонифицированный дух, с которым можно вступать в дистанционное взаимодействие, исходящее из внутренних слоев психики композитора. Одно дело – приобщиться к культурному следу поэтического классика на основе процесса понимающего чтения его стихотворного наследия, а другое дело – приобщиться к виртуальной проекции такого наследия в целом, путем дистанционного пропитывания психики. Только персонифицированный дух поэта может указать вам точку входа в пространство виртуальной проекции культурного следа этого поэта. Более того, вас должны представить виртуальному духу того поэта, творчество которого вы изучаете. «Формально, это выглядит так, как будто бы виртуальный дух А. Блока «рекомендует» вас поэтическому сообществу: Ф. Тютчеву, И. Анненскому, М. Цветаевой и другим участникам русской поэтической классики. Но за все надо платить. Было время, когда К. Бальмонт практически спас меня от уже казалось бы неразрывной духовной связи с А. Блоком, предложив мне свою «дружбу» и знакомство с В. Ивановым, В. Брюсовым. Далее А. Ахматова рекомендовала меня Н. Гумилёву. А. Фет и Ф. Тютчев – А. Пушкину, а он с М. Лермонтовым и оба – С. Надсону. Потом А. Пушкин – К. Батюшкову и Е. Баратынскому. А те вместе, в свою очередь, Г. Державину, а тот – А. Сумарокову, В. Тредиаковскому, М. Ломоносову и т.д. и т.п. Все поэты давали «точку входа»/окно возможности/гостеприимную дверь и «рекомендательные письма».

Труднее всего работать со стихами поэта, которому вас никто «не порекомендовал» ... Общение с поэзией поэта-классика – это общение с кладовой драгоценных камней²⁹⁴ – Хозяин (поэт) даст разрешение – заберёшь драгоценные камни, не даст – получишь только пустую руду (хотя труд будет потрачен, работа произведена). Часто композитор уходит от этой Горы лишь с приблизительной копией, подделкой (вольной или невольной), с породой, в которой остались лишь прожилки драгоценного металла или камня. Но то, что ты выживешь после очередной работы – не даст гарантии никто»²⁹⁵.

4. КОМПОЗИТОРСТВО – УРОВЕНЬ БЛАГОГОВЕЙНОГО СЛУЖЕНИЯ КУЛЬТУРЕ. Почему нередко стихи поэтов-классиков бесцеремонно правятся композиторами-современниками? Откуда такое культурное невежество? – Можно было бы назвать ряд причин, способствующих такому типу «композиторского творчества» в кавычках, Здесь и: **1)** Легкая доступность поэтического текста; **2)** Поощрительная склонность общества более к гедонизму, чем к высокому воспарению духа и от лени осваивать/покорять поэтические вершины поэтов-классиков – согласны на «дословный перевод», краткую аннотацию в легком переложении; **3)** Преобладание личного эгоцентризма в практике «композиторской песни».

4. МЕТОДИЧЕСКИЙ ПЛАН ЭКСПЕРТНОЙ ОЦЕНКИ

Экспертная оценка Вп/песни имеет плановую основу, состоящую из трехфазной последовательности – четырехфазного «экспертного цикла» (Эц): **1) Фаза 1.** Сравнение текста Вп/песни с подлинником текста стиха, выбранного композитором для Вп/песни; **2) Фаза 2.** Формирование полного экспертного протокола слуховой экспертной оценки (оценка по шаблонам «Д-модель», «И-модель», «С-модель»). **3) Фаза 3.** Сравнительная оценка двух Вп/песен (заполнение «сжатого протокола» или оценка по модели «Шаблон сравнения»); **4) Фаза 4.** Подведение итогов Эц.

В случае сравнения пары Вп/песен, фазы 1-3 эксперт выполняет дважды.

Эксперту рекомендуется использовать вспомогательные материалы, указанные в разделах Приложения 13, вплоть до распечатывания их на бумаге для удобства.

²⁹⁴ Как в сказке П. Бажова «Хозяйка медной горы».

²⁹⁵ Из прямой речи композитора С.С. Коренблита.

5. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ НАСТРОЙКА НА ВЫПОЛНЕНИЕ ОЦЕНОК

Деятельность эксперта, выполняемая на основе слуха, должна психологически быть релевантна процессу такой оценки. Учитывая тот факт, что в режиме «слуховая оценка» эксперту приходится заполнять три разных экспертных шаблона («Д-модель», «М-модель», «С-модель»), поэтому желательно не перемежать процесс оценки слушанием Вп/песен от разных композиторов. Пока не будут заполнены экспертные шаблоны работ одного композитора, желательно не переходить к слушанию Вп/песен другого композитора.

6. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ЭЛЕМЕНТАМИ МОДЕЛИ «ПЕСЕННОЕ ЛЕКАЛО»

Позиции полного шаблона экспертной оценки имеют разную сложность. Но, как бы там ни было, соискатель позиции «эксперт» должен не просто прочесть описание Эц, но и погрузиться в среду такого цикла – проникнуться пониманием того, что и как нужно будет сделать.

Что мы имеем в виду? – Погрузиться в пространство понимания до второго уровня включительно – «языковое понимание» (понимание текста на русском языке) плюс «культурное понимание» (понимание текста в контексте с русской культурой автора книги).

Наша книга – не учебник по экспертной оценке Вп/песен, но она достаточно детально маркирует путь такой широкоохватной оценки. Практически любой образованный и целеустремленный наш читатель сможет достичь позиции «эксперт» и эффективно действовать в ней.

7. ПРИМЕР ВЫПОЛНЕНИЯ ЦИКЛА ЭКСПЕРТНОЙ ОЦЕНКИ ОДНОГО ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ/ ПЕСНИ

Чтобы читатель мог обучиться выполнению экспертных действий, проиллюстрируем детально выполнение цикла экспертной оценки двух Вп/песен, отдельно и попарно с одноименными Вп/песнями композитора С.С. Коренблита.

7.1. Вокальное произведение/песня композитора

Г.В. Свиридова

Пусть соискателем экспертной является Вп/песня, созданное композитором Г.В. Свиридовым на стихи А.А. Блока «В сапогах бутылками»²⁹⁶. Такое Вп/песня входит в созданную нами группу набора статистики (см. Приложение 1, раздел 1.1, подраздел 1.1.1, Вп № 1).

Фаза 1. Сравнение текста Вп/песни и Пи

Результат сравнения текстов Вп/песни и Пи²⁹⁷ представлен в таблице 36. Для прослушивания использована аудиозапись Вп/песни²⁹⁸ в исполнении профессиональных певцов.

Таблица 36. Текст Вп/песни с пометками отличий от текста Пи. Строки, где нами обнаружены изменения текста, затемнены. Дополнения отмечены жирным шрифтом.

№ стр.	Текст Пи/текст Вп	Отметка изменений
00		Длинный проигрыш
01	В сапогах бутылками, Квасом припомажен,	Куплет № 1. Длинная строка. Проиригнорирована запятая.
02		
03	С новой гармоникой Стоит под крыльцом.	Длинная строка
04		Длинный проигрыш
05	На крыльце вертлявая,	Куплет № 2.
06	Фартучек с кружевцом,	
07	Каблучки постукивают,	
08	Румяная лицом.	
09		
10	Ангел мой, барышня, Что же ты смеешься,	Куплет № 2. Длинный про- игрыш. Проиригнорирована запятая.
11		
12	Ангел мой, барышня, Дай поцеловать!	Длинная строка. Проиригнори- рована запятая.
13		
14	Вот еще, стану я,	Куплет № 3.

²⁹⁶ Подлинник текста стиха располагается в Интернет по адресу [http://slova.org.ru/blok/ na_pashe/](http://slova.org.ru/blok/na_pashe/) (дата обращения: 28.03.2021).

²⁹⁷ Текст Пи взят из Интернет по адресу <https://poemata.ru/poets/blok-aleksandr/na-pashe/> (дата опроса 28.03.2021).

²⁹⁸ Аудиоприложение. Группа № 1. Аудиозапись № 2.

15	Мужик неумытый,	
16	Стану я, беленькая,	
17	Тебя целовать!	
18		
19	Ангел мой, барышня	Припев № 1. Дополнение. Составлено из строк Пи и их элементов.
20	Мужик неумытый	
21	Ангел мой, барышня	
22	А, а, а (вокализ)	
23	Барышня	
24	А, а, а, а (вокализ)	

Фаза 2. Заполнение частей интегрального шаблона «Песенное лекало»

Эксперт слушает рассматриваемое Вп/песню и заполняет три шаблона модели «Песенное лекало»: **1)** шаблон «Д-модель» (см. табл. 37); **2)** шаблон «И-модель» (см. табл. 38); **3)** шаблон «С-модель» (см. табл. 39).

Таблица 37. Экспертная оценка Вп/песни композитора Г.В. Свиридова по шаблону «Д-модель»²⁹⁹. Колонка «знак» указывает на уровень качества: «-» – ниже нормы, «~» – приблизительно норма, «+» – норма.

№ диаграммы	Направленность экспертного вопроса	Оценка	Знак
1.1	Познание: путем изменения понимания или путём изменения психосостояния?	Вертикаль не используется	-
1.2	В какой слой культуры осознанно погружен?	Вертикаль не используется	-
1.3	Насколько точно воплощается сущностная закономерность – сущностно понятийная картина сочинения воплощается в «картину» песенной речи?	Вертикаль не используется	-

²⁹⁹ Этот этап эксперт выполняет на основе: **1)** Распечатанного на бумаге пустого шаблона «Д-модель»; **2)** Двух вспомогательных материалов «Д-модели»: **а)** Экспертно-оценочный шаблон «Оценочная мельница песен» (рис. 14), **б)** таблица «Краткое содержание ряда звеньев восходяще-устремленного понятийного отрезка «недобор → перебор» (таблица 6).

2.1	Позиция в понятийном интервале «не песня ↔ песня ↔ перехлест»?	Не песня (Квазипесня). № 7 – звуковое высвечивание (табл. 7)	-
2.2	Насколько привлечена метафизика звука?	Вертикаль не используется	-
2.3	Насколько вовлечена в песенную речь связка из «натурально-разговорного пульса написанного текста» и «частотного диапазона вокальной речи»?	Вертикаль частично напряжена. Ускоренный натуральный пульс речи.	~

Таблица 38. Анализ песни композитора Г.В. Свиридова по шаблону «И-модель».

Усл. №	Название Признака	Краткое содержание	Шкала Оценки	Оценка	Знак
Шаг 1. Уровень проработки исходного материала					
01	Уровень подготовки к творческому процессу	Глубина погружения в исходный материал. Кто исполняет песню: 1) автор; 2) приглашенный исполнитель.	1. случ., 2. законом.	1.2	-
02	Уровень использования натурального пульса исходного текста	1) Слогово-ритмическая проговорка, 2) интонационно-смысловой ритм, 3) частотный спектр.	1. исп., 2. не исп.	2	-
03	Певучесть строк текста	Песенная речь без искусственных усилий.	1. собл., 2. не собл.	2	+
04	Полётность	Дальняя слышимость речевого текста.	1. собл., 2. не собл.	2	-
05	Ясная понимаемость исходного текста	Понимание состоит из трёх слоёв: 1) языковое, 2) культурное (ментальность), 3) метакультурное.	1. собл., 2. не собл.	1.1	+
06	Немногословность	Если строка перегружена словами, то её трудно петь.	1. собл., 2. не собл..	1	+
07	Пластическая синхронность линий текста	Исходный текст построен как синхронно-слитная протяженность двух параллельных линий своего выражения: 1) эмоциональное выражение; 2) смысловое выражение.	1. собл., 2. между 3. не соблюд.	1	+

Усл. №	Название Признака	Краткое содержание	Шкала Оценки	Оценка	Знак
Шаг 2. Оценка формальной нормы					
08	Уровень ключа запоминаемости песни	1) эмоциональное послезвучие, 2) смысловая «крылатая формула», 3) красивая мелодия, 4) энергичный ритм.	1. собл., 2. не собл.	2	-
09	Степень соблюдения песенной формы	1) запев (вступление), 2) напев (куплет), 3) припев, 4) распев, инструментальный проигрыш или вокализ.	1. полн., 2. не полн.	2	~
10	Наличие самостоятельности мелодического голоса	Песня – это то, что можно спеть акапела.	1. есть, 2. нет.	1	+
11	Доступность музыкального аккомпанемента	Партия аккомпанемента не должна мешать исполнителю песенной речи или даже сбивать его с выбранной исполнительской цели.	1. меш. 2. не меш.	1	-
12	Наличие у слушателя желания подпеть	Песня вызывает у слушателя естественное внутреннее желание: 1) подпевать; 2) внимать.	1. есть жел., 2. нет жел.	2	-
13	Не быть чересчур длинной	Не более чем четыре куплета.	1. собл., 2. не собл.	1	+
14	Свобода в выборе тональности	Исполнитель вправе транспонировать оригинальную тональность звучания песни под посильный диапазон своего голоса.	1. допуск., 2. не допуск.	2	-
15	Языковое цитирование	Язык песенной речи не ниже языка исходного текста.	1. собл., 2. не собл.	1	+
16	Многоликость содержания	Уровни: 1) идея, 2) настроение, 3) игровая «вязь», 4) психосостояние, 5) идиостиль, 6) строфы, 7) синтагмы.	1. учт., 2. поверх., 3. случайно.	1	+
17	Уровень соединения песенных элементов	1) элементов (текст, музыка, исполнительская подача); 2) слухов (песенный, музыкальный, поэтический).	1. неудачно, 2. норма, 3. удачно, 4. перехлёст.	2	~

Усл. №	Название Признака	Краткое содержание	Шкала Оценки	Оценка	Знак
18	Уровень соблюдения песенной нормы	Сохранение качеств исходного текста в красоте песенной речи.	1. случ., 2. между 3. законом.	2	~
Шаг 3. Уровень феноменальных свойств					
19	Феномены звучания песни	1) висячий звук, 2) полетный звук.	1. достиг, 2. не достиг.	2	~
20	Генерация метафизической волны песенного звука	1) восходящая волна, 2) вибрационный мелос.	1. случ., 2. законом.	1	~
21	Уровень уникальности	Песенная речь содержит уникальные элементы.	1. есть, 2. нет.	2	~

Таблица 39. Анализ песни композитора Г.В. Свиридова по шаблону «С-модель». Отметка «0» означает «выход за границу системы классификации».

Усл. №	Тип аналога	Шкала	Оценка	Знак
01	Аналог с новеллой.	1) есть «донышко», 2) нет «донышка».	1	~
02	Восприятие смысла.	1) «вязь» слов, 2) ритмо-полёт.	1	~
03	Полюса Красоты маршрута восприятия.	1) натуральная природа, 2) завораживание, 3) пронзительный зов жизни, 4) магия.	0	-
04	Признак явной песенности.	1) хорошее впечатление, 2) возможность распева, 3) синкретика.	0	-
05	Функциональная принадлежность.	1) нет, 2) да.	2	~

Фаза 3. Подведение итогов экспертного цикла

В результате экспертной оценки была получена информация, состоящая из трех секторов:

- *Качество работы с Пи.* Музыкальное решение выполнено как озвучивание некоего диалога между мужчиной и женщиной, как не-

кая театральная сценка³⁰⁰. Замысел композитора опирается на такие способы работы с текстом Пи, как: **1) Компановка**: а) три куплета и один припев; б) проигрыш – три раза: вступление, между куплетами; **2) Изменение строк**. Составлена длинная строка – 4 раза; **3) Нарушен синтаксис**. При составлении длинных строк 3 раза проигнорирована запятая (что доказывает то, что это не случайно).

Слоговая структура слов пропета. Поэтическая строфика соблюдена. Запятые выделены по замыслу композитора, но не поэта.

- **Сигналы композитору**. К таким сигналам относятся символы колонки «Знаки» всех экспертных таблиц. Весь спектр рассмотренных качеств Вп/песни состоит из трех секторов: **1) недостатки** – 14 (помечены символом «-»), **2) приблизительно норма** – 10 (помечены символом «~»), **3) норма** – 8 (помечены символом «+»).

- **Общее резюме**. В результате экспертного заполнения шаблонов «Песенное лекало» был проявлен спектр качеств рассматриваемого Вп/песни из 32 позиций. Главным итогом является то, что Вп является «квазипесней» (не песня) и не всегда попадает в пространство линий качества использованного шаблона.

7.2. Вокальное произведение/песня композитора

С.Я. Никитина

Пусть соискателем экспертной оценки является не одно Вп/песня, а пара Вп/песня, участниками которой являются композиторы С.Я. Никитин и С.С. Коренблит. При этом, оба Вп/песни созданы разными композиторами на стихи А.А. Вознесенского «Любите при свечах». Такая пара Вп/песен попала в созданную нами группу набора статистики № 3 (см. Приложение 1, раздел 1. 3, подраздел 1.1.3, Вп № 7).

Фаза 1. Сравнение текстов Вп/песен и Пи

Результат сравнения текстов Вп/песен и Пи³⁰¹ представлен в таблицах 40 и 41. Для прослушивания использована аудиозапись³⁰² песен в исполнении ее авторов.

³⁰⁰ В одноименном Вп композитора С.С. Коренблита здесь исполнено озвучивание некой лубочной картинке, зафиксированной неким рассказчиком в его памяти. Он оживляет «картинку» с помощью музыкальной зарисовки, напоминающей по стилю уличную песню.

³⁰¹ Подлинник текста стиха располагается в Интернет по адресу <https://www.culture.ru/poems/8296/vals-pri-svechakh> (дата обращения: 28.03.2021).

³⁰² Аудиоприложение. Группа № 3. Аудиозапись № 7.

Таблица 40. Текст Вп/песни С.Я. Никитина с пометками отличий от текста Пи. Дополнения отмечены жирным шрифтом. Перенесенный текст отмечен наклонным шрифтом. Символ «*» отмечает место изменения.

№ строки	Текст Пи/текст Вп	Отметки изменений
00	Проигрыш 1	Мотив 1. Куплет 1.
01	Любите* при свечах,	Поставлена запятая, которой нет.
02	танцуйте * до гудка,	Поставлена запятая, которой нет.
03	живите – при сейчас,	
04	любите – при когда?	Не пропета интонация знака «?».
05	Ребята – при часах,* <i>девчата при серьгах,</i>	Сформирована длинная строка. Игнорируется запятая.
06	<i>девчата при серьгах</i>	
07	живите – при сейчас,	проигнорирован дефис.
08	любите – при Всегда,	проигнорирован дефис.
8.1	любите – при свечах,	Припев 1. Проигнорирован дефис.
8.2	танцуйте до гудка, *	Проигнорирована запятая.
8.3	живите – при сейчас,* любите – при Всегда.	Проигнорированы 2 дефиса, запятая, образована длинная строка.
9	Проигрыш 2	
10	прически – на плечах,	Куплет 2.
11	щека * у свитерка,	Поставлена запятая.
12	начните – при сейчас,	
13	очнитесь – при всегда.	
14	<i>Цари? Ищи-свищи! Дворцы сминаемы.</i>	Длинная строка. Игнорируется знак «!».
15	<i>Дворцы сминаемы.</i>	
16	А плечи все свежи	
17	и несменяемы.	
17.1	Цари? Ищи-свищи!	Припев 2.
17.2	Дворцы сминаемы.	
17.3	А плечи все свежи и несменяемы.	Длинная строка. Игнорируется знак «.».
18	Проигрыш 3	
19	Когда? При царстве чьем?	Куплет 3.
20	Не ерунда важна, <i>а важно, что пришел.</i>	Длинная строка. Игнорируется запятая.
21	а важно, что пришел.	
22	Что ты в глазах влажна.	
23	<i>Зеленые в ночах*</i>	Вставлена акцентированная пауза. Преломлена строка. Разрезан смысл.
23.1	такси без седока...	
24	Залетные на час,	

25	останьтесь навсегда...	
25.1	Зеленые в ночах*	Припев 3. Разрезан смысл.
25.2	такси без седока...	
25.3	Залетные на час, останьтесь навсегда...	Длинная строка. Игнорируется знак «,».
26	Проигрыш 4	
26.1	Любите при свечах,	Припев 4.
26.2	танцуйте до гудка,* живите – *при сейчас,	Длинная строка. Игнорируется запятая и дефис.
26.3	любите – при всегда.	«при Всегда» – взята 4-я строка из 2-й строфы, первые 3 строки – взяты из 1-й строфы – вмешательство в текст

Таблица 41. Текст Вп/песни С.С. Коренблита с пометками отличий от текста Пи. Дополнения отмечены жирным шрифтом. Перенесенный текст отмечен наклонным шрифтом.

№ строки	Текст Пи/текст Вп	Отметка изменений
00	Проигрыш 1	
01	Любите при свечах,	Мотив 1. Куплет 1.
02	танцуйте до гудка,	
03	живите – при сейчас,	
04	любите – при когда?	
05	Ребята – при часах,	
06	девчата при серьгах,	
07	живите – при сейчас,	
08	любите – при Всегда,	
09	Проигрыш 2	
11	прически – на плечах,	Припев 1.
12	щека у свитерка,	
13	начните – при сейчас,	
14	очнитесь – при всегда.	
14.1	прически – на плечах,	
14.2	щека у свитерка,	
14.3	начните – при сейчас,	
14.4	очнитесь – при всегда.	
15	Проигрыш 3	
16	<i>Цари? Ищи-свищи!</i>	Куплет 2.
17	Дворцы сминаемы.	
18	А плечи все свежи	
19	и несменяемы.	
20	Когда? При царстве чьем?	

21	Не ерунда важна,	
22	а важно, что пришел.	
23	Что ты в глазах влажна.	
24	Проигрыш 4	
26	Зеленые в ночах	Припев 2.
27	такси без седока...	
28	Залетные на час,	
29	останьтесь навсегда...	
29.1.	Зеленые в ночах	
29.2.	такси без седока...	
29.3.	Залетные на час,	
29.4.	останьтесь навсегда...	

Первая фаза показывает, что мы имеем дело с Вп/песнями разных отношений к уровню «Точная Поэтическая Песня»: 1) У песни композитора С.Я. Никитина зафиксировано текстовое вторжение (множественные типы изменения в тексте Пи) и допустимые песенные дополнения. Вывод – эта песня не ТПП; 2) У песни композитора С.С. Коренблита зафиксированы допустимые песенные дополнения. Его песня – это ТПП.

Фаза 2. Заполнение интегрального шаблона «Песенное лекало» для пары

Результаты нашего экспертного заполнения интегрального шаблона «Песенное лекало» для Вп/песен обоих рассматриваемых композиторов показаны в таблице 42.

Таблица 42. Полный шаблон слуховой экспертизы. Строки одинаковой оценки качества затемнены. Обозначения: «+» – лучше, «-» – слабее, «=»³⁰³ – сравнимо, «V» – вне шкал сравнения, «>» – больше, «<» – меньше.

Шаг 1. Шаблон «Д-модель».					
№	С.Я. Никитин	↔		С. С. Коренблит	
1.1	Вертикаль напряжена	+	-	Вертикаль не напряжена	
1.2	Вертикаль напряжена	+	-	Вертикаль не напряжена	
1.3	Вертикаль не напряжена	-	+	Вертикаль напряжена	
2.1	Одноголосая песня	+	-	Разговорная песня	
2.2	Вертикаль напряжена	+	-	Вертикаль не напряжена	
2.3	Вертикаль сломана	V	+	Вертикаль напряжена	
Баланс	Язык и смысл Пи изменен	+4, -1, V	+2, -4	Язык и смысл Пи сохранен	

³⁰³ Такие качества в процессе сравнения пары Вп/песни не учитываются.

Шаг 2. Шаблон «И-модель».				
01	1.2	-	+	2.2
02	2	-	+	1.1.2
03	1	=	=	1
04	1	+	-	2
05	1.1.2	=	=	1.1.2
06	1	=	=	1
07	1	+	-	2
08	1.1.3	+	-	2
09	2.2.3.3	+	-	2.2.3
10	1	+	-	2
11	2	=	=	2
12	1.1	+	-	2
13	1	=	=	1
14	1	=	=	1
15	2	-	+	1
16	2	-	+	1.1.2.4.6
17	2	=	=	2
18	1.1	+	-	2
19	2.2	+	-	1
20	3.1.2	+	-	1
21	2	=	=	2
Баланс	(+9, - 4)	>	<	(+4, -9)
Шаг 1. Шаблон «С-модель».				
01	1	=	=	1
02	1.2.3	+	-	1
03	1.3.4	+	-	1
04	1.2.3	+	-	4
05	1	=	=	1
	Баланс	+3	-3	Баланс
Шаг 4. Шаблон «Итоговое сравнение»				
Тип эксп. шаблона	Баланс			
	С.Я. Никитин	Комментарий	С.С. Коренблит	Комментарий
Д-модель	+4, -1, V	Одноголосая песня	+2, -4	Разговорная песня
И-модель	+9, - 4	-	+4, -9	-
С-модель	+3	-	-3	-
Итог	Новая «одноголосая песня» по мотивам ст. А.А. Вознесенского из «композиторской песни». Качество – не ТПП.		Новая «разговорная песня» из сферы «академическая композиторская песня». Качество – ТПП.	
	Соблюден преимущественно творческий след композитора, подавляющий творческий след поэта.		Творческий след поэта соблюден и поддержан творчеством композитора.	

Фаза 3. Подведение итогов экспертного цикла

Версия композитора С.Я. Никитина представляет текст Пи как некое либретто к легкой театрально-водевильной сценке. Ритм вальса трактуется как ритмический движитель танца смешных театральных фигур. Такое Вп/песня легко подхватывается публикой – «уличным слухом» и имеет праздничный настрой, направленный к эмоциональному наслаждению текущим моментом жизни. Однако, с точки зрения строгого «академического слуха», текст Пи испытал сильное вторжение и даже подчинение замыслу композитора.

Версия композитора С.С. Коренблита ориентировалась на слушателя с «академическим слухом», которому детально известен текст Пи. В замысле композитора задающую роль сыграл замысел поэта, который грустит о том, что жизнь проходит, а человек не успевает за ее течением. Не успевает прочувствовать миг. Ритм Вп/песни – вальс, но этот вальс не сулит праздничных эмоций, он просто повествует то, что хотел сказать поэт своим поэтическим текстом.

Сигналы композитору

Каждая песня рассматриваемой пары имеет свой сравнительный спектр качеств: 1) *Вп/песня композитора С.С. Никитина* – 16 плюсов, 5 минусов и один разрыв. Создана «одноголосая песня» по мотивам ст. А.А. Вознесенского из «композиторской песни». Композиторский замысел не подчинен точности трансляции творческого культурного следа поэта А.А. Вознесенского. Соблюден преимущественно творческий замысел композитора С.Я. Никитина; 2) *Вп/песня композитора С.С. Коренблита* – 6 плюсов и 16 минусов. Создана «разговорная песня» из категории качества песен «Точная Поэтическая Песня» сферы «академическая композиторская песня». Композиторский замысел подчинен точности трансляции творческого культурного следа поэта А.А. Вознесенского.

8. ПРИМЕР ВЫПОЛНЕНИЯ ЦИКЛА СРАВНЕНИЯ ПАРЫ ПЕСЕН

С примерами экспертного цикла такого сравнения можно познакомиться по материалам Приложения 1 (раздел 2.2.).

ГЛОССАРИЙ

Этот раздел введен нами в книгу, чтобы облегчить общее компактное понимание результатов выполненного исследования, сжато и лаконично высветить их оригинальность, конкретность и применимость.

Академическое слуховое восприятие («академический слух», ученое слуховое восприятие) – слуховое восприятие, настроенное не только на удовольствие, но и на контроль академических критериев. Если мы говорим о таком восприятии Вп/песни, то должны вспомнить и о критериях, предъявляемых к качеству «вокальных произведений» в профессиональной «композиторской песне».

Ариетка – особенная музыкальная миниатюра, сочетающая в одном лице три жанра художественной культуры: песенность, пантомиму, фортепианную музыку. Получила известность в творческом следе известного мастера художественной культуры А.Н. Вертинского (1889-1957 гг.). Говоря о линии «песенность», следует отметить, что песенность ариетки имеет такие особенности, как: **1)** Песенная речь имеет мерцающий характер (вокал, речитатив, тишина); **2)** Фоны изложения перемежаются. Песенная речь не все время и даже значительную часть времени не на первом фоне; **3)** Длительность звучания миниатюры нередко превышает длительность, характерную для понятия «песня».

Восхождение от абстрактного к конкретному. Это – цикл познания из трех сопряженных фаз: **1)** дедукция; **2)** индукция; **3)** соединительные ножницы фаз 1 и 2.

Группа рабочих гипотез. Введены две группы рабочих гипотез³⁰⁴: **1)** «Оценка качества творческого маршрута композитора» – «Песенное лекало № 1» (4 гипотезы); **2)** «Оценка качества собственно самого результата» – «Песенное лекало № 2» (3 гипотезы).

Деятельностный исследовательский подход. Песня изучается как деятельность «композитора Вп/песни» – как процесс, связыва-

³⁰⁴ Подробнее см. Раздел 1, подраздел 2, параграф 4 «Рабочие гипотезы».

ющий деятеля и результат. Вп/песня воспринимается сквозь спектр теоретических представлений о феноменологии сочинителя песенной музыки и песни вообще.

Канал трансляции культурного следа. Для поддержания культурной связности «прошлое ↔ настоящее ↔ будущее» акторы современности организуют специальные культурно-концентрированные линии деятельности «каналы трансляции культурного следа» (музеи, библиотеки, архивы, фонды, проекты и др.) В данной книге рассматривается канал трансляции русской поэтической классики в виде Вп/песни из сферы «композиторская песня». На этом поприще деятельности уникальное место занимает современный частный многолетний проект «Галерея нотных портретов русской поэтической классики» композитора С.С. Коренблита.

Квазипесня – Вп, качество которого не достигает уровня «быть песней» (песня). Если фольклористика понимает здесь только исторический путь Вп, то мы имеем в виду вообще любое вокальное произведение, сочиненное с целью достигнуть качества «быть композиторской песней». Понятие «квазипесня» раскрывается как цепочка из 9 сопряженных понятий (см. табл. 7).

Композиторская песня – такая сфера сочинительства песен, в которой целенаправленно выполняется исторически опосредованная «композиторская работа» – зрелый уровень песенного сочинительства. Яркими признаками такой песни являются: **1)** Красивый оригинальный мотив (напев); **2)** Развитая песенная форма (трехчастная форма «запев → напев ↔ припев»); **3)** Красивая инструментальная аранжировка; **4)** Точность культурного адреса, заданного целевыми установками социального заказа на творчество – установками сферы «профессиональная художественная культура».

Культурный след – культурно документированное «авторское творческое наследие». Здесь нужно выполнить известный перечень культурных требований – культурную норму. В данной практико-ориентированной монографии речь идет о культурном следе русской поэзии, имеющей статус «поэтическая классика».

Культурология Песни – новое направление науки, рассматривающее объект «Песня» как сложный (фундаментальный) объект познания. Основой междисциплинарного соединения здесь является сквозной деятельностный подход. Заявляется своя Онтология, Проблемология, Компаративистика.

Масштаб песенного времени. В процедуре экспертного сравнения участвуют Вп/песни, длительность звучания аудиозаписи которых не одинакова. Различия в длительности оцениваются по сравнению с длительностью произнесения текста стиха в темпе нормальной разговорной речи.

Мелодическое замещение. Известная песня, у которой выполнена только замена музыкально-мелодической части, а текст оставлен прежним.

Методологическая новизна исследования. Выстроены 2 линии такой новизны: **1)** Образ универсального цикла исследования (дедукция, индукция, соединительные ножницы); **2)** Обязательный разворот мышления из двух разноуровневых позиций мыслителя.

Методологическая новизна практико-ориентированной монографии. Вскрыты, описаны и организованы 2 группы элементов новизны методологической культуры познания, а именно: **1) С отметкой «впервые»:** а) создан методологический инструментарий для детального изучения качества канала «Вп/песни в трансляции культурного следа русской классической поэзии»; б) поставлена и сформулирована культурологическая проблема «Многовариантность песен»; **2) С отметкой «оригинальные элементы»:** а) деятельностный подход; б) понятийная классификация качества Вп/песен, устремленных к руслу «быть композиторской песней»; в) метод сравнения качества Вп/песен на основе модели «Песенное лекало».

Натуральная звукопись стиха – комплекс звуко-языковых особенностей поэтического текста, опирающихся на оригинальные элементы, как: строфика, синтаксис, звучание слов и т.д. Изменение такой звукописи является грубым вторжением в содержательную сферу стиха и не допустимо в случае работы композитора с культурным следом поэтической классики.

Натуральный пульс текста. Название, указывающее на множество свойств поэтического текста, которое можно зарегистрировать формальными методами (методы литературоведения, математика, физическая акустика и т.п.). Эти свойства задают то, что можно считать точно установленным внутренним ресурсом заданного поэтического текста. Например: ритмика, фоника, строфика. Множество таких свойств увеличивается в количестве со временем, так как наука не стоит на месте и обнаруживает новые свойства поэтического текста. Чтобы пользоваться широким разнообразием таких

свойств, эксперт должен иметь в своем распоряжении специальное и современное программное обеспечение, автоматизирующее его труд и позволяющее говорить о допустимой для экспертной практики временной рамке.

Новые проблемы исследований. Выявлено несколько таких проблем, а именно: **1) Проблема «Текст ↔ Речь».** Передача разделительных знаков текста в песенной речи не однозначна; **2) Проблема «Поэт ↔ Композитор».** Полнота присутствия в песне автора стиха не нормируется. Все отдано во власть «творческому произволу композитора»; **3) Проблема «Песенная трансляция культурного следа русской поэзии для образования».** Обозначает линию сочинения Вп/песен, без существенного изменения содержательности исходного стиха; **4) Проблема «Рассеивание содержательности стиха».** Если длительность существенно превышает длительность его натурально-голосового прочтения, то культурный заряд исходного стиха имеет тенденцию к «рассеиванию» своего следа (дезориентации слуховой активности слушателя) в памяти слушателя.

Перетекстовка. Известная песня, у которой выполнена замена её первоначального текста, а музыкально-мелодическая часть осталась прежней.

Перехлѣст. Так определяется качество Вп/песни, которое «проскочило» уровень качества «быть песней». Произошел перебор или перехлѣст в использовании музыкальных средств. Понимается нами как цепочка из 5 понятий (см. табл. 7).

Песенное лекало. Практико-ориентированное теоретическое представление о качестве Вп/песни. Достоверно указывает на принадлежность Вп/песни к уровню качества «песня» или «не песня». Оказывает помощь композитору Вп/песни в оценке достижимости поставленной им творческой цели.

Песенная поэзия. Это результат подчинения поэтического подлинника музыкальному замыслу композитора Вп/песни. Замысел поэтического подлинника здесь вторичен для композитора, может подвергаться коррекции и даже изменению. Результатом композиторской работы здесь является Вп/песня, привычная бытующему песенному слуховосприятию – «уличному слуху».

Песня. Качество «быть песней» понимается нами как понятийный интервал качества, разрешающий себя в виде цепочки из 6 сопряженных понятий (см. табл. 7). Мы здесь исследовали «песни» из сферы «композиторская песня».

Песенность. Это процесс перехода от уровня «песенный текст» к уровню «песенная речь» с последующим удержанием такого уровня.

Полный протокол экспертной оценки. Протокол, содержащий в себе полную информацию цикла экспертной оценки: **1)** Протокол анализа песенного текста; **2)** Протокол на основе интегрального шаблона «Песенное лекало»; **3)** Информация «специальный сигнал эксперта».

Поэтическая песня композитора С.С. Коренблита. Это – «Точная Поэтическая Песня» – песня, ориентированная на достоверную трансляцию культурного следа используемого поэтического текста. Представляет из себя результат творческого вокально-музыкального подзвучивания поэтического подлинника, без искажения его натуральной звукописи. Звучание такой песни может не совпадать с привычными для многих слуховыми ощущениями от восприятия широко бытующих «песен». Выполняя последовательно и безусловно принцип «точного соблюдения содержания поэтического первоисточника», композитор С.С. Коренблит создает песни из категории качества «Точная Поэтическая Песня» – слуховосприятие «академического слуха».

Принцип вненаходимости. Введен в обращение М.М. Бахтиным. Современный композитор – гость в коллективном духе своего произведения. Такой коллектив состоит не менее чем из трех составляющих: автор стиха, авторский сюжет, автор музыки. Авторская позиция композитора требует соблюдения «принципа вненаходимости» – когда художник может становиться на позицию другого, оценивать себя и свое произведение со стороны. В сегменте «композиторская песня» этот принцип часто игнорируется.

Принцип «культурного максимализма» композитора песен. От композитора песен на стихи русской поэтической классики требуется соблюдение максимума культурной адекватности отношения «поэтический текст ↔ песня».

Проблема многовариантности песен. Один и тот же оригинальный текстовый источник может дать основу не менее чем для четырёх ветвей песенного творчества: **1)** Текстово-аутентичная песня; **2)** Текстово-подобная песня; **3)** Перетекстовка; **4)** Мелодическое замещение. Анализ таких ветвей, отдельно и между собой, составляет основу этой проблемы искусствознания в сегменте «Культурология песни». Проблема обозначена и названа нами как «Проблема многовариантности песен».

Проблема качества песенной трансляции культурного следа поэтов-классиков. Является частным случаем «Проблемы многовариантности песен» и охватывает только две линии этой проблемы (текстово-аутентичную и текстово-подобную песни), связанные с Вп/песнями, ориентированными на сферу «композиторская песня» и одновременно на качество «быть транслятором культурного следа поэтов-классиков». Композитор пытается преодолеть целый ряд известных здесь «барьерных переходов», например: «ресурс оригинального текста ↔ встречная музыкальная идея», «вербальное ↔ невербальное», «дискретное ↔ непрерывное», «конкретное ↔ континуальное».

Работа композитора с текстом. Очень часто в практике «композиторской песни» музыка сильно вторгается в исходный текст стиха, изменяя³⁰⁵ его.

Сжатый протокол экспертной оценки. Протокол экспертной оценки без комментирующих надписей к позициям шаблонов экспертизы.

Текстово-аутентичная песня. Тип «композиторской песни», когда исходный поэтический текст воспринимается композитором как неизменяемый ни при каких условиях текст. Термин введен автором книги. Также мы приводим список того множества названий, из которого был сделан наш выбор: контурно-поэтическая, нюансно-поэтическая, поэтико-орнаментальная, вариационно-поэтическая, огибающая, функционально-поэтическая, опорно-поэтическая, функционально-педагогическая. Этот список указывает на возможные варианты синонимов-дополнителей к словам «песня» или «вокализация».

Текстово-подобная песня. Песня, в которой исходный поэтический текст изменен под давлением «удовлетворить музыкально-композиторскую идею».

Триада качества вокального произведения/песни. Все Вп/песни рассматриваются нами как понятийные элементы, устремленные к центру тройственного интервала «квазипесня ↔ песня ↔ перехлёст». Здесь сопрягаются 22 типа качества Вп/песни (см. табл. 7): «квазипесня» (9 внутренних понятий), «песня» (6 внутренних понятий), «перехлёст» (4 внутренних понятия).

«Точная Поэтическая Песня» (ТПП) – песня с дополнительным качеством из сектора «Поэтическая песня», ориентированная

³⁰⁵ Классификационный ряд такого вторжения см. в Приложении 4.

на достоверную трансляцию культурного следа используемого поэтического текста. Представляет из себя результат творческого вокально-музыкального подзвучивания поэтического подлинника, без искажения его натуральной звукописи. Идеологом и лидером создания Вп/песен такого качества является композитор С.С. Коренблит. ТПП – это песенная речь, на первом месте которой находится уровень понимания «языковое понимание»³⁰⁶. Уровень же «культурное восприятие» выступает только как дополнительный уровень и находится на второй позиции. Изменение значимости фонов приводит к неперемому выходу из «русла» качества песни ТПП.

Уличное слуховое восприятие («уличный слух», слуховое восприятие простолюдина). Это слуховое восприятие, настроенное преимущественно на получение удовольствия.

Фразировка. Это средство музыкальной выразительности: эмоциональное, смысловое и художественное разделение музыкального произведения на фразы и предложения. Для того чтобы научиться слуховому различению фразировки, нужно обращать внимание на аналогии фраз в тексте и музыке – аналогии между текстовой и музыкальной фразами. Особенно отчетливо это чувствуется в Вп – песнях и оперных ариях. Как правило, вокалист набирает дыхание между смысловыми фразами. Яркость образов достигается с помощью фразировки, а умение ею пользоваться отличает талантливого музыканта, отражает его художественный вкус и творческую фантазию.

Экспертная оценка вокального произведения. Такая оценка может быть предъявлена к любому Вп, претендующему на роль «быть песней». Конкретным инструментом такой оценки является интегральный шаблон теоретической модели «Песенное лекало».

Элементы высокой новизны. Такую маркировку имеет новое понимание, существенно изменяющее уровень понимания, который был до этого, но в процессе исследования получил новое толкование. Были по-новому сформулированы факторы, влияющие на активность творческого потенциала сочинителя «композиторской песни», а именно: **1)** Композитор может осознанно погрузиться в поисковый слой «авторская культура песен»; **2)** Композитор может осознанно использовать след от пересечения его психикой границы

³⁰⁶ Например, слитное произнесение слов не под силу «языковому пониманию».

«вербальное ↔ невербальное»; **3** Композитор должен учитывать то, что песенный звук имеет две разнонаправленные составляющие – вовлечение физического слуха (простой слушатель) и вовлечение метафизического слуха (пространственный слушатель).

Элементы новизны исследования. В процессе наших исследований были открыты, построены и организованы элементы оригинальной новизны, а именно: *новое понятие* (4 понятия), *высокая новизна* (3 элемента), *новые проблемы* (3 элемента), *методологическая новизна* (2 элемента), *обозначены новые направления исследований* (3 новые проблемы).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Содержание раздела сформировано как: **1)** *методологическое обобщение* – сжатый конспект информации сегментов текста, помеченных названием «итог по главе» в части № 1; **2)** *практико-ориентированное обобщение* – сжатый конспект информации, полученной автором на основе верификационных испытаний модели «Песенное лекало».

Эта книга завершает цикл многолетних исследовательских усилий автора (2008-2020 гг.), направленных на проявление метода «Композиторская лингводидактика композитора С.С. Коренблита» и выстраивание комплексной теоретической модели «Песенное лекало» – общих представлений об экспертной оценке Вп/песен и универсальной базе их культурного сравнения, выводящих на создание интегрального позиционного шаблона оценки и сравнения качества Вп/песен – альтернативное тому, что уже известно в секторе искусствознания «Анализ вокальных произведений».

1. Заявлена оригинальная постановка исследовательской «Проблемы многовариантности Вп/песен»³⁰⁷: **а)** исследовательский цикл определен как трехшаговый философский цикл «Восхождения от абстрактного к конкретному» (дедукция, индукция, соединительные ножницы); **б)** объектом изучения является «композиторская песня» современной песенной культуры РФ; **в)** предметом изучения является акт деятельности песенно-композиторского творчества, как источник множественной феноменологии Вп/песни уровня «новая песня» или «мелодическое замещение».

2. Обнаружены и выделены такие элементы композиторского творчества как: **1)** Творческий метод «Композиторская лингводидактика»; **2)** Академический слух; **3)** Новый тип композиции вокальных произведений; **4)** Новый тип песенности «Точная Поэтическая Песня»; **5)** Новый подход к вокальной трансляции культурного следа русской поэтической классики; **6)** Новый взгляд на песенность, требующий нового фундаментального подхода к изучению

³⁰⁷ Подробнее см. главу 1 основной части.

явления «Песня» – научных исследований уровня «Фундаментальное Песневедение».

3. Выполненное исследование предполагает³⁰⁸: **а)** *Оригинальный деятельностный исследовательский подход*; **б)** *Оригинальные понятия и подходы*: песенность, сущностно-понятийная картина песни, эстафета «замысел поэта → замысел композитора», «Песенное лекало», «Точная Поэтическая Песня», «академический слух»; **в)** *Содержательное раскрытие понятийного интервала «песня ↔ не песня»* – интервал разбит на 22 сопряженных звена (см. табл. 7); **г)** *три линии методологии познания*: дедукция (7 рабочих гипотез), индукция (10 линий эмпирических обобщений), «соединительные ножницы» (понятие «опережающая фасета»).

4. Выстроены три шаблона экспертной оценки³⁰⁹: **а)** шаблон «Д-модель» (см. рис. 14 и табл. 8), **б)** шаблон «И-модель» (см. табл. 19), **в)** шаблон «С-модель» (см. табл. 22). Эти шаблоны соединены в один «интегральный шаблон оценки и сравнения» (см. Приложение 4). Такой шаблон: **1)** Может быть использован и для сравнения двух разных композиторских работ на один и тот же текстовый источник; **2)** Прошел верификацию своей формы и состава индикационных позиций в предваряющей экспертной практике; **3)** Может быть рекомендован всем участникам процесса сочинения, исполнения и слушания песен, но особенно – композиторам Вп/песен.

5. Определена³¹⁰ верификационная информационная база исследования – 10 групп Вп/песен (см. Приложение 1). Общее количество привлеченных Вп составляет 312 Вп/песен. Общее же количество привлеченных авторов стихов поэтической классики – 51 персона, а привлеченных композиторов – 50 персон.

6. Для обкатки предлагаемого интегрального шаблона был проведен цикл полных экспертиз и экспресс-оценок на множестве из 288 Вп/песен (подробнее см. табл. 32, рис. 19).

7. Как и всё основательно новое, авторская теоретическая модель опирается на новые понятия и концентрирует в себе ряд элементов культурной новизны. Это понятийное содержание собрано в разделе «Глоссарий».

³⁰⁸ Подробнее см. главу 2 основной части.

³⁰⁹ Подробнее см. разделы 2, 3, 4 основной части.

³¹⁰ Подробнее см. раздел 5 основной части.

8. Попутно была выявлена цепочка проблем (см. раздел «Глоссарий»), которые мы адресуем исследователям, идущим по нашим следам.

Решена ли автором полностью поставленная проблема «Многовариантность песни»? – Нет, не решена. Сделаны лишь первые, закладывающие основу исследований шаги, опробован первый ряд масштаба возможных достоверных показателей качества Вп/песен. Автор открыт и готов к плодотворной дискуссии по содержанию заявленных им теоретических положений и результатов их практического приложения.

Однако, наше заключение было бы неполным, если бы мы не рассмотрели линии возможного практического приложения наших результатов. Мы предлагаем читателю ряд таких линий, которые представляются нам вполне закономерными.

Педагогика

Материал книги имеет педагогическую направленность, например: как вклад в образовательные модели по: **1) Русской литературе.** Такой вклад уникален. Определен важный элемент такой трансляции культурного следа поэтической классики – «Точная Поэтическая Песня»; **2) Русскому языку.** Слушание песен категории качества «Точная Поэтическая Песня» требует опоры на «академический слух», который строго фиксирует и подчеркивает включенность разных уровней понимания речи – «языковое», «культурное», «межкультурное»; **3) Предметам дополнительного образования.** Расширяет представления учащихся о соотношении «собственной музыки стиха» и «композиторской музыки на его основе». Дает рекомендации о путях бережного соблюдения «поэтического вклада», а не часто встречаемого композиторского вторжения в текст поэта.

Лингводидактика

Нам представляется то, что любой «языковой личности», в учебно-образовательном смысле, будет полезным освоение экспертной процедуры на основе предложенного нами шаблона «Песенное лекало». Слуховая работа эксперта существенно обостряет языковой слух, направляя его к различению двух типов слухов («академический», «уличный») и двух типов понимания («языковое», «внутрикультурное»). В частности, слуховая работа с уровнем качества песен «Точная Поэтическая Песня» требует настройки на «акаде-

мический слух» и разделения привычной для многих носителей русского языка неосознаваемой связки уровней понимания «языковое ↔ внутрикультурное». Выполнив такие настройки, «языковая личность» закономерно обнаружит то, что многие известные песни опираются на песенный текст, в котором организационный строй русского языка сильно отличается от его строя в тексте поэтического первоисточника. Сглаженность же восприятия происходит лишь только за счет подсознательной привычки нашего восприятия к автоматизму связки понимания «внутрикультурное ↔ языковое». Происходит сглаживание «композиторского пересказа» вместо прямого и точного восприятия содержания поэтического первоисточника.

Композиторская деятельность

Следует особенно подчеркнуть важные, если не сенсационные, особенности, обнаруженные автором книги в современной культурно-исторической ситуации профессионального и любительского композиторского песнетворчества: **1) *Творческий замысел композитора часто не заботится о трансляции творческого замысла автора поэтического текста.*** Статистика экспертных оценок показывает то, что уровень качества песен «Точная Поэтическая Песня» имеет показатель всего 3% (4 песни из 144 вокальных произведений/песен); **2) *Способ работы композитора с текстом поэтического первоисточника напоминает грубое вторжение.*** Текст первоисточника усекается, реорганизуется, изменяются слова и синтаксис и т.п. Доходит дело до полного забвения исходного смысло содержания; **3) *В позиции «адекватная трансляция культурного следа русской поэтической классики» направленно работает преимущественно один композитор.*** Таким композитором является композитор С.С. Коренблит, создавший свой инициативный проект «Галерея нотных портретов русской поэтической классики», в который входят уже более 10 000 вокальных произведений в этом направлении (вокальный культурный след более 230 поэтов русской поэтической классики).

Экспертный анализ вокальных произведений

Сегодня в консерваторском музыковедении читается курс «Анализ вокальных произведений». Такой курс может быть существенно дополнен авторскими представлениями о категории качества песен

«Точная Поэтическая Песня» и практикой экспертной оценки на основе шаблона «Песенное лекало».

Фундаментальное Песневедение

Результаты этой книги делают свой посильный вклад в новый сектор представлений о песне как о фундаментальном объекте научного междисциплинарного исследования. Здесь можно назвать такие элементы вклада, как: **1)** Классификатор категории качества «песня/не песня»; **2)** Оригинальная комплексно-теоретическая модель/шаблон «Песенное лекало».

Авторский надзор за правами поэтов русской поэтической классики

Наша классификация современной культурно-исторической ситуации российского профессионального композиторского песнетворчества указывает на то, что к культурному следу поэтов русской поэтической классики со стороны профессиональных композиторов и композиторов-любителей нет должного пиетета. Поэтические тексты сильно искажаются в вокальных произведениях/песнях композиторов. Современный цех литературной и музыкальной критики не уделяет должного внимания этому факту. Не работают здесь и государственные органы охраны авторских прав.

Наша книга – сигнал тревоги для всех участников «композиторского цеха» всей культурной общественности РФ и русского зарубежья!

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ред. Коловский О.П. – Л., 1988. – 352 с. URL: <http://www.musicfancy.net/ru/music-theory/musical-analisis/296> (дата обращения: 28.03.2021).
2. Андреев Д.Л. Стихи. URL: <https://stih.pro/klassik/andreev> (дата обращения: 26.06.2021).
3. Анчаров М.Л. Стихи. URL: <http://er3ed.qrz.ru/ancharov.htm> (дата обращения: 28.03.2021).
4. Арушанова А.Г., Коренблит С.С., Рычагова Е.С. Речевое развитие дошкольника в аспекте лингводидактики. Парциальная образовательная программа ДО «Веселый день дошкольника» («ВеДеДо»). Практико-ориентированная монография. Научный редактор д-р филол. наук Сигал К.Я., М.: ФЛИНТА: Наука, 2015. – 320 с.
5. Ахматова А.А. Собрание сочинений в 9 томах. Эллис Лак 2000, 1998-2005.
6. Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М., Языки славянской культуры, 2001. – 151 с.
7. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений в 7 томах. Terra, 2010 г.
8. Баркова А.А. Стихи. URL: <http://rvb.ru/np/publication/01text/01/barkova.htm> (дата обращения: 28.03.2021).
9. Бах Ф.Э. Опыт изложения подлинного искусства игры на клавире. URL: http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id25/Bach_klavir.PDF (дата обращения: 28.03.2021).
10. Бахтин М.М. собрание сочинений в 7-ми томах. Собрание сочинений в семи томах. Том 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. – 586 с.
11. Бердяев Н.А. Душа России. – Л.: 1990.
12. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. URL: http://lukashevichus.info/_k_muzyka.htm (дата обращения: 26.06.2021).
13. Бирс А. Без вести пропавший. URL: http://www.lib.ru/INPROZ/BIRS/ras_skaz2.txt (дата обращения: 28.03.2021).

14. Блок А.А. Собрание сочинений. URL: http://az.lib.ru/b/blok_a_a/ (дата обращения: 28.03.2021).
15. Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Структуры то-
нальной музыки. М.: ВЛАДОС, 2003.
16. Браудо И. Артикуляция: О произношении мелодии / И. Браудо; под
ред. Х.С. Кушнарева. Л. : Музыка, 1973. – 197 с.
17. Бродский И.А. Полное собрание сочинений. URL: [http://iosif-brodskiy.
ru/](http://iosif-brodskiy.ru/) (дата обращения: 28.03.2021).
18. Бурого С.Б. Музыка поэтической речи. Киев, «Дніпро», 1988. – 181 с.
19. Бурштейн А.С., Левит В.И. Реальность мифа. Свердловск, 1985. –
43 с. URL: http://poetical.narod.ru/statii_b/rm_ogl.html (дата обра-
щения: 28.03.2021)
20. Вайнер Э.Н. Валеология. Учебник для вузов. М.: Флинта, Наука,
2001. – 416 с.
21. Васильченко Е.В. Курс лекций «Звук в системе культуры мировых
цивилизаций. Москва, Российский университет дружбы народов.
2012.-164 с.
22. Вознесенский А.А. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/voznensenskij/>
(дата обращения: 28.03.2021).
23. Волошин М.А. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/voloshin> (дата обра-
щения: 28.03.2021).
24. Высоцкий В.С. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/vysotskiy> (дата об-
ращения: 28.03.2021).
25. Гавриков В.А. Песенная поэзия: проблема художественности. Вест-
ник Челябинского государственного университета. Выпуск № 35 /
2009. С. 35-41. URL:[http://cyberleninka.ru/article/n/pesennaya-poeziya-
problema-hudozhestvennosti](http://cyberleninka.ru/article/n/pesennaya-poeziya-problema-hudozhestvennosti) (дата обращения: 28.03.2021).
26. Галич А.А. Когда я вернусь (Полное собрание стихов и песен). URL:
<http://www.e-reading.club/book.php?book=13157> (дата обращения:
28.03.2021).
27. Ганзбург Г.И. Песенный театр Роберта Шумана // Музыкальная ака-
демия. 2005. № 1. – С. 106 – 119.
28. Городницкий А.М. Стихи и песни. URL: [http://www.gorodnit.spb.ru/
texts.par](http://www.gorodnit.spb.ru/texts.par) (дата обращения: 28.03.2021).
29. Гусев В.Е. – вступительная статья к книге «Песни и романсы русских
поэтов» М., Советский писатель, 1965. – 246 с.
30. Девуцкий В.Э. Теория музыкальной фразировки. Автореферат дис-
сертации на соискание ученой степени «доктор искусствоведения».
Москва, 1997. – 27 с.

31. Дельвиг А.А. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/delvig> (дата обращения: 19.06.2016).
32. Дружкин Ю.С. Круг Дмитрия Покровского. Статья в Интернет. 2004, – 3 с. URL: <http://druzus.narod.ru/krug.htm> (дата обращения 28.03.2021).
33. Евтушенко Е.А. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/evtushenko> (дата обращения: 28.03.2021).
34. Егоров А.А. К вопросу о мотивно-образных репрезентациях темы творчества в поэзии И.А. Бродского и М.И. Цветаевой. Журнал «Филологические науки. Вопросы теории и практики». Тамбов: Грамота, 2013. № 10. С. 68-72.
35. Есенин С.А. Полное собрание сочинений в семи томах. М.-Л., Гослитиздат, 1926.
36. Жемчужников А.М. Антология русской поэзии. URL: <http://www.stihi-rus.ru/1/zhemchuzhnikov/> (дата обращения: 28.03.2021).
37. Заднепровская Г.В. Анализ музыкальных произведений. М.: ВЛАДОС, 2003.
38. Земцовский И.И. Песня как исторический феномен. Статья в сб. научных трудов «Народная песня. Проблемы изучения». Составитель и отв. редактор И.И. Земцовский. (Фольклор и фольклористика, вып. 6). Л.: Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии, 1983. С. 4–21.
39. Земцовский И.И. «Русская протяжная песня». Л., Музыка, 1967. – 100 с.
40. Земцовский И.И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий. Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «проблемы музыкознания», вып. 8. – СПб, 1996.
41. Искусство XX века как искусство интерпретации. Сб. статей. Нижний Новгород, 2006. URL: <http://www.opentextnn.ru/> (дата обращения: 28.03.2021).
42. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система: Монография. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 1999. 260 с.
43. Каркина С.В. Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении: Учебное пособие для студентов средних и высших учебных заведений музыкально-педагогических специальностей, преподавателей музыки. Казань: К (П) ФУ, 2011. – 52 с. URL: http://kpfu.ru/docs/F12909509/Karkina.S.V..Interpretaciya.lit_poet.teksta.pdf (дата обращения: 28.03.2021).
44. Ким Ю.Ч. Стихи и песни. URL: http://bard.ru/cgi-bin/book_.cgi?id=109 (дата обращения: 28.03.2021).

45. Кирсанов С.А. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/kirsanov> (дата обращения: 28.03.2021).
46. Коган Г.М. Работа пианиста. М.: Классика-XXI, 2004. – 203 с.
47. Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. – Л.: Советский композитор, 1982.
48. Коренблит С.С. Патент на Способ создания музыкального произведения – нотного портрета № 2159965 от 30.03.2000 г.
49. Коренблит С.С. Экология русского языка. Синтез слова и музыки. Практико-ориентированная монография. — Науч. ред. Е.А. Ямбург. — Краснодар: Хорс, 2015. — 350 с.
50. Корыхалова Н.П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и её разработка в зарубежной литературе, в сб.: Музыкальное исполнительство, вып. 7, М., 1972.
51. Котеля В.А. Проблемы создания Единого реестра объектов нематериального культурного наследия Белгородской области. Белгород, 2008. – 44 с.
52. Котеля В.А. Теория песенного фольклора. Белгород: Издание БГ-ЦНТ. – 2007. – 28 с.
53. Куперен Ф. Искусство игры на клавишине. М., Музыка, 1973. – 160 с.
54. Ланцберг В.И. «О потоках в авторской песне». URL: <http://altruism.ru/sengine.cgi/12/13/1> (дата обращения: 28.03.2021)
55. Левина Л.А. Диссертации «Авторская песня как явление русской поэзии второй половины XX века. Эстетика. Поэтика. Жанры» на соискание ученой степени «доктор филологии». МПГУ (2006).URL: <http://cheloveknauka.com/avtorskaya-pesnya-kak-yavlenie-russkoj-poezii-vtoroy-poloviny-xx-veka> (дата обращения: 28.03.2021).
56. Левитанский Ю.Д. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/levitanskij> (дата обращения: 28.03.2021).
57. Лермонтов М.Ю. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/lermontov> (дата обращения: 28.03.2021).
58. Локтионова С.Н. Субъективная оценка как смысловой компонент текста современной французской авторской песни: На материале песен Ж. Бреля и Ж. Брассенса. Диссертация по ВАК 10.02.2005, кандидат филологических наук. М., 2005. – 212 с.
59. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1986.
60. Мандельштам О.Э. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/mandelshtam> (дата обращения: 28.03.2021).
61. Марков М.Е. Искусство как процесс. Основы функциональной теории искусства. М., 1970. – 240 с.

62. Матвеева Н.Н. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/matveeva> (дата обращения: 28.03.2021).
63. Маяковский В.В. URL: <http://rupoem.ru/mayakovskij> (дата обращения: 28.03.2021)
64. Мей Л.А. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/mej> (дата обращения: 28.03.2021)
65. Мирзаян А.З. В начале была песня. Статья в Интернет-журнале «Дикое поле» №5, 2005. URL: http://www.dikoeполе.org/numbers_journal.php?id_txt=381 (дата обращения: 28.03.2021)
66. Мирзаян А.З. То, что за словами. Разговор с Татьяной Алексеевой. К 70-летию Виктора Луферова. Иерусалимский журнал, № 51, 2015, 51. URL: <http://magazines.russ.ru/ier/2015/51/21m.html> (дата обращения: 28.03.2021).
67. Мориц Ю.П. Все стихи. URL: <http://www.owl.ru/morits/> (дата обращения – 28.03.2021).
68. Новая философская энциклопедия. URL: <http://iphras.ru/elib/0666.html> (дата обращения: 28.03.2021)
69. Ножкина В. К вопросу о систематизации песенных жанров. Статья из журнала «Простор». URL: http://www.bards.ru/press/press_show.php?id=1134 (дата обращения: 16.04.2021).
70. Общение: наука и искусство. М.: Знание, 1980. – 159 с.
71. Окуджава Б.Ш. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/okudzhava> (дата обращения: 28.03.2021).
72. Орловский С.П. Бардовский песенный слух и его метаморфозы. Сетевой научно-культурологический журнал «Релга» № 10 [298] 15.08.2015. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4329&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021)
73. Орловский С.П. Новая культурная обязанность «Компактолог». Сетевой научно-культурологический журнал «Релга» URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4681&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021)
74. Орловский С.П. Разворот процедуры познания на основе мышления. Научно-культурологический журнал «RELGA» №13 [301] 10.11.2015. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4424&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
75. Орловский С.П. «Пронзительная красота» авторской песни в пространстве культуры. Научно-культурологический журнал «RELGA»

- №4 [260] 10.03.2013. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3474&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
76. Орловский С.П. Бардовский песенный слух и его метаморфозы. Научно-культурологический журнал «RELGA» №10 [298] 15.08.2015. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4329&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
77. Орловский С.П. Бардовский счёт Александра Дулова. Научно-культурологический журнал «RELGA» №16 [254] 05.11.2012. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3351&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
78. Орловский С.П. Бардовский счёт Александра Мирзаяна. Научно-культурологический журнал «RELGA» №13 [286] 15.11.2014. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4014&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021) Луферова. Научно-культурологический журнал «RELGA» №1 [257] 05.01.2013. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3415&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
79. Орловский С.П. Бардовский счёт Владимира Высоцкого. Научно-культурологический журнал «RELGA» №1 [239] 10.01.2012. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3096&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
80. Орловский С.П. Бардовский счёт Владимира Капгера. Научно-культурологический журнал «RELGA» №15 [288] 30.12.2014. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4084&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
81. Орловский С.П. Бардовский счёт Владимира Ланцберга. Научно-культурологический журнал «RELGA» №14 [287] 10.12.2014. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4055&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
82. Орловский С.П. Бардовский счёт Григория Дикштейна. Научно-культурологический журнал «RELGA» №11 [284] 25.09.2014. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3984&level1=main&level2=articles> (01.04.2016).
83. Орловский С.П. Бардовский счёт Любове Захарченко. Научно-культурологический журнал «RELGA» №10 [283] 28.08.2014. URL: <http://>

- www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3958 &level1=main&level2=articles (дата обращения: 28.03.2021).
84. Орловский С.П. Бардовский счет Сергея Никитина. Научно-культурологический журнал «RELGA» №8 [281] 10.07.2014. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3920&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 85. Орловский С.П. Диалектика философская и диалектика лектического ряда. Научно-культурологический журнал «RELGA» №8 [296] 01.07.2015. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4287&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 86. Орловский С.П. Дневник индивидуального саморазвития сквозь песню. Научно-культурологический журнал «RELGA» №2 [258] 25.01.2013. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3431&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 87. Орловский С.П. Интеграл теории песен бардов. Научно-культурологический журнал «RELGA» №2 [305] 20.02.2016. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4524&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 88. Орловский С.П. К вопросу о понятиях «Алфавизм» и «Теория песни». Научно-культурологический журнал «RELGA» №15 [303] 30.12.2015. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4466&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 89. Орловский С.П. Ключи к пониманию темы «Бардовская песня». Научно-культурологический журнал «RELGA» №9 [282] 05.08.2014. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3942&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 90. Орловский С.П. Культурная норма фундаментальной онтологии. Научно-культурологический журнал «RELGA» №3 [259] 15.02.2013. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3469&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 91. Орловский С.П. Культурология песни. Авторская культура песен русской и мировой культуры. Монография. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей «Института Культуры Неостановленного Развития Человека», 2011. – 463 с., ф. А4.
 92. Орловский С.П. Куматоид методологической культуры мышления. Авторская рукопись монографии. Нюрнберг, Фонд авторских руко-

- писей «Института Культуры Неостановленного Развития Человека», 2009 – 350 с.
93. Орловский С.П. Новая метамодель мышления. Научно-культурологический журнал «RELGA» №17 [255] 16.11.2012. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3375&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 94. Орловский С.П. Новая модель «Самоидентификация исполнителя песен». Научно-культурологический журнал «RELGA» №7 [263] 25.05.2013. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3539&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 95. Орловский С.П. Новая хронология авторской песни. Научно-культурологический журнал «RELGA» №18 [256] 15.12.2012. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3400&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 96. Орловский С.П. Новый слой культуры – «Авторская культура песен». Научно-культурологический журнал «RELGA» №15 [253] 15.10.2012. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3338&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 97. Орловский С.П. О возможной структуре гипотетического Учения Бардов. Научно-культурологический журнал «RELGA» №1 [289] 25.01.2015. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4116&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 98. Орловский С.П. Основы композиторской лингводидактики проекта «Галерея нотных портретов» композитора С.С. Коренблита : практико-ориентированная монография / С.П. Орловский ; под ред. академика Е.А. Ямбурга. — Москва : ФЛИНТА, 2021. — 616 с. : ил. + DVD.
 99. Орловский С.П. Первый в мире музей «Барды Мира». Описание в шести тезисах. Научно-культурологический журнал «RELGA» №10 [248] 05.07.2012. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3235&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
 100. Орловский С.П. Понятие «Бардовский минимум» и его структура. Научно-культурологический журнал «RELGA» (№14 [302] 05.12.2015. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4453&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).

101. Орловский С.П. Понятие «Бардовский поединок» и его структура. Научно-культурологический журнал «RELGA» №12 [300] 05.10.2015. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4392&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
102. Орловский С.П. Сборник авторских статей по основам фундаментального песневедения, культурологии и натурфилософии песен. Серия «Теория песен». Под ред. Е.А. Ямбурга. Краснодар: Изд. дом «ХОРС», 2016. – 162 с. ISBN 978-5-91084-059-5. URL: <http://id-hors.ru/files/orlovskiy.pdf> (дата обращения: 28.03.2021).
103. Орловский С.П. Синтопозитика – новый исследовательский инструмент авторской песни. Научно-культурологический журнал «RELGA» №5 [261] 05.04.2013. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=3501&level1=main&level2=articles> (дата обращения: 28.03.2021).
104. Орловский С.П. Сколько можно «искренне» заблуждаться? О научных исследованиях в области авторской песни. Научно-культурологический журнал «RELGA» №1 [304] 25.01.2016. URL: <http://www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?textid=4514&level1=main&level2=articles> (28.03.2021).
105. Парнок С.Я. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/parnok> (дата обращения: 25.04.2016).
106. Пастернак Б.Л. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/pasternak> (дата обращения: 28.03.2021).
107. Пахмутова А.Н. Доклад на пленуме правления Союза Композиторов СССР, посвященном советской песне. Киев, 1975. URL: <http://pakhmutova.ru/songs/rep1975.shtml> (дата обращения: 28.03.2021).
108. Петровых М.С. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/etrovux> (дата обращения: 28.03.2021).
109. Плужников М.С. Среди запаха и цвета. Нит, 1998. – 64 с. URL: <http://n-t.ru/ri/pl/zz42.htm> (дата обращения: 28.03.2021).
110. Пожидаева Г.А. Певческие традиции древней Руси. М., Языки Славянской Культуры, 2006. – 926 с.
111. Пономарёв Я.А. Психология творчества. Изд. «Наука». М., 1976. – 304 с.
112. Приходовская Е.А. Связь оперного канона и основных принципов формообразования: традиции и перспективы. Сборник статей по материалам конференции «На рубеже столетий: Музыкознание. Композиторское творчество. Исполнительское искусство» 28-29 ноября 2008 г. – Новосибирск, 2009. С. 35-45

113. Пушкин А.С. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/pushkin> (дата обращения: 28.03.2021).
114. Раабен Л.Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 1, Л., 1962.
115. Раппопорт С.Х. Семантика и язык искусства. В кн.: Музыкальное искусство и наука, вып. 2, М., 1973.
116. Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы: Сб. науч. тр / Сост. Г. И. Ганзбург. Харьков: РА - Каравелла, 1997. – 272 с.
117. Розин В.М. Типы и структура «нормальных» научных работ. URL: <http://iph.ras.ru/page50124069.htm> (дата обращения: 28.03.2021).
118. Рубцов Н.М. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/rubcov> (дата обращения: 28.03.2021).
119. Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П. и др. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ред. Коловский О.П. – Л., Музыка, 1988. – 352 с.
120. Самойлов Д.С. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/samojlov> (дата обращения: 28.03.2021)
121. Самойлова М.А. Взаимодействие слова и музыки. Опыт анализа музыкального произведения. <http://festival.1september.ru/articles/520106/> (дата обращения: 28.03.2021)
122. Светлов М.А. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/svetlov> (дата обращения: 28.03.2021)
123. Северянин И.В. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/severyanin> (дата обращения: 28.03.2021)
124. Серов А.Н. Русская народная песня как предмет науки. / Общ. ред. и примеч. А.С. Оголевич. — М., Музгиз, 1952. – 63 с.
125. Сказание (легенда) «О граде Китеже». URL: <http://www.bibliotekar.ru/rus/51.htm> (дата обращения: 28.03.2021).
126. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А.В. Сокол. – Одесса: Моряк, 2007. – 276 с.
127. Соколов О.В. Морфологическая система музыки. Нижний Новгород, Университет, 1994. – 218 с.
128. Соколова И.А. Формирование авторской песни в русской поэзии, 1950-1960-е гг. Диссертация на соискание ученой степени «кандидат филологических наук». Москва. – 178 с.
129. Соловьёв В.Р. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/solovev> (дата обращения: 28.03.2021).
130. Сохор А.Н. Романс и песня // Советская музыка. 1959. № 9. С. 7-15.

131. Способин И.В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1984.
132. Станиславский К.С. Собрание сочинений: В 9 т. М.: Искусство, 1988-1999.
133. Тараева Г.Р. О построении теории музыкального языка // Музыкальный язык в контексте культуры: Сб. трудов. М.: ГМПИ, 1989. – Вып. 106.с. 5-23.
134. Тарасов И.А. Поэтический идиостиль в когнитивном аспекте. М., Флинта, 2012. – 198 с.
135. Тарковский А.А. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/tarkovskij> (дата обращения: 28.03.2021).
136. Толмачев Ю.А. Народное музыкальное творчество. Учебное пособие. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 120 с.
137. Толстой А.К. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/tolstoj> (дата обращения: 28.03.2021).
138. Тюлин Ю.Н. и др. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1974. – 361 с.
139. Тютчев Ф.И. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/tyutchev> (дата обращения: 28.03.2021).
140. Умнова И.Г. Комментарий к композиторскому стилю: к проблеме интерпретации жанра и текста. URL: <http://www.astrasong.ru/c/science/article/606> (дата опроса: 28.03.2021).
141. Фейнберг С.Е. Судьба музыкальной формы. М.: Советский композитор, 1984. – 167 с.
142. Фет А.А. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/fet> (дата обращения: 28.03.2021).
143. Хармс Д.И. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/xarms> (дата обращения: 28.03.2021).
144. Ходасевич В.Ф. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/xodasevich> (дата обращения: 28.03.2021).
145. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен: учеб. пособие для музыковедов консерваторий В.Н. Холопова. М.: Науч. – творч. центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
146. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Санкт Петербург, Изд. «Лань», 2001. – 496 с.
147. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие В.Н. Холопова. СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
148. Цветаева М.И. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/cvetaeva> (дата обращения: 28.03.2021).
149. Черный А.М. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/chernyj> (дата обращения: 28.03.2021).

150. Черныш Э.Э. Вопросы теории музыкальной артикуляции: от традиций XVIII в. К актуальным проблемам терминологии. Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. № 3 / том 2 / 2010. С. 176-182.
151. Шаламов В.Т. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/shalamov> (дата обращения: 28.03.2021).
152. Шапошников И.А. Поэмность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена. Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Новосибирск-2016. URL: http://www.nsglinka.ru/wp-content/uploads/2016/04/ShaposhnikovIA_dissert.pdf (дата обращения: 28.03.2021).
153. Шекспир У. Сонеты в переводе С.Я. Маршака. URL: <http://www.stihirus.ru/World/Shekspir/> (дата обращения: 28.03.2021).
154. Шпаликов Г.Ф. Все стихи. URL: <http://rupoem.ru/shpalikov> (дата обращения: 28.03.2021).
155. Щепановская Е.М. Методологические проблемы герменевтического изучения культуры. Реферат. Госуниверситет, Санкт-Петербург, 2008. – 33 с. URL: <http://www.astrolingua.ru/PHILOS/germenevtika.htm> (дата обращения: 28.03.2021).
156. Яворский Б.Л. Избранные труды / Б. Яворский. – М. : Сов. композитор, 1987. – 366 с.
157. Adorno T. W., *Der getreue Correpetitor, Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Fr./am M., 1963.
158. Dart T., *The interpretation of music*, (L.), 1954.
159. Donington R., *The interpretation of early music*, L., 1963.

ПРИЛОЖЕНИЯ:

1. СПИСОК УЧАСТНИКОВ ВЕРИФИКАЦИОННОЙ БАЗЫ

Здесь представлены 10 таблиц, каждая из которых соответствует своей группе участников верификации исследовательского результата.

1. 1. Линия № 1 – Статистика «Поэтической песни»

В эту таблицу включены 7 групп Вп/песен (см. табл. 43). Общее представление о творческих участниках дает таблица 44.

Таблица 43. Группы линии «Статистика Поэтической песни».

№	Наименование группы Сравнения	Кол. пар участни- ков	Кол. поэтов	Кол. компози- торов
1	Камерно-академическая песенная музыка	28	13	19
2	Эстрадная песенная музыка	26	9	12
3	Песенная музыка «бардов-композиторов»	30	20	7
4	Песенная музыка «бардов-новаторов»	14	8	3
5	Песенная музыка камерного театра песни	23	15	4
6	Композиторы песенного распева	9	4	3
7	Известные композиторы песен для кино	14	8	4
	Итого (формальная сумма)	144	77	52
	Итого (без повторений одинаковых имен)		51	47

Таблица 44. Список творческих участников (поэты, композиторы) линии «Статистика Поэтической песни».

Фамилия Поэта (47)	Частота встречаемости имени	Фамилия Композитора (51)	Частота встречаемости имени
Андреев Д.Л.	1	Алябьев А.А.	1
Анчаров М.Л.	4	Балакирев М.А.	1
Ахматова А.А.	1	Берковский В.К.	3
Бальмонт К.Д.	2	Варламов А.Е.	4
Баркова А. А.	2	Васин А.Н.	5
Блок А.А.	8	Высоцкий В.С.	1
Бродский И.А.	8	Галич А.А.	7
Вознесенский А.А.	4	Глинка М.И.	1
Волошин М.А.	4	Городницкий А.М.	2
Высоцкий В.С.	1	Градский А.Б.	4
Галич А.А.	7	Даргомыжский А.С.	2
Городецкий С.М.	1	Дашкевич В.С.	9
Городницкий А.М.	2	Дробыш В.Я.	1
Дельвиг А.А.	3	Дулов А.А.	9
Евтушенко Е.А.	2	Захарченко В.Г.	5
Есенин С. А.	9	Кабалевский Д.Б.	4
Жигулин А.В.	1	Клячкин Е.И.	3
Жемчужников А.М.	1	Коренблит С.С.	165
Ким Ю.Ч.	1	Крамаренко А.Г.	3
Левитанский Ю.Д.	2	Кюи Ц.А.	1
Лермонтов М.Ю.	10	Ланцберг В.И.	1
Мандельштам О.Э.	7	Липатов В.Н.	1
Матвеева Н.Н.	3	Матвеева Н.Н.	3
Маяковский В.В.	1	Дуэт «Мишуки»	3
Мей Л.А.	1	Мирзаян А.З.	6
Мориц Ю.П.	3	Михайлов С.В.	1
Окуджава Б.Ш.	6	Науменко М.В.	1

Фамилия Поэта (47)	Частота встречае- мости имени	Фамилия Композитора (51)	Частота встречаемости имени
Парнок С.Я.	1	Никитин С.Я.	8
Пастернак Б.Л.	1	Новиков А. В.	2
Петровых М.С.	1	Окуджава Б.Ш.	1
Пушкин А.С.	7	Петров А.П.	3
Рубцов Н.М.	6	Пономарёв Г.Р.	1
Самойлов Д.С.	6	Пономаренко Г.Ф.	2
Светлов М.А.	1	Попов В. А.	7
Северянин И.В.	1	Пугачева А.Б.	2
Соловьёв В.Р.	1	Римский-Корсаков Н.А.	1
Тарковский А.А.	3	Свиридов Г.В.	2
Толстой А.К.	1	Слонимский С.М.	1
Тютчев Ф.И.	1	Старчик П.П.	5
Фет А.А.	4	Стравинский И.Ф.	2
Хармс Д.И.	3	Суханов А.А.	6
Ходасевич В.Ф.	1	Таривердиев М.Л.	12
Цветаева М.И.	16	Трио «Реликт»	1
Черный А.М.	3	Фролова Е.Б.	13
Шаламов В.Т.	1	Чайковский П.И.	3
Шекспир У.	10	Шашина Е.С.	1
Шпаликов Г.Ф.	1	Шварц И.И.	1
-	-	Шереметьев Б. С.	1
-	-	Шостакович Д.Д.	1
-	-	Эшпай А.Я.	1
-	-	Юровский В.М.	1

Далее мы будем использовать специальный словарь классификационных сокращений (см. табл. 45). Колонка «Признак изменения текста» всех последующих таблиц этого приложения не имеет отношения к Вп/песням композитора С.С. Коренблита.

Таблица 45. Словарь классификационных сокращений, обозначающих изменения текста поэтического первоисточника со стороны композитора.

Усл. №	Сокращение	Полное название	Название сектора сбора статистики
01	Не	Сравнение невозможно, один из участников пары имеет уровень «не песня».	Не песня
02	Вс	Вставлено дополнительное слово.	И – Есть изменения в тексте Пи
03	Дп	Длинный проигрыш.	
04	Дл	Создана длинная строка.	
05	Мп	Музыкальный проигрыш.	
06	Мс	Введение музыкальной строфы.	
07	Сн	Случайный настрой.	
08	В	Вокализ.	
09	Дс	Дублирование слов, строк или строф.	
10	Ап	Акцентированная пауза.	Ми – множественные изменения в тексте Пи
11	Дг	Вставлен дополнительный текст другого авторского происхождения.	
12	Си	Синтаксис не соблюден.	
13	Ис	Изменена строфа (повторением внутренних строк, ...)	
14	Зс	Замена одного или более слов.	
15	Ми	Множественные изменения первоисточника.	
16	Пс	Перекомпоновка строф.	
17	Пт	Перекомпоновка слов или строк текста.	
18	Рс	Разорвана строфа.	
19	Ст	Изменен порядок строф (похоже на Пс).	
20	Сс	Собрана новая строфа из строк текста	
21	Ус	Усечение текста первоисточника. Убраны: одно или более одного слова, строка или строки, строфа или строфы.	
22	Ни	Нет изменений от вторжения в содержание Пи	Есть только музыкально-оформительские изменения текста Пи

1. 1. 1. Группа № 1 – «Камерно-академическая музыка»

Таблица 46. Список Вп/песен для экспертной оценки в группе № 1 «Камерно-академическая музыка»³¹¹. Название Вп/песни сделано по ее первой строке.

№	Название пары Вп/песен	Фамилия поэта/композитора	Тип Вп ³¹²	Время звучания ³¹³	Признак изменения текста Пи
	01	02	03	04	05
01	В сапогах бутылками	Блок А.А./ Свиридов Г.В.	Квазипесня / Одноголосая песня	1 (52) / 1 (04)	Ни
02	На заре ты её не буди	Фет А.А./ Варламов А.Е.	Одноголосая песня / Одноголосая песня	3 (05) / 3 (00)	Ус, Дп
03	В минуту жизни трудную	Лермонтов М.Ю./ Глинка М.И.	Гедонистический материал / Одноголосая песня	14 (56) / 1 (21)	Ни
04	Выхожу один я на дорогу	Лермонтов М.Ю./ Шашина Е.С.	Распетая песня / Мерцающая песня -1	4 (59) / 5 (24)	Зс1, Си2
05	Я мать божия	Лермонтов М.Ю./ Варламов А.Е.	Распетая песня / Мерцающая песня -2	5 (38) / 3 (02)	Зс5, Рс
06	Я вас любил ³¹⁴	Пушкин А.С./ Шереметьев Б.С.	Распетая песня / Одноголосая песня	2 (04) / 3 (14)	Си
07	Средь шумного бала	Толстой А.К./ Чайковский П.И.	Ариозо ³¹⁵ / Одноголосая песня	2 (33) / 3 (02)	Ни
08	И скучно и грустно	Лермонтов М.Ю./ Даргомыжский А.С.	Мерцающая песня-2 / Одноголосая песня	2 (49) / 3 (20)	Вс

³¹¹ Здесь и далее обязательным участником каждой пары выступают Вп/песни композитора Коренблита С.С., присутствие которого в колонке «Фамилии композиторов» принимается по умолчанию.

³¹² Первое слово в колонке 04 относится к композитору, фамилия которого стоит в этой же строке колонки 03, а вторая формулировка – относится к композитору С.С. Коренблиту. Пусть нам дана строка с маркировкой 07. На пересечении этой строки со столбцом 04 стоит отметка «Ариозо / Театральная песня». Первая часть этой отметки «Ариозо» относится к композитору П.И. Чайковскому, а вторая часть с формулировкой «Театральная песня» – к композитору С.С. Коренблиту.

³¹³ Например, запись «1 (52) / 1 (04)» в этой ячейке таблицы расшифровывается так: **1)** Длительность звучания аудиозаписи Вп/песни композитора Г.В. Свиридова – 1 минута 52 секунды; **2)** Длительность звучания аудиозаписи Вп/песни композитора С.С. Коренблита – 1 минута 4 секунды.

³¹⁴ Из четырёх вариантов (Алябьев А.А. [Ария], Даргомыжский А.С. [Романс], Кюи Ц.А. [Романс], Шереметьев Б. С. [Романс]) оставлен только вариант Б.С. Шереметьева.

³¹⁵ Констатация «ариозо» или «ария» говорит о том, что Вп/песня этого типа, в лучшем случае, может достигнуть уровня «мерцающая песня».

№	Название пары Вп/ песен	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп ³¹²	Время звучания ³¹³	Признак изменения текста Пи
09	Не говори	Дельвиг А.А./ Алябьев А.А.	Ария / Одноголосая песня (романс)	2 (08) / 2 (09)	Ни
10	Духовной жаждой томим	Пушкин А.С./ Римский-Корсаков Н.А.	Ария / Одноголосая песня	4 (51) / 3 (42)	Ни
11	Слыхали ль вы	Пушкин А.С./ Даргомыжский А.С.	Ария / Одноголосая песня	3 (08) / 2 (05)	Ни
12	Вчера мой кот	Черный А.М./ Шостакович Д.Д.	Ария / Разговорная песня	2 (18) / 2 (34)	Ни
13	Белеет парус одинокий	Лермонтов М.Ю./ Варламов А.Е.	Распетая песня / Одноголосая песня	2 (02) / 3 (10)	Си
14	Безумных лет	Пушкин А.С./ Кюи Ц.А.	Ария / Одноголосая песня (объемная песня)	1 (46) / 3 (08)	Ни
15	Уже давно иду я	Жемчужников А.М./ Балакирев М.А.	Ария / Разговорная песня	3 (47) / 1 (18)	Ни
16	Зачем же ты приснилася	Мей Л.А./ Чайковский П.И.	Ария / Одноголосая песня	2 (23) / 2 (09)	Ни
17	Уноси моё сердце	Фет А.А./ Чайковский П.И.	Ария / Разговорная песня	2 (08) / 1 (22)	Ни
18	По небу полночи ангел летел	Лермонтов М.Ю./ Варламов А.Е.	Распетая песня / Одноголосая песня	2 (34) / 3 (20)	Ми
19	Тучки небесные ³¹⁶	Лермонтов М.Ю./ Захарченко В.Г.	Аратория / Мерцающая песня-2	4 (12) / 3 (12)	Ни
20	Мальчики да девочки	Блок А.А./ Свиридов Г.В.	Ариозо / Одноголосая песня	2 (09) / 1 (11)	Ни
21	О, весна без конца	Блок А.А./ Слонимский С.М.	Ариозо / Распетая песня	6 (11) / 3 (01)	Ни

³¹⁶ Из трёх вариантов (Даргомыжский А.С. [Ария], Лихачёв М.Ю. [Ариозо], Захарченко В.Г. [Распетая песня]) оставлен только вариант В.Г. Захарченко.

№	Название пары Вп/ песен	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп ³¹²	Время звучания ³¹³	Признак изменения текста Пи
22	Ты поила меня	Есенин С.А./ Юровский В.М.	Ария / Одноголосая песня	3 (57) / 1 (21)	Ни
23	Последняя туча рассеянной бури	Пушкин А.С./ Стравинский И.Ф.	Квазипесня / Одноголосая песня	1 (40) / 3 (12)	Ни
24	Звоны, стоны, перезвоны	Городецкий С.М./ Стравинский И.Ф.	Квазипесня / Одноголосая песня	5 (45) / 1 (38)	Ни
25	Не изменяйся, будь самим собой	Шекспир У./ Кабалевский Д.Б.	Квазипесня / Одноголосая песня	2 (37) / 1 (17)	Ни
26	Тебе ль меня придется хоронить	Шекспир У./ Кабалевский Д.Б.	Квазипесня / Разговорная песня	2 (54) / 1 (26)	Ни
27	Люблю, но реже говорю об этом	Шекспир У./ Кабалевский Д.Б.	Квазипесня / Мерцающая песня-2	2 (41) / 1 (40)	Ни
28	Бог Купидон дремал	Шекспир У./ Кабалевский Д.Б.	Квазипесня / Разговорная песня	2 (28) / 1 (20)	Ни
-	Итого	13 поэтов/ 19 композиторов	56 Вп	-	-

1. 1. 2. Группа № 2 – «Эстрадная песенная музыка»

Таблица 47. Список сочинений для экспертной оценки в группе № 2 «Эстрадная песенная музыка». Затемнены строки, где Вп композитора С.С. Коренблита не является «песней».

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
01	Шаганэ ты моя, Шаганэ	Есенин С.А./ Пономаренко Г.Ф.	Одноголосая песня / Одноголосая песня	2 (56) / 3 (27)	Ус, Пт
02	Не жалею, не зову, не плачу	Есенин С.А./ Пономаренко Г.Ф.	Распетая песня / Одноголосая песня	3 (40) / 3 (47)	Си

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пп
03	Ты жива ещё моя старушка	Есенин С.А./ Липатов В.Н.	Распетая песня / Мерцающая песня-1	5 (28) / 4 (41)	Си
04	Скажи что я	Шекспир У./ Таривер- диев М.Л.	Эхо-песня / Мерцающая песня-1	2 (22) / 1 (39)	Си, Зс
05	Люблю, - но реже говорю об этом	Шекспир У./ Таривердиев М.Л.	Эхо-песня / Мерцающая песня-1	3 (04) / 1 (40)	Ми
06	Не возвращай- тесь	Вознесен- ский А.А./ Та- ривердиев М.Л.	Разговорная песня / Разго- ворная песня	4 (06) / 3 (12)	Ми
07	Чтобы ты не страдала	Светлов М.А./ Таривердиев М.Л.	Эхо-песня / Раз- говорная песня	2(53) / 1 (03)	Си, Вс, Пс
08	Откуда такая нежность	Цветаева М.А./ Таривер- диев М.Л.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	2 (39) / 1 (44)	Ми
09	Что ж, буду жить	Шекспир У./ Таривердиев М.Л.	Эхо-песня / Квазипесня	1 (47) / 1 (40)	Ни
10	Пылающую голову рассвета	Шекспир У./ Таривер- диев М.Л.	Эхо-песня / Мерцающая песня -1	2 (39) / 1 (33)	Дт, Зс
11	Уж сколько их упало в эту землю	Цветаева М./ Пугачева А.Б.	Распетая песня / Мерцающая песня-1	4 (30) / 1 (47)	Ус
12	Уж если ты разлюбишь	Шекспир У./ Пугачева А.Б.	Резонансный материал / Ква- зипесня	3 (19) / 2 (13)	Ни
13	Какая ночь	Есенин С.А./ Дробыш В.Я.	Гедонистиче- ский материал / Разговорная песня	3 (29) / 2 (13)	Ни
14	Цветы на подо- коннике	Есенин С.А./ Новиков А.В.	Гедонистиче- ский материал / Квазипесня	3 (09) / 1 (05)	Ни

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
15	Гой ты, Русь моя родная	Есенин С.А./ Новиков А.В.	Гедонистиче- ский материал / Одноголосая песня	4 (12) / 3 (14)	Ни
16	Откуда такая нежность	Цветаева М.А./ Пономарёв Г.Р.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	6 (35) / 1 (44)	Зс
17	Мне нравится	Цветаева М.А./ Тариверди- ев М.Л.	Одноголосая песня / Одно- голосая песня	1 (33) / 4 (12)	Ми
18	Спи, младенец	Лермон- тов М.Ю. / Науменко М.В.	Распетая песня / Одноголосая песня	4 (02) / 4 (10)	Ус, Дт
19	Неуютная жид- кая лунность	Есенин С.А. / Михайлов С.В.	Гедонистиче- ский материал / Одноголосая песня	3 (04) / 3 (59)	Ни
20	Ты поила коня	Есенин С.А. / Трио «Реликт»	Распетая песня / Мерцающая песня-1	2 (23) / 1 (21)	Си
21	Зашумит ли клеверное поле	Евтушенко Е.А. / Эшпай А.Я.	Мерцающая песня -2 / Разго- ворная песня	4 (04) / 3 (26)	Ус, Дп
22	В твоих глазах	Рубцов Н.М./ Градский А.Б.	Мерцающая песня -2 / Разго- ворная песня	1 (54) / 1 (02)	Си
23	Если б мои не болели мозги	Рубцов Н.М./ Градский А.Б.	Мерцающая песня -2 / Мер- цающая песня-1	2 (47) / 1 (25)	Апб, Си1
24	Благодарю тебя, создатель	Черный А.М./ Градский А.Б.	Мерцающая песня-2 / Одно- голосая песня	3 (28) / 2 (06)	Си
25	Соленые брызги	Евтушенко Е.А./ Градский А.Б.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	4 (58) / 4 (07)	Ми
26	Жил- был я	Кирсанов С.А./ Тухманов Д.Ф.	Резонансный материал / Раз- говорная песня	4 (04) / 3 (41)	Ни
-	Итого	9 поэтов/ 12 композито- ров	52 Вп	-	-

1. 1. 3. Группа № 3 – «Барды-композиторы»

Таблица 48. Список сочинений для экспертной оценки в группе № 3 «Барды-композиторы». ³¹⁷

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
01	Снега выпадают	Мориц Ю.П./ Берковский В.К.	Распетая песня / Мерцающая песня-1	4 (05) / 3 (23)	Ус, Си
02	Шуберт Франц	Самойлов Д.С./ Берковский В.К.	Распетая песня / Разговорная Песня	1 (56) / 1 (21)	Ус, Пт
03	Была туманная Луна ³¹⁷	Самойлов Д.С./ Ланцберг В.И.	Разговорная песня / Мерцаю- щая песня -1	1 (48) / 1 (19)	Зс
04	Сороковые, роковые	Самойлов Д.С./ Берковский В.К.	Гедонистиче- ский материал / Одноголосая песня	3 (17) / 2 (19)	Ни
05	Кто так светится	Мориц Ю.П./ Никитин С.Я.	Распетая песня / Одноголосая песня	2 (36) / 1 (43)	Си, Пт
06	Напрасно	Фет А.А./ Никитин С.Я.	Одноголосая песня / Мерцаю- щая песня-1	2 (58) / 2 (26)	Ми (Ус, Сн, Си, ...)
07	Любите при свечах	Вознесен- ский А.А./ Ни- китин С.Я.	Одноголосая песня / Разго- ворная песня	3 (13) / 1 (25)	Ми
08	Я захотел устро- ить бал	Хармс Д.И./ Никитин С.Я.	Распетая песня / Одноголосая песня	1 (50) / 1 (26)	Зс1, Дт
09	Тот запах вымы- тых волос	Самойлов Д.С./ Никитин С.Я.	Распетая песня / Мерцающая песня-1	3 (27) / 1 (29)	Пт, Дт, Мп, Пм
10	Над косточкой сидит бульдог	Хармс Д.И./ Никитин С.Я.	Мерцающая песня-2 / Распе- тая песня	2 (48) / 2 (35)	Пм, Дт

³¹⁷ Из двух вариантов (В.К. Берковского и В.И. Ланцберга) мы оставили вариант В.И. Ланцберга, чтобы расширить круг оценки и сравнения. Многие из слушателей песен В.И. Ланцберга не знают то, что ему прочили карьеру профессионального композитора. Но он отказался сам поступать в музыкальное училище, выбрал инженерно-техническое образование.

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
11	Не сольются никогда	Окуджава Б.Ш./ Никитин С.Я.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	2 (59) / 2 (02)	Мп, Зс2, Си
12	Остается во фляге	Шпаликов Г.Ф./ Никитин С.Я.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	2 (53) / 1 (14)	Мп, Зс2, Дп, См, Пм
13	Вот и лето про- шло	Тарковский А.А./ Суханов А.А.	Разговорная песня / Одного- лосая песня	3 (06) / 1 (18)	Си6,
14	Обманите меня	Волошин М.А./ Суханов А.А.	Одноголосая песня / Одноголосая песня	1 (33) / 1 (15)	Ус, Пт
15	Её глаза на звезд- ы не похожи	Шекспир У./ Суханов А.А.	Одноголосая песня /Разговор- ная песня	1 (52) / 2 (01)	Зс1, Пм
16	Протекших дней очарованье	Дельвиг А.А./ Суханов А.А.	Разговорная песня /Одного- лосая песня	2 (37) / 2 (24)	Зс1, Пм, Пт
17	Безумных лет угасшее веселье	Пушкин А.С./ Суханов А.А.	Разговорная песня / Мерцаю- щая песня-2	2 (04) / 3 (08)	Ми
18	Я мечтою ловил	Бальмонт К.Д./ Дулов А.А.	Разговорная песня /Мерцаю- щая песня-1	1 (48) / 1 (25)	Зс1
19	Мне кажется, что я не покидал Россию	Бальмонт К.Д./ Дулов А.А.	Одноголосая песня / Разго- ворная песня	2 (25) / 1 (12)	Си, Мп, Пм
20	Хмельная, пото- гонная	Баркова А.А./ Дулов А.А.	Одноголосая песня / Мерцаю- щая песня-1	3 (24) / 1 (15)	Ми
21	Вчера мой кот	Чёрный А.М./ Дулов А.А.	Одноголосая песня /Одного- лосая песня	2 (52) / 2 (34)	Си
22	Про всенарод- ное наше вчера	Андреев Д.Л./ Дулов А.А.	Одноголосая песня / Разго- ворная песня	1 (54) / 1 (14)	Ус
23	В тумане утрен- нем	Соловьёв В.Р./ Дулов А.А.	Разговорная песня /Одного- лосая песня	1 (50) / 2 (30)	Пт, Зс, Си
24	Девушка пела	Блок А.А./ Ду- лов А.А.	Одноголосая песня / Одного- лосая песня	2 (32) / 2 (41)	Зс1

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
25	Я наживляю	Ходасевич В.Ф./ Дулов А.А.	Одноголосая песня /Одного- лосая песня	1 (40) / 0 (46)	Пм, Зс1, Си
26	Ни славы и ни коровы	Вознесен- ский А.А./ Ду- лов А.А.	Разговорная песня / Одного- лосая песня	3 (23) / 2 (39)	Ми
27	По ночам	Волошин М.А./ Суханов А.А.	Разговорная песня / Мерцаю- щая песня -1	2 (57) / 3 (03)	Ми
28	Понимаю понемногу	Жигулин А.В./ Дуэт «Мищу- ки» ³¹⁸	Инструменталь- ный перехлест / Одноголосая песня	5 (02) / 1 (51)	Ни
29	О, так это или иначе	Самойлов Д.С./ Дуэт «Мищуки»	Одноголосая песня / Мерцаю- щая песня-1	3 (04) / 1 (51)	Пм, Си1, Мп
30	Запах пены морской	Мориц Ю.П./ Дуэт «Мищуки»	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	4 (05) / 2 (21)	Мп, Ус, Пт
-	Итого	20 поэтов/ 7 композиторов	60 Вп	-	-

1. 1. 4. Группа № 4 – «Барды-новаторы»

Таблица 49. Список сочинений для экспертной оценки в груп-
пе № 4 «Барды-новаторы».

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
01	На прощанье – ни звука	Бродский И.А./ Мирзаян А.З.	Разговорная пес- ня / Мерцающая песня-1	2 (28) / 2 (58)	Ус, Дт, Ис, Пс, Зс
02	Она как скрипка	Самойлов Д. С./ Мирзаян А.З.	Мерцающая песня-2 / Мерца- ющая песня-1	1 (34) / 1 (54)	Си2, Мп, Мс

³¹⁸ Широко известный в современном русскоязычном мире песенный бардовский дуэт «Мищуки» – братья: Валерий Леонидович Мищук и Вадим Леонидович Мишук.

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
03	Ничто не стоит сожалений	Бродский И.А./ Мирзаян А.З.	Разговорная песня / Одного- лосая песня	2 (33) / 1 (41)	Мп, Зс, Пт, Мс
04	Как по синей по степи	Цветаева М.А./ Мирзаян А.З.	Мерцающая песня-2 / Мерца- ющая песня-1	1 (57) / 2 (27)	Зс1, Си5, Мп, Мс
05	Вечерний сизо- крылый	Тарковский А.А. / Мирзаян А.З.	Мерцающая песня-2 / Мерца- ющая песня-1	1 (12) / 1 (05)	Мп, Зс2
06	Вода в реке жур- чит прохладно	Хармс Д.И./ Мирзаян А.З.	Мерцающая песня-2 / Мерца- ющая песня-1	2 (33) / 2 (08)	Мп, Пт
07	Квартира тиха, как бумага	Мандельш- там О.Э./ Стар- чик П.П.	Одноголосая песня / Мерцаю- щая песня-1	2 (56) / 1 (58)	-
08	Сохрани мою речь навсегда	Мандельш- там О.Э./ Стар- чик П.П.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	1 (33) / 1 (30)	Мп, Си2
09	В деревнях погорелых и страшных	Волошин М.А./ Старчик П.П.	Мерцающая песня-2 / Мерца- ющая песня-1	1 (58) / 2 (10)	Си9
10	День стоял о пяти головах	Мандельш- там О.Э./ Стар- чик П.П.	Мерцающая песня-2 / Мерца- ющая песня-1	1 (41) / 2 (34)	Си
11	И каждый прочь побрел	Волошин М.А./ Старчик П.П.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	2 (12) / 1 (44)	Си
12	Мимо ристалищ, капищ	Бродский И.А./ Клячкин Е.И.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	1 (25) / 1 (49)	Зс3, Ус, Си2
13	Ах, улыбнись	Бродский И.А./ Клячкин Е.И.	Одноголосая песня / Разго- ворная песня	2 (15) / 2 (31)	Ус, Си, Пт
14	Сидишь бере- менная	Вознесен- ский А.А./ Кляч- кин Е.И.	Одноголосая песня / Разго- ворная песня	1 (22) / 1 (44)	Дт, Зс2, Ус
-	Итого	8 поэтов/ 3 композитора	28 Вп	-	-

1. 1. 5. Группа № 5 – «Театр камерной песни»

Таблица 50. Список сочинений для экспертной оценки в группе № 5 «Театр камерной песни».

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
01	Надежда белою рукою	Окуджава Б.Ш./ Фролова Е.Б.	Одноголосая песня / Разговор- ная песня	3 (22) / 1 (53)	Ус
02	А сугробы пода- ются	Цветаева М.А./ Фролова Е.Б.	Распетая песня / Одноголосая песня	4 (01) / 3 (53)	Си
03	Снег сено запо- рошил	Бродский И.А./ Фролова Е.Б.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песен	2 (30) / 1 (19)	Зс2, Дс8
04	Писала я на ас- пидной доске	Цветаева М.А./ Фролова Е.Б.	Мерцающая пе- сня-2 / Мерцаю- щая песня-1	2 (46) / 1 (25)	Пт, Дс, Си
05	Золото моих волос	Цветаева М.А./ Фролова Е.Б.	Одноголосая песня / Одно- голосая песня	2 (27) / 1 (46)	Зс1, В, Мп, Си2
06	Бессонница, Гомер	Мандельш- там О.Э./ Хари- сов В.Б.	Мерцающая песня-2 / Мерца- ющая песня-2	3 (11) / 3 (01)	В, Си4
07	К намокшим вывескам	Бродский И.А./ Фролова Е.Б.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	2 (11) / 1 (24)	Си
08	Не взыщи	Петровых М.С./ Фролова Е.Б.	Распетая песня / Разговорная песня	3 (28) / 1 (23)	Си1, Зс1, Дс
09	Так вот и хожу	Шаламов В.Т./ Фролова Е.Б.	Распетая песня / Одноголосая песня	1 (54) / 1 (27)	Зс1, Дс
10	Я искала тебя во сне	Баркова А.А./ Фролова Е.Б.	Одноголосая песня / Разговор- ная песня	1 (27) / 1 (20)	Дс1
11	Плывёт в тоске необъяснимой ³¹⁹	Бродский И.А./ Попов В.А.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	4 (41) / 2 (08)	Мп, Рс, Зс1

³¹⁹ Здесь было два варианта сочинения: от Е.Б. Фроловой и В.А. Попова. Мы сделали выбор в пользу песенного варианта В.А. Попова.

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
12	Как сияло там и пело	Ахматова А.А./ Фролова Е.Б.	Распетая песня / Распетая песня	1 (28)/ 1 (03)	Дс
13	От больших обид	Парнок С.Я./ Фролова Е.Б.	Разговорная пес- ня / Одноголосая песня	1 (40) / 1 (36)	Зс2, Си2
14	А под маской было звездно	Блок А.А./ Фро- лова Е.Б.	Разговорная пес- ня / Мерцающая песня-2	2 (17) / 2 (07)	Зс2, Дс
15	Замирая следил	Левитанс- кий Ю.Д./ По- пов В.А.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	4 (07)/ 2 (12)	В, Си, Зс, Дс
16	Я люблю эти дни	Левитанс- кий Ю.Д./ По- пов В.А.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	4 (05) / 2 (30)	Ус, Зс1, Пс, Си2
17	Свободы сеятель пустынный	Пушкин А.С./ Попов В.А.	Распетая песня / Распетая песня	3 (19) / 3 (07)	Дт, Зс1
18	Только в очи мы взглянули	Цветаева М.А./ Попов В.А.	Одноголосая песня / Мер- цающая песня-1	3 (59) / 1 (36)	Дт, Мп, Си, Зс
19	Девушка пела	Блок А.А./ Попов В.А.	Одноголосая песня / Одно- голосая песня	3 (32) / 3 (14)	Дт, В, Си1, Зс1
20	Расстояние, версты	Цветаева М.А./ Попов В.А.	Одноголосая песня / Разговор- ная песня	3 (56) / 1 (16)	Мп, Ис, Дс
21	Если б, как прежде	Тарковс- кий А.А./ Крамаренко А.Г.	Разговорная песня / Распетая песня	3 (10) / 1 (23)	Ус
22	Какая царская осень	Окуджава Б.Ш./ Крамаренко А.Г.	Мерцающая песня-2 / Разго- ворная песня	3 (49) / 2 (11)	Мп, Дс, Зс1
23	Как кони мед- ленно ступают	Мандельш- там О.Э./ Крама- ренко А.Г.	Распетая песня / Одноголосая песня	3 / 1 (14)	Мп, Дс, Си2
-	Итого	15 поэтов/ 4 композитора	46 Вп	-	-

1. 1. 6. Группа № 6 – «Композиторы песенного распева»

Таблица 51. Список сочинений для экспертной оценки в группе № 6 «Композиторы песенного распева».

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак измене- ния тек- ста Пи
01	По небу полуночи ³²⁰	Лермон- тов М.Ю./ Захарченко В.Г.	Распетая песня / Одноголосая песня	2 (44) / 3 (20)	Си3
02	Привет, Россия	Рубцов Н.М./ Захарченко В.Г.	Распетая песня / Разговорная песня	2 (45) / 2 (01)	Ус, С1, Пт1
03	Пела пташечка	Дельвиг А.А./ Захарченко В.Г.	Распетая песня / Одноголосая песня	2 (40) / 1 (36)	Зс3, Дс, Пт
04	С моста идет дорога	Рубцов Н.М./ Захарченко В.Г.	Распетая песня / Разговорная песня	4 (11) / 2 (18)	Дс
05	Спи, младенец	Лермонтов М.Ю./ Васин А.Н.	Распетая песня / Одноголосая песня	4 (45) / 4 (10)	В, Зс3
06	Рожденные в года глухие	Блок А.А./ Васин А.Н.	Распетая песня / Разговорная песня	3 (05) / 2 (52)	Зс1, Дс
07	В этой деревне огни	Рубцов Н.М./ Васин А.Н.	Распетая песня / Разговорная песня	2 (25) / 1 (52)	Зс1, Си4
08	Опять как в годы	Блок А.А./ Васин А.Н.	Распетая песня / Мерцающая песня-2	3 (38) / 3 (14)	Мп, Си1, Дс, Зс1
09	Тихая моя роди- на!	Рубцов Н.М./ Васин А.Н. ³²¹	Распетая песня / Мерцающая песня-1	3 (27) / 2 (51)	Ус, Зс1, Дс
-	Итого	4 поэта/ 3 композитора	18 Вп	-	-

³²⁰ Из двух Вп (А.Н. Васин и В.Г. Захарченко) выбран вариант В.Г. Захарченко.

³²¹ На многих видеозаписях концертных выступлений музыкально-литературной студии А.Н. Васина его представляют не как автора песен, а как автора песенного распева (распевщик стихотворного текста). Говорят, например, так: «Стих – М.Ю. Лермонтов, распев – А.Н. Васин».

1. 1. 7. Группа № 7 – «Известные композиторы песен для кино»

Таблица 52. Список сочинений для экспертной оценки в группе № 7 «Известные композиторы песен для кино».

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
01	Никого не будет в доме	Пастернак Б.Л./ Таривердиев М.Л.	Разговорная песня / Мерцающая песня-2	2 (19) / 2 (13)	Ус, Мп, Си1, Рс, Дс
02	Вот опять окно ³²²	Цветаева М.А./ Таривердиев М.Л.	Мерцающая песня-2 / Мерцающая песня-1	1 (54) / 1 (05)	В, Дс, Дл
03	Мне нравится	Цветаева М.А./ Таривердиев М.Л.	Разговорная песня / Одноголосая песня	1 (35) / 2 (50)	Ус
04	Мне тебя уже не надо	Цветаева М.А./ Таривердиев М.Л.	Одноголосая песня / Мерцающая песня-1	2 (52) / 1 (49)	Зс, Рс, Пт
05	Это было у моря	Северянин И.В./ Петров А.П.	Одноголосая песня / Мерцающая песня-2	2 (07) / 1 (22)	Мп, Си1
06	Вы, чьи широкие шинели	Цветаева М.А./ Петров А.П.	Одноголосая песня / Одноголосая песня	3 (12) / 1 (34)	Ус, Пт, Ис, Пс
07	Всюду бегут дороги	Цветаева М.А./ Петров А.П.	Мерцающая песня-2 / Разговорная песня	2 (05) / 2 (17)	Ус, Пт, Ис, Пс
08	Вот опять окно	Цветаева М.А./ Дашкевич В.С.	Распетая песня / Мерцающая песня-1	3 (52) / 1 (05)	Дс, Сс, Ст
09	Хорошее отношение к лошадям	Маяковский В.В./ Дашкевич В.С.	Мерцающая песня-2 / Мерцающая песня-2	5 (34) / 3	Мп, Дс, Мс, Ми
10	Я тебе ничего не скажу	Фет А.А./ Дашкевич В.С.	Мерцающая песня-2 / Разговорная песня	1 (46) / 1 (04)	Дс, Си2, Вс, Пт

³²² Мы обнаружили два Вп/песни на это стихотворение: Таривердиева М.Л. и Дашкевича В.С. – оставили оба варианта в этой группе сравнения.

№	Название пары Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
11	Я вернулся в свой город	Мандельш- там О.Э./ Дашке- вич В.С.	Эстетико-дра- матургический материал / Одно- голосая песня	5 (12) / 3 (10)	Ни
12	Жил Александр Герцович	Мандельш- там О.Э./ Дашке- вич В.С.	Эстетико-дра- матургический материал / Разго- ворная песня	3 (18) / 2 (55)	Ни
13	О, как склоне наших лет	Тютчев Ф.И./ Дашкевич В.С.	Распетая песня / Мерцающая песня -1	3 (38) / 2 (18)	Рс, Дс, Мс
14	Ниоткуда с лю- бовью	Бродский И.А./ Дашкевич В.С.	Эстетико-дра- матургический материал / Разго- ворная песня	2 (40) / 1 (50)	Ни
-	Итого	8 поэтов/ 4 композитора	28 Вп	-	-

1. 2. Линия № 2 – Поэтическая песня композитора С.С. Коренблита (группа № 8)

Таблица 53. Список ярких примеров песен из категории ка-
чества «Точная Поэтическая Песня» композитора С.С. Корен-
блита.

№	Название Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
01	Весною, в сиянии радужных снов	Бутурлин П.Д. / Коренблит С.С.	ТПП	2 (11)	вторжений нет
02	Время Европей- ского еврейства миновало	Городницкий А.М. / Коренблит С.С.	ТПП	2 (31)	вторжений нет
03	Все мы с детства знаем: к Рожде- ству	Туроверов Н.Н. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (44)	вторжений нет
04	За чужую печаль	Галич А.А. / Коренблит С.С.	ТПП	3 (21)	вторжений нет

05	И пробил час	Высоцкий В.С. / Коренблит С.С.	ТПП	2 (59)	вторжений нет
06	Казалось бы: пора и на покой	Туроверов Н. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (52)	вторжений нет
07	Калинка, калинка	Дрожжин С.Д./ Коренблит С.С.	ТПП	2 (38)	вторжений нет
08	Клонится, клонит- ся лоб тяжелый	Цветаева М.И. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (34)	вторжений нет
09	Мы по улицам темным	Ходасевич В.Ф. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (08)	вторжений нет
10	Над спящим юнцом	Цветаева М.И. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (32)	вторжений нет
11	Нам этой ночи было мало	Туроверов Н. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (37)	вторжений нет
12	Нас было мало, слишком мало	Туроверов Н. / Коренблит С.С.	ТПП	2 (01)	вторжений нет
13	Не верь, не верь толпе	Бутурлин П.Д. / Коренблит С.С.	ТПП	2 (13)	вторжений нет
14	По весеннему солнышко греет	Городницкий А.М. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (35)	вторжений нет
15	Поспевает брус- ника	Бальмонт К.Д./ Коренблит С.С.	ТПП	0 (49)	вторжений нет
16	Седины ваши зер- кало покажет	Шекспир У. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (45)	вторжений нет
17	Ты пишешь пер- стом на песке	Цветаева М.И. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (16)	вторжений нет
18	У меня долги перед друзьями	Высоцкий В.С. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (46)	вторжений нет
19	Я замучил себя	Галич А.А. / Коренблит С.С.	ТПП	4 (16)	вторжений нет
20	Я покинул роди- мый дом	Есенин С.А. / Коренблит С.С.	ТПП	1 (26)	вторжений нет

1. 3. Линия № 3 – «Точная Поэтическая Песня» других композиторов (группа № 9)

Таблица 54. Список примеров³²³ песен категории качества «Точная Поэтическая Песня», созданных другими композиторами.

№	Название Вп / адрес	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
01	Квартира тиха, как бумага (4.7)	Мандельштам О.Э./ Старчик П.П.	Одноголосая песня / Мерцающая песня-1	2 (56) / 1 (58)	Си2
02	Я искала тебя во сне (5.10)	Баркова А.А./ Фролова Е.Б.	Одноголосая песня / Разговорная песня	1 (27) / 1 (20)	Дс, Си3
03	С моста идет дорога (6.4)	Рубцов Н.М./ Захарченко В.Г.	Распетая песня / Разговорная песня	4 (11) / 2 (18)	Дс
04	Это было у моря (7.5)	Северянин И.В./ Петров А.П.	Одноголосая песня / Мерцающая песня-2	2 (07) / 1 (22)	Ап2, Си1, Мп2
-	Итого	4 поэта/ 4 композитора	4 Вп	-	-

1. 4. Линия № 4 – Качество «песен бардов» на фоне категории качества песен «Точная Поэтическая Песня» (группа № 10)

Таблица 55. Список сочинений для группы «Музыка композиторов на песенные стихи бардов». Альтернатива «допустимо/ не допустимо» имеет отношение к категории качества песен «Точная Поэтическая Песня».

№	Название Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
01	Земля гудит под соловьями	Окуджава Б.Ш./ Дашкевич В.С.	Одноголосая песня	2 (30)	не допустимо
02	Земля гудит под соловьями	Окуджава Б.Ш./ Коренблит С.С.	Разговорная песня	2 (19)	допустимо

³²³ Создан нами на основе анализа всех списков Вп, включенных в группы линии «Статистика Поэтической песни».

№	Название Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
03	Ты припомни, Россия	Анчаров М.Л./ Коренблит С.С.	Разговорная песня	2 (08)	допустимо
04	По весеннему солнышко греет	Городницкий А.М./ Корен- блит С.С.	Одноголосая песня	2 (24)	допустимо
-	Итого	3 поэта/ 2 композитора	4 Вп	-	-

1. 5. Линия № 5 – Качество песен композиторов на фоне качества «Точная Поэтическая Песня» (группа № 11)

Таблица 56. Список песен линии № 5 «Качество песен композиторов на фоне качества «Точная Поэтическая Песня».

№	Название Вп	Фамилия поэта/ композитора	Тип Вп	Время звучания	Признак изменения текста Пи
01	Если б мои не бо- лели мозги (2.23)	Рубцов Н.М./ Градский А.Б.	Мерцающая песня -2 / Мер- цающая песня-1	2 (47) / 1 (25)	Ап6, Си1
02	Не взыщи (5.8)	Петровых М.С./ Фролова Е.Б.	Распетая песня / Разговорная песня	3 (28) / 1 (23)	Си1, Зс1, Дс
-	Итого	2 поэта/ 2 композитора	2 Вп	-	-

2. ЭКСПЕРТНЫЕ ПРОТОКОЛЫ

Мы приводим экспертные протоколы трех линий верификации исследовательского результата: **1)** «Поэтическая песня композитора С.С. Коренблита»; **2)** Сравнение пар песен из категории качества песен «Точная Поэтическая Песня»; **3)** Качество песен композиторов на фоне качества песен «Точная Поэтическая Песня»

2. 1. Линия № 2 – «Точная Поэтическая Песня» композитора С.С. Коренблита

Здесь представлен Эп одной песни (группа № 8, песня № 1) композитора С.С. Коренблита.

Экспертный протокол № 01. Песня «Я замучил себя» на стих А.А. Галича

Способ работы композитора С.С. Коренблита с текстом Пи показан в таблице 57, а протокол оценки качества песни по шаблону «Песенное лекало» – в таблице 58.

Таблица 57. Текст песни с пометками отличий от текста Пи. Строки, где нами обнаружено изменения текста, затемнены.

№ стр.	Текст стихотворения	Отметка изм.
01	Я замучил себя.	Мотив № 1. Куплет № 1.
02	И тебя я замучаю.	
03	И не будет – потом – Новодевичьей гордости.	
04	Всё друзьям на потеху, от случая к случаю,	
05	В ожидании благ и в предчувствии горести.	
5.1	Всё друзьям на потеху, от случая к случаю,	Повторение двух строк Пи.
5.2	В ожидании благ и в предчувствии горести.	
06		
07	И врага у нас нет.	Мотив № 1. Куплет № 2.
08	И не ищем союзника.	
09	У житейских невзгод – ни размеров, ни мощности.	
10	Но, как птичий полёт, начинается музыка	
11	Ощущеньем внезапного чуда возможности!	
11.1	Но, как птичий полёт, начинается музыка	Повторение двух строк Пи.
11.2	Ощущеньем внезапного чуда возможности!	
12	Значит – можно!	Мотив 2. Припев к куплету № 2.
13	И это ничуть не придумано,	
14	Это просто вернулось из детства, из прошлого.	
15	И не надо Равеля... А Шумана, Шумана, –	
16	Чтоб не сметь отличить гениальность от пошлости!	
17		
18	Значит – можно – в полёт –	Мотив 2. Припев к куплету № 2.
19	По листве и по наледи,	
20	Только ветра глотнули – и вот ужé начато!	
21	И плевать, что актёров не вызовут на́ люди, –	
22	Эта сцена всегда исполняется начерно!..	
23		
24	Что с того нам, что век в непотребностях множится?!	Мотив 1. Куплет № 3.

25	Вот шагнул он к роялю походкою узника,	
26	И теплеет в руках мандаринная кожица.	
27	И теперь я молчу.	
27	Начинается музыка!	
27.1		Музыкальная кода.

Таблица 58. Протокол³²⁴ экспертной оценки песни композитора С.С. Коренблита «Я замучил себя».

Шаг 1. Эш «Д-модель».			
№	С.С. Коренблит		
1.1	Вертикаль напрягается		
1.2	Вертикаль не используется		
1.3	Вертикаль напрягается		
2.1	Одноголосая песня		
2.2	Вертикаль напрягается		
2.3	Натуральный пульс (звукопись стиха)		
Шаг 2. Эш «И-модель».			
01	2.1	12	1.1
02	1.1.2.3	13	1
03	1	14	1
04	1	15	1
05	1.1.2	16	1.1.2.4.5.6
06	1	17	2
07	1.1.2	18	1.2
08	1.1.3	19	2
09	2.2.3	20	3
10	1	21	2
11	2	-	
Шаг 3. Эш «С-модель».			
01	1	04	1
02	1.3	05	1
03	1.4	-	-

Заключение эксперта. Перед нами «Точная Поэтическая Песня» с яркой и красивой мелодией. Композитор использует два способа: 1) Введение дополнительных повторов 3 и 4 строк из 1 и 2

³²⁴ Использована сокращенная форма полного экспертного шаблона «Песенное лекало», представленная в приложении 4.

строф Пи; **2)** Введение музыкальной строфы на основе двух разных мелодий (куплет плюс припев).

2. 2. Линия № 3 – «Точная Поэтическая Песня» других композиторов

Здесь мы приводим несколько характерных примеров из нашей экспертной практики, выполненной в процессе написания этой книги. Мы хотели подчеркнуть то, что не только композитор С.С. Коренбит создает песни из категории их качества «Точная Поэтическая Песня». Это делают и некоторые другие композиторы и барды, однако это происходит у них скорее случайно и несравнимо реже, чем у композитора С.С. Коренбита.

Экспертный протокол № 01. Песня барда-композитора П.П. Старчика «Квартира тиха как бумага»

Рассматривается песня № 4.7 (группа Вп/песен № 4, порядковый № 7) на стихи О.Э. Мандельштама «Квартира тиха как бумага», исполняет бард-исполнитель песен М.В. Кривошеев. Вариант работы барда-композитора П.П. Старчика показан в таблице 59. Протокол оценки качества представлен в таблице 60.

Музыкальное решение разворачивает себя как откровение поэта о той жизненной ситуации, в которой ему приходится жить. Поэтический стих звучит полностью, в 10-и песенных куплетах без припевов. Фонетических искажений в произнесении слов нет. Изменения текста (Зс1, Си3) мы относим только к ситуационным условиям исполнителя аудиозаписи песни, но не к композиторскому замыслу, что позволяет считать рассматриваемую песню из категории «Точная Поэтическая Песня».

Таблица 59. Работа с текстом Пи барда-композитора П.П. Старчика

№	Текст песни П.П. Старчика	Комментарий
01		Проигрыш
02	Квартира тиха, * как бумага -	Куплет № 1. Си 1. Пропущена запятая.
03	Пустая без всяких затей -	
04	И слышно, * как булькает влага	Си1. Пропущена запятая
05	По трубам внутри батарей.	
06		

07	Имущество в полном порядке,	Куплет № 2.
08	Лягушкой застыл телефон,	
09	Видавшие виды манатки	
10	На улицу просятся вон.	
11		
12	А стены проклятые тонки,	Куплет № 3.
13	И некуда больше бежать -	
14	А я как дурак на гребенке	
15	Обязан кому-то играть...	
16		
17	Наглей комсомольской ячейки	Куплет № 4.
18	И вузовской песни наглей,	
19	Присевших на школьной скамейке	
20	Учить щебетать палачей.	
21		
22	Пайковые книги читаю,	Куплет № 5
23	Пеньковые речи ловлю,	
24	И грозное баюшки-баю	
25	Кулацкому паю пою.	Зс 1. Спето «Колхозному».
26		
27	Какой-нибудь изобразитель,	Куплет № 6.
28	Чесатель колхозного льна,	
29	Чернила и крови смеситель	
30	Достоин такова рожна.	
31		
32	Какой-нибудь честный предатель,	Куплет № 7.
33	Проваренный в чистках, как соль,	
34	Жены и детей содержатель -	
35	Такую ухлопает моль...	
36		
37	И столько мучительной злости	Куплет № 8.
38	Таит в себе каждый намёк,	
39	Как будто вколачивал гвозди	
40	Некрасова здесь молоток.	
41		
42	Давай же с тобой, * как на плахе,	Куплет № 9. Си1.
43	За семьдесят лет начинать -	
44	Тебе, старику и неряхе,	
45	Пора сапогами стучать.	
46		
47	И вместо ключа Ипокрены	Куплет № 10.
48	Давнишнего страха струя	
49	Ворвётся в халтурные стены	
50	Московского злого жилья.	

Таблица 60. Экспертный протокол песни бард-композитора П.П. Старчика «Квартира тиха, как бумага»

Шаг 1. Эш «Д-модель».			
№	П.П. Старчик		
1.1	Вертикаль напрягается		
1.2	Вертикаль напрягается		
1.3	Вертикаль напрягается		
2.1	Одноголосая песня		
2.2	Вертикаль напрягается		
2.3	Натуральный пульс (звукопись стиха)		
Шаг 2. Эш «И-модель».			
01	2.2	12	1.1
02	1.1.2	13	2
03	1	14	1
04	2	15	1
05	1.1.2	16	1.1.2.4.6
06	2	17	2
07	1.1.2	18	2
08	1.1.3.4	19	2
09	2.2	20	3
10	1	21	2
11	2	-	-
Шаг 3. Эш «С-модель».			
01	1	04	1
02	1.2.3	05	1
03	1.3	-	-

2. 3. Линия № 4 – Качество песен композиторов на фоне качества «Точная Поэтическая Песня»

Экспертный протокол № 01. Пара: Е.Б. Фролова, С.С. Коренблит
Рассматривается песня № 5.8 (группа Вп/песен № 5, порядковый № 8) на стихи М.С. Петровых «Не взыщи». Участники пары сравнения: бард-композитор Е.Б. Фролова и композитор С.С. Коренблит. Варианты работы участников пары с текстом Пи показаны в таблицах 61 и 62.

Вариант композитора Е.Б. Фроловой. Музыкальное решение разворачивает себя как проникновенный рассказ влюбленной женщины. Поэтический стих звучит полностью, в 4-х песенных куплетах с 3-мя припевами и однократным повторением первой строфы текста Пи. Фонетических искажений в произнесении слов нет. Изменения текста (Зс1, Си1) мы относим только к ситуационным условиям

аудиозаписи песни, но не к композиторскому замыслу. Однако, обнаружено множественное изменение темпа передачи смысла Пи – то, что не позволяет безусловно считать рассматриваемую песню из категории качества «Точная Поэтическая Песня».

Вариант композитора С.С. Коренблита. Музыкальное решение разворачивается как художественная декламация стиха, передающая его слушателю в четырех песенных куплетах. Текст Пи звучит полностью, без вторгающихся в оригинал изменений, с однократным припевом из двух строк текста оригинала. Аккуратно пропеты слоги и знаки препинания, фонетических искажений в произнесении слов нет. Длинная строка образована без нарушений правил русского языка. Песня полностью соответствует категории качества песен «Точная Поэтическая Песня».

Протокол сравнения качества песен показан в таблице 63.

Таблица 61. Работа с текстом Пи барда-композитора Е.Б. Фроловой.

№	Текст песни Е.Б. Фроловой	Комментарий
01		Короткий музыкальный проигрыш.
02	Не взыщи, мои признанья грубы,	Куплет № 1.
03	Ведь они под стать моей судьбе.	
04	У меня пересыхают губы *	Изменен межстроковый темп передачи смысла Пи
05	От одной лишь мысли о тебе.	
5.1	У меня пересыхают губы *	Дублирование строк стиха. Припев.
5.2	От одной лишь мысли о тебе.	
06		
07	Воздаю тебе посильной данью -	Куплет № 2.
08	Жизнью, * воплощенною в мольбе,	Си 1. Игнорирована запятая.
09	У меня заходится дыханье *	Изменен межстроковый темп передачи смысла Пи.
10	От одной лишь мысли о тебе.	
10.1	У меня заходится дыханье	Дублирование строк стиха. Припев.
10.2	От одной лишь мысли о тебе.	
11		
12	Не беда, что сад мой смяли грозы,	Куплет № 3. Зс1 – пропето «ничего».
13	Что живу сама с собой в борьбе,	
14	Но глаза мне застилают слезы *	Изменен межстроковый темп передачи смысла Пи.
15	От одной лишь мысли о тебе	
16		Музыкальный проигрыш.
17	Не взыщи, мои признанья грубы,	Куплет № 4. Дублирование первой строфы стиха. Изменен межстроковый темп передачи смысла Пи.
18	Ведь они под стать моей судьбе.	
19	У меня пересыхают губы *	
20	От одной лишь мысли о тебе.	Дублирование строк стиха. Припев.
21	У меня пересыхают губы *	
22	От одной лишь мысли о тебе.	

Таблица 62. Работа с текстом Пи композитора С.С. Коренблита.

№	Текст песни С.С. Коренблита	Комментарий
01		
02	Не взыщи, мои признания грубы,	
03	Ведь они под стать моей судьбе.	
04	У меня пересыхают губы	
05	От одной лишь мысли о тебе.	
06		
07	Воздаю тебе посильной данью -	
08	Жизнью, воплощенною в мольбе,	
09	У меня заходится дыхание <i>от одной лишь мысли о тебе.</i>	Длинная строка.
10	От одной лишь мысли о тебе.	
10.1	У меня заходится дыхание <i>от одной лишь мысли о тебе.</i>	Длинная строка. Дублирование строк стиха. Припев.
10.2	От одной лишь мысли о тебе.	
11		
12	Не беда, что сад мой смяли грозы,	
13	Что живу сама с собой в борьбе,	
14	Но глаза мне застилают слезы	
15	От одной лишь мысли о тебе	
16		

Таблица 63.

Экспертный протокол сравнения пары песен.

Шаг 1. Шаблон сравнения для уровня «Д-модель».				
№	Е.Б. Фролова	↔		С. С. Коренблит
1.1.	Вертикаль напрягается	>	-	Вертикаль слабо напрягается
1.2	Вертикаль напрягается	>	>	Вертикаль слабо напрягается
1.3	Вертикаль сломлена	V	<	Вертикаль слабо напрягается
2.1	Распетая песня	>	=	Разговорная песня
2.2	Вертикаль напрягается	>	>	Вертикаль слабо напрягается
2.3.	Вертикаль слабо напрягается	=	=	Вертикаль слабо напрягается
Баланс	Мерцающая песня -2	+4, V	+1, -4	Мерцающая песня-1
Шаг 2. Шаблон сравнения для уровня «И-модель».				
01	1.1	-	<	2.1
02	1.1.	-	<	1.1.2
03	1	=	=	1
04	1	>	-	2
05	1.2	-	<	1.1.2

06	1	=	=	1
07	1.1.2	=	=	1.1.2
08	1.1.3	>	-	1.1
09	2.2.3	=	=	2.2.3
10	1	=	=	1
11	1	=	=	1
12	1.1.2	>	-	2.1
13	1	=	=	1
14	1	=	=	1
15	1	=	=	1
16	1.1.2.4.5.6	>	-	1.1.2.6
17	2	=	=	2
18	1.2	>	-	2
19	2.2	>	-	1
20	3.1.2	>	-	2
21	2	=	=	2
	Баланс	+7, -3	+3, -7	Баланс
Шаг 3. Шаблон сравнения для уровня «С-модель».				
01	1	=	=	1
02	3	>	-	1
03	4	>	-	1
04	1	>	-	3
05	1	=	=	1
	Баланс	+3	-3	Баланс
Шаг 4. Шаблон «Итоговое сравнение»				
Тип эксп. шаблона	Баланс			
	Е.Б. Фролова	Комментарий	С.С. Коренблит	Комментарий
Д-модель	+4, V	Распетая песня	+1, -4	Разговорная песня
И-модель	+7, -3	-	+3, -7	-
С-модель	+3	-	-3	-
Итог	+14, -3, V		+4, -14	

Результат экспертного сравнения показывает то, что «уличный слух» может обнаружить больше плюсов у песни композитора Е.Б. Фроловой, хотя эту песню нельзя использовать в качестве точного транслятора поэтического следа поэта М.С. Петровых.

Следует подчеркнуть то, что эксперт сравнивает песни не по шкале «лучше/хуже», а по шкале различия «одно/другое». Именно для этого предназначена наша модель/шаблон «Песенное лекало».

Экспертный протокол № 02. Пара: Е.Б. Фролова, С.С. Коренблит

Рассматривается песня № 5.9 на стихи В.Т. Шаламова «Так вот и хожу». Участники пары сравнения: бард Е.Б. Фролова и композитор С.С. Коренблит. Варианты работы с текстом Пи показаны в таблицах 64 и 65.

Вариант композитора Е.Б. Фроловой. Музыкальное решение представлено как некий короткий рассказ-воспоминание исполнителя песни о своем романтически-печальном прошлом. Композитор вводит музыкальную строфу (куплет плюс припев), используя простую композицию строф Пи. Песенная речь звучит в двух куплетах с одинаковыми припевами. Припев образован повторением строфы № 2 Пи. Фонетических искажений в произнесении слов нет. Однако, нами обнаружены изменения текста Пи в песенной речи, а именно: **а)** игнорируются запятые, **б)** слитно произносятся слова. Восприятие слушателя требует привлечения двух уровней понимания речи – «языкового» и «культурного», **в)** сделана замена слова. Такая замена сильно меняет содержание Пи.

Мы не можем отнести изменения текста Пи только к ситуационным условиям³²⁵ аудиозаписи песни, вынуждены сделать их отнесение и к композиторскому замыслу. Поэтому, мы не можем считать песню барда-композитора Е.Б. Фроловой из категории качества песен «Точная Поэтическая Песня».

Вариант композитора С.С. Коренблита. Музыкальное решение разворачивается как песенный рассказ из четырех куплетов, каждый из которых имеет две части. Аккуратно пропеты слоги и знаки препинания, фонетических искажений произнесения слов нет. Текст Пи дополнен в конце дублированием одной строфы Пи. Песня композитора С.С. Коренблита полностью соответствует категории качества песен «Точная Поэтическая песня»

Протокол сравнения качества пары песен показан в таблице 66.

Таблица 64. Работа с текстом Пи барда Е.Б. Фроловой.

№	Текст песни Е.Б. Фроловой	Комментарий
01		Музыкальный проигрыш.
02	Так вот и хожу –	Куплет № 1. Напев (мелодия № 1).

³²⁵ Такую замену мы относим к непреднамеренной ситуационной ошибке памяти исполнителя песни.

03	На вершок от смерти.	Спето слитно «навершок».
04	Жизнь свою ношу *	Вставлен новый акцент.
05	В синеньком конверте.	
06	То письмо давно,	Припев. Спето слитно «тописьмо».
07	С осени, готово.	Си1. Слитно «сосениготово».
08	В нём всего одно	Зс1. Замена слов: «всегда» → «всего». Заметное изменение смысла Пи.
09	Маленькое слово.	
10		
11	Может, потому	Куплет № 2. Напев (мелодия № 1). Си1 – игнорирована запятая. Слитно спето «можетпотому».
12	И не умираю,	
13	Что тому письму*	Ап.
14	Адреса не знаю.	
15	То письмо давно,	Дублирование строфы. Припев. Слитно спето «тописьмодавно».
16	С осени, готово.	
17	В нём всего одно	Зс1. Замена слов: «всегда» → «всего». Заметное изменение смысла Пи.
18	Маленькое слово.	
19		Вокализ.

Таблица 65. Работа с текстом Пи композитора С.С. Коренблита.

№	Текст песни С.С. Коренблита	Комментарий
01		
02	Так вот и хожу –	Куплет № 1. Мелодия № 1.
03	На вершок от смерти.	Проигрыш.
04	Жизнь свою ношу <i>В синеньком конверте.</i>	Длинная строка.
05	В синеньком конверте.	
06	<i>Проигрыш</i>	
07	То письмо давно,	Куплет № 2. Мелодия № 1.
08	С осени, готово.	Проигрыш.
09	В нём всегда одно <i>Маленькое слово.</i>	Длинная строка.
10	Маленькое слово.	
11	<i>Проигрыш</i>	
12	Может, потому	Куплет № 3. Мелодия № 1.
13	И не умираю,	Проигрыш.
14	Что тому письму	
15	Адреса не знаю.	
16	<i>Проигрыш</i>	

17	То письмо давно,	Куплет № 4. Мелодия № 1.
18	С осени, готово.	Проигрыш.
19	В нём всегда одно <i>Маленькое слово.</i>	Длинная строка.
20	Маленькое слово.	

Таблица 66. Экспертный протокол сравнения пары песен.

Шаг 1. Шаблон сравнения для уровня «Д-модель».				
№	Е.Б. Фролова	↔		С. С. Коренблит
1.1.	Вертикаль напрягается	=	=	Вертикаль напрягается
1.2	Вертикаль напрягается	=	=	Вертикаль напрягается
1.3	Вертикаль напрягается	>	-	Вертикаль слабо напрягается
2.1	Распетая песня	>	-	Одноголосая песня
2.2	Вертикаль напрягается	>	-	Вертикаль слабо напрягается
2.3.	Вертикаль слабо напрягается	=	=	Вертикаль слабо напрягается
Баланс	Распетая песня	+3	-3	Одноголосая песня
Шаг 2. Шаблон сравнения для уровня «И-модель».				
01	1.1	-	>	2.1
02	1.1.2	=	=	1.1.2
03	1	=	=	1
04	1	>	-	2
05	1.1.2	=	=	1.1.2
06	1	=	=	1
07	1.1.2	=	=	1.1.2
08	1.1.3	=	=	1.1.3
09	2	=	=	2
10	1	=	=	1
11	1	=	=	1
12	1.2	>	-	2
13	1	=	=	1
14	1	=	=	1
15	1	=	=	1
16	1.1.2.4.5.6	=	=	1.1.2.4.5.6
17	2	=	=	2
18	1.2	>	-	2
19	2.2	=	=	2.2
20	3.1.2	=	=	3.1.2
21	2	=	=	2
	Баланс	+3, -1	+1, -3	Баланс
Шаг 3. Шаблон сравнения для уровня «С-модель».				
01	1	=	=	1
02	1.3	=	=	1.3

03	2.4	>	-	1
04	1	=	=	1
05	1	=	=	1
	Баланс	+1	-1	Баланс
Шаг 4. Шаблон «Итоговое сравнение»				
Тип эксп. шаблона	Баланс			
	Е.Б. Фролова	Комментарий	С.С. Коренблит	Комментарий
Д-модель	+3	Распетая песня	-3	Одногolosая песня
И-модель	+3, -1	-	+1, -3	-
С-модель	+1	-	-1	-
Итог	+7, -1		+1, -7	

Экспертный протокол № 03. Пара: А.Б. Градский, С.С. Коренблит

Рассматривается песня № 2.23 (группа Вп/песен № 2, порядковый № 23) на стихи Н.М. Рубцова «Если б мои не болели мозги». Участники пары сравнения – композиторы: А.Б. Градский и С.С. Коренблит.

Варианты работы с текстом Пи показаны в таблицах 67 и 68. Оба варианта интерпретируют исходный поэтический текст как песенный текст из 4-х куплетов. Песенная речь разворачивает текст стиха полностью, дополняя каждый куплет одним повторением его последней строки. Фонетическое произнесение слов не нарушено.

Однако, вариант песенного текста композитора А.Б. Градского имеет: **а)** множественные вкрапления новых акцентов. Это равносильно появлению дополнительных знаков синтаксиса уровня «запятая» или даже «!», **б)** проигнорирована одна запятая, **в)** слитно пропеты два слова, что не позволяет восприятию слушателя использовать только один «языковый уровень понимания», требует привлечения более высокого уровня «культурное понимание».

Оба варианта представляют собой разные по звучанию песни, но только песня композитора С.С. Коренблита полностью соответствует категории качества песен «Точная Поэтическая Песня».

Экспертный протокол сравнения рассматриваемых песен показан в таблице 69.

Таблица 67. Работа с текстом Пи композитора А.Б. Градского

№	Текст песни А.Б. Градского	Комментарий
01		
02	Если б мои не болели мозги,	
03	Я бы заснуть не прочь.	
04	Рад, что в окошке не видно ни зги, —	
05	Ночь, черная ночь!	
06	Ночь, черная ночь!	Дублирование строки.
07		
08	В горьких невзгодах * прошедшего дня*	Добавлены акцентированные разделения.
09	Было порой * невмочь.*	
10	Только одна и утешит меня —	
11	Ночь, черная ночь!	
12	Ночь, черная ночь!	Дублирование строки.
13		
14	Грустному другу * в чужой * стороне*	Добавлены акцентированные разделения.
15	Словом * спешил я помочь.	
16	Пусть хоть немного * поможет и мне*	
17	Ночь, черная ночь!	
18	Ночь, черная ночь!	Дублирование строки.
19		
20	Резким, *свистящим* своим * помелом	Игнорируется запятая. Добавлены акцентированные паузы. Спето слитно «резкимблестящим». (замена слова)
21	Вьюга гнала *меня прочь.*	Добавлены акцентированные разделения.
22	Дай * под твоим я погреюсь крылом,	
23	Ночь, черная ночь!	
24	Ночь, черная ночь!	Дублирование строки.
25		Длинный музыкальный проигрыш.

Таблица 68. Работа с текстом Пи композитора С.С. Коренблита.

№	Текст песни С.С. Коренблита	Комментарий
01		
02	Если б мои не болели мозги,	
03	Я бы заснуть не прочь.	
04	Рад, что в окошке не видно ни зги, —	
05	Ночь, черная ночь!	

06	Ночь, черная ночь!	Дублирование строки.
07		Короткий музыкальный проигрыш.
08	В горьких невзгодах прошедшего дня <i>Было порой невмочь.</i>	Длинная строка.
09	Было порой невмочь.	
10	Только одна и утешит меня —	
11	Ночь, черная ночь!	
12	Ночь, черная ночь!	Дублирование строки.
13		Короткий музыкальный проигрыш.
14	Грустному другу в чужой стороне <i>Словом спешил я помочь.</i>	Длинная строка.
15	Словом спешил я помочь.	
16	Пусть хоть немного поможет и мне	
17	Ночь, черная ночь!	
18	Ночь, черная ночь!	Дублирование строки.
19		Короткий музыкальный проигрыш.
20	Резким, свистящим своим помелом <i>Вьюга гнала меня прочь</i>	Длинная строка.
21	Вьюга гнала меня прочь.	
22	Дай под твоим я погреюсь крылом,	
23	Ночь, черная ночь!	
24	Ночь, черная ночь!	Дублирование строки.

Таблица 69. Экспертный протокол сравнения пары песен.

Шаг 1. Шаблон сравнения для уровня «Д-модель».				
№	А.Б. Градский	↔		С. С. Коренблит
1.1.	Вертикаль напрягается	>	-	Вертикаль слабо напрягается
1.2	Вертикаль не напрягается	-	<	Вертикаль слабо напрягается
1.3	Вертикаль напрягается	>	-	Вертикаль не напрягается
2.1	Мерцающая песня -2	=	=	Мерцающая песня-1
2.2	Вертикаль напрягается	-	<	Вертикаль слабо напрягается
2.3.	Вертикаль напрягается	V	<	Вертикаль слабо напрягается
Баланс	Мерцающая песня -2	+2, -2, V	+3, -2	Мерцающая песня-1
Шаг 2. Шаблон сравнения для уровня «И-модель».				
01	1.1.1	-	<	2.1.1
02	1.1.1.3	-	<	1.1.2
03	2	-	<	1

04	1	>	-	2
05	1.2	-	<	1.1.2
06	1	=	=	1
07	2	-	<	1
08	1.1	>	-	2
09	2.2.3	=	=	2.2.3
10	1	>	-	2
11	2	=	=	2
12	1.1	>	-	2
13	1	=	=	1
14	2	-	<	1
15	1	=	=	1
16	1.1.2.6	>	-	1.1.6
17	2	=	=	2
18	1.2	>	-	2
19	2.2	>	-	1
20	2	=	=	2
21	2	=	=	2
	Баланс	+7, -6	+6, -7	Баланс
Шаг 3. Шаблон сравнения для уровня «С-модель».				
01	2	>	-	1
02	2	>	-	1
03	3	>	-	1
04	4	=	=	4
05	1	=	=	1
	Баланс	+3	-3	Баланс
Шаг 4. Шаблон «Итоговое сравнение»				
Тип эксп. шаблона	Баланс			
	А.Б. Градский	Комментарий	С.С. Коренблит	Комментарий
Д-модель	+2, -2, V	Мерцающая песня -2	+2, -3	Мерцающая песня-1
И-модель	+7, -6	-	+6, -7	-
С-модель	+3	-	-3	-
Итог	+12, -8, V		+8, -13	

Результат экспертного сравнения показывает то, что «уличный слух» может обнаружить больше плюсов у песни композитора А.Б. Градского, хотя ее нельзя использовать в качестве точного транслятора поэтического следа поэта Н.А. Рубцова.

Следует подчеркнуть то, что эксперт сравнивает песни не по шкале «лучше/хуже», а по шкале различия «одно/другое». Именно для этого предназначена наша модель/шаблон «Песенное лекало».

2. 4. Линия «Песенность бардов» из качества «Точная Поэтическая Песня»

Анализ текстов песен на стихи Б.Ш. Окуджавы

Речь идет о песнях на стихи «Земля гудит под соловьями» Б.Ш. Окуджавы. Нам известны две такие песни: **1)** Песня композитора В.С. Дашкевича; **2)** Песня композитора С.С. Коренблита.

Песня композитора В.С. Дашкевича. Способ работы композитора с текстом Пи показан в таблице 70. Композитор внес в исходный текст следующие изменения: **1)** Собрал музыкальную строфу на основе двух соседних строф оригинала; **2)** Изменил несколько слов; **3)** В одной строке произвел перефразировку; **4)** Ввел дублирование строк для организации припева; **5)** Применил преломление строк; **6)** Вставлено 3 паузы.

Требования категории качества песни «Точная Поэтическая Песня» не выполнены – см. изменения 2), 3).

Песня композитора С.С. Коренблита. Способ работы композитора с текстом Пи показан в таблице 71. Композитор внес в исходный текст только повторение строк оригинала, которое нужно ему для создания припевов. Требования категории качества «Точная Поэтическая Песня» выполнены полностью.

Таблица 70. Работа с текстом Пи композитора В.С. Дашкевича.

№	Текст песни	Комментарий
01		
02	Земля гудит * под соловьями,	Ап1. Вставлена пауза
03	под майским нежится дождем,	
04	И лишь солдатик оловянный	Зс1. Замена фразы «а вот».
05	На вечный подвиг осужден.	
06	Его, *наверно, * грустный мастер	Си2. Игнорирование запятых.
07	пустил по свету невзлюбя.	
08	Спроси его : «Солдат, ты счастлив?»	Замена слова «солдатика». Перефразировка.
09	И он прицелится в тебя.	
9.1	Спроси его : «Солдат, ты счастлив?»	Дублирование строк. Припев.
9.2	И он прицелится *	Преломление строки.

№	Текст песни	Комментарий
9.3	в тебя	
10		
11	И в смене праздников * и буден,	Нет паузы.
12	в нестройном шествии веков	
13	смеются люди, плачут люди,	
14	а он все ждет своих врагов.	
15	Он ждет упрямо* и *пристрастно,	Нет разделов между словами.
16	когда накинута труба...	
17	Спроси его: «Тебе не страшно?»	
18	И он прицелится в тебя.	
18.1	Спроси его: «Тебе не страшно?»	Дублирование строк. Припев.
18.2	И он прицелится*	Преломление строки. Вставлена акцентированная пауза.
18.3	в тебя.	
19		
20	Живет солдатик *оловянный *	Ап2.
21	предвестником больших разлук	
22	и автоматик *окаянный *	Ап2.
23	боится выпустить из рук.	
24	Живет защитник мой, *невольно*	Си1. Пропущена запятая. Ап1.
25	сигнал к сраженью торопя.	
26	Спроси его: «Тебе не больно?»	
27	И он прицелится в тебя.	
27.1	Спроси его: «Тебе не больно?»	Дублирование строк. Припев.
27.2	И он прицелится *	Преломление строки. Пауза
27.3	в тебя.	

Таблица 71. Способы работы с текстом Пи у композитора С.С. Коренблита. Отклонения от оригинала отмечены жирным шрифтом.

№	Текст песни	Комментарий
01		
02	Земля гудит под соловьями,	
03	под майским нежится дождем,	
04	а вот солдатик оловянный	
05	на вечный подвиг осужден.	
06	на вечный подвиг осужден.	Дублирование строки. Припев.
6.1		
07	Его, наверно, грустный мастер	
09	пустил по свету невзлюбя.	

№	Текст песни	Комментарий
10	Спроси солдата: «Ты счастлив?»	
11	И он прицелится в тебя.	
11.1	Спроси солдата: «Ты счастлив?»	Дублирование строк. Припев.
11.2	И он прицелится в тебя.	
12		
13	И в смене праздников и буден,	
14	в нестройном шествии веков	
15	смеются люди, плачут люди,	
16	а он все ждет своих врагов.	
16.1	а он все ждет своих врагов.	Дублирование строки. Припев.
17		
18	Он ждет упрямо и пристрастно,	
19	когда накинется трубя...	
20	Спроси его: «Тебе не страшно?»	
21	И он прицелится в тебя.	
21.1	Спроси его: «Тебе не страшно?»	Дублирование строк. Припев.
21.2	И он прицелится в тебя.	
22		
23	Живет солдатик оловянный	
24	предвестником больших разлук	
25	и автоматик окаянный	
26	боится выпустить из рук.	
26.1	боится выпустить из рук.	Дублирование строки. Припев.
27		
28	Живет защитник мой, невольно	
29	сигнал к сраженью торопя.	
30	Спроси его: «Тебе не больно?»	
31	И он прицелится в тебя.	
31.1	Спроси его: «Тебе не больно?»	Дублирование строк. Припев.
31.2	И он прицелится в тебя.	

3. ОСОБЕННЫЕ СИГНАЛЫ ЭКСПЕРТА

Здесь собрана информация, которую мы посчитали необходимым выразить как «особенное мнение эксперта». Такой тип информации формировался в процессе выполнения экспертных оценок разных Вп/песен для этой книги, в подразделе «Особенный сигнал» экспертного протокола. Мы обобщили эту информацию и доводим ее до читателя в виде специальной таблицы 72.

Номера в колонке «адрес» читаются так:

- *первое число* (до знака «точка») – номер группы участников экспертной оценки;
- *второе число* (после знака «точка») – порядковый номер участника (Вп/песня) в списке участников рассматриваемой группы.

Таблица 72. Примеры особенных сигналов эксперта Вп/песен.

Адрес ³²⁶ Вп/пес- ни	Смысловое название Сигнала	Комментарий
1.3	Рамка «Длительность звучания песни»	Для Эо было предъявлено Вп/песня, длительность звучания которого равна 15 минутам, что значительно превышает ³²⁷ характерное для песни время звучания ³²⁸ . Чрезмерное превышение величины характерного времени является сигналом – «перед нами не песня».
1.4	Рамка «Время звучания вокала/ Время звучание чистой музыки»	В Вп/песне могут быть музыкальные проигрыши, но время их звучания не должно разрушать фоновую организацию песни: а) главный фон – песенная вокальная речь; б) вспомогательный фон – музыкальное сопровождение. Когда время чистого звучания вспомогательного фона сравнимо со временем звучания главного фона – то песня приобретает признак «Мерцающая песня» – то есть песня (песенная позиция фонов), то ее нет (не песенная позиция фонов). Может быть это отражает особенную композиторскую психотехнику слухового восприятия, некий «художественный транс» ³²⁹ ?

³²⁶ Запись в колонке означает: **1)** Первая цифра – № группы песен линии «Статистика Поэтической Песни»; **2)** Вторая цифра – порядковый номер песни в группе.

³²⁷ Бывают специально затянутые песни, например – колыбельные песни, баллады.

³²⁸ Например, выступающий с концертом бард делает расчет количества песен в одном часовом отделении, исходя из примерной нормы «16 песен за 60 минут».

³²⁹ Здесь нам приходит в сознание информация о психотехнике «артефаз» – искусство художественного трансa. Так гипнолог М.Е. Марков называл метод, который применял Д.В. Покровский в своем известном «Ансамбле Дм. Покровского» для того, чтобы «соединить» в акапельном пении две разные сферы психики – «современного человека» и «архаического человека» (человека исторического времени фольклора). Достаточно детально в этом методе разбирался ученый искусствовед Дружкин Ю.С. (Круг Дмитрия Покровского. Статья в Интернет. 2004, - 3 с. URL: <http://druzus.narod.ru/krug.htm> (дата обращения: 28.03.2021)).

Адрес ³²⁶ Вп/пес- ни	Смысловое название Сигнала	Комментарий
1.5	Вп/песня как ориентированный объект лингводидактики средней школы.	Вп/песня как лингводидактический объект слухового восприятия. Предполагается его особенное восприятие в первую очередь школьной аудиторией.
2.8	Вп/песня – искаженная замыслом композитора копия поэтического текста.	Искажение поэтического текста – это изменение текста стиха в широком спектре его языково-содержательных качеств. От так называемой «косметической коррекции» ³³⁰ , сквозь «ради удобства пения», к изменениям на уровне «затрагивание исходных эмоций и смысла» ³³¹ .
2.17	Широко известное Вп/песня – это не обязательно Вп/песня, доносящая без искажения поэтический текст, положенный в их основу.	Широко ³³² известная песня «Мне нравится, что вы больны не мной» (ст. М.И. Цветаевой, муз. М.Л. Таривердиева) хороша для «уличного слуха», но «академический слух» обнаруживает здесь целый ряд изменений текста стиха, положенного в ее основу.
2.18	«Распетая песня» не всегда лучше «одноголосой песни».	Зрелая «одноголосая песня» поэтому может превзойти по качеству незрелую «распетую песню».
2.21	«Инструментальная песня» сродни понятию «гитарная песня». Время чистого звучания музыкальных инструментов заметно превышает время звучания вокальной песенной речи.	Эксперт встретил песню, которая «поворачивается к слушателю» – то как обычная песня, то как джазовая пьеса. Песенный слух непроизвольно включен в слежение за такой метаморфозой превращений.

³³⁰ Например: подбор семантического аналога, который легче пропевается; смена положения слов в строке.

³³¹ Словарный текст образует в поэтическом тексте особенный уровень смыслопластики: идео-стиль, мысле-стиль, естественная духопластика, зов идеала и др. Поэтические строки выдающихся поэтов не просто наполнены смыслом, они ими выстраданы.

³³² Песня стала известна в связи с широкой популярностью кинофильма Э.А. Рязанова «Ирония судьбы, или С легким паром», где она звучала из уст главной героини фильма.

Адрес ³²⁶ Вп/пес- ни	Смысловое название Сигнала	Комментарий
3.3	Песня как музыкальный номер, извлекающий собственную музыку его стиха.	Композитор может поставить для себя задачу извлечение «музыки» из самого стиха, а может – не из стиха. Тогда мы слышим не «собственно песню», а «вокализацию стиха». Композитор выступает только как иллюстратор музыкального содержания законсервированного в стихе, иллюстратор потенциала такого содержания. Здесь обозначает себя «Проблема различия «музыки песни» и «внутренней музыкальности стиха»».
3.5	Лирическая песня берет направленность лирики от ее источника в используемом стихе.	Эксперт встретился, в двух песнях, с разнонаправленной трансляцией настроения исходного стиха – «лирика с мажорными нотками» С.Я. Никитина и «интонационно углубленная лирика» С.С. Коренблита. Здесь проявляется известная многослойная проблема «Пространство содержания стиха» ³³³ .
3.12	«Песня» и «Игра»	Конечно, те изменения оригинального стиха, которые сделал композитор С.Я. Никитин ввели вокальную речь в область соединения двух сфер «песни» и «игры», чем придали звучащему содержанию мощную мажорную составляющую. При этом, трансляция самого оригинального стиха происходит внутри некой культурно-театральной ситуации, привязанной к постоянной тяге русской интеллигенции к вольностям самовыражения. Тем самым, напряжена проблема культурной трансляции оригинала – граница «должно ↔ не должно». Мы посчитали допустимым сохранить творческий вариант композитора С.Я. Никитина в русле культурной трансляции, при всей возможной спорности со стороны образованного слушателя.
3.22	Сложность мелодии	Обращает на себя внимание необычность песенной мелодии А.А. Дулова. Его уровень сложности не характерен для многих известных бардов-композиторов.

³³³ Бурштейн А.С., Левит В.И. Реальность мифа. Свердловск, 1985. – 43 с. URL: http://poetica1.narod.ru/statii_b/rm_ogl.html (дата обращения: 28.03.2021).

Адрес ³²⁶ Вп/пес- ни	Смысловое название Сигнала	Комментарий
3.27	Экспертный анализ может существенно дополнить неполноту только слухового восприятия песни.	При экспертном сравнении пары Вп/песен выиграл тип песни «мерцающая песня-1», несмотря на то, что он, по нашей классификации типов песен (модель «Д-шаблон»), является типом песни потенциально более низкого качества, чем тип «разговорная песня». Это указывает на то, что окончательный результат сравнения, в общем случае, не может заменить факт только слухового экспресс-определения классификационного типа сочинения. Зрелая «мерцающая песня-1» может выиграть в сравнении с незрелой «разговорной песней».
3.28	Текст ушел на второй план.	Сочинение дуэта «Мищуки» мелодически развито, инструментально наполнено, но музыканты «забыли» про самого поэта. Не музыка иллюстрирует текст стиха, а сам выбранный текст служит иллюстрацией для музыкальной стороны Вп/песни. Песня изменила свой тип и стала другой (гитарной песней) – текст ушел на второй план. То есть, песня превратилась в «гитарную песню» и ушла из русла «песня» в область перехлеста – «инструментальный перехлест».
4.2	Струны торжественного голоса бардов.	В этой песне бард-композитор А.З. Мирзаян использует особенности слухового восприятия слушателем его голоса. В нем звучит то, что мы называем «струнами торжественного голоса» – особенное качество воспроизведения песенного звука, присущее идеалу «аутентичный бард».
5.3	Понимание устроено слоями: языковое, культурное, метакультурное.	В данной экспертизе мы сделали особенный акцент на выделение двух разных уровней понимания: «языковое понимание» и «культурное понимание». Любое изменение исходного стиха нарушает русло его языкового понимания, как оригинального уровня понимания автора стиха. Однако, признаки оригинальности песенной формы оказались сильнее исключительно правил кропотливого соблюдения собственно языковых признаков.
5.4	Выделение Пауз в песенной речи.	В песенной речи рассмотренных Вп/песен языково-разделительный знак «тире» специально не выделяется. Если записывать текст с песенной речи, то получается текст с другой – упрощенной пунктуацией разделительных знаков и даже переходов с одной строки на другую. Мы обращаем внимание читателя на проблему «Пауза» – не одинаковое понимание этого понятия в музыке, песне, стихотворении, языке.

Адрес ³²⁶ Вп/пес- ни	Смысловое название Сигнала	Комментарий
5.5	Выражение много- точия.	В песенной речи знак «многоточие» выражен композитором Е.Б. Фроловой двумя разными способами: проигрыш и вокализ. Явно замечено желание этого композитора выбить «донышко» – уйти в метафизическую сферу.
6.6	Песенная форма для школьников.	У нас создалось такое впечатление, что композитор С.С. Коренблит искал песенную форму, упрощающую восприятие стиха для школьной аудитории.
5.11	Соединение смыс- ла и формы.	Участники данной экспертизы показали интересное соединение смысла и формы. «Разговорная песня» предложила слушателю ускоренное, но приятное на слух речевое восприятие – эмоционально-речевое восприятие. «Мерцающая песня-2» погрузила содержание стиха в песню и предложила более сложный строй эмоционального восприятия.
5.14	Зависимость в цепочке «личность композитора ↔ личность поэта».	Вслушиваясь в Вп/песню композитора Е.Б. Фроловой, мы никак не могли уйти от ощущения того, что мы слушаем не собственно стих А.А. Блока, а некую проекцию влияния авторского стиля М.А. Цветаевой, песенному озвучиванию которой Е.Б. Фролова посвятила немалую часть своего творческого времени. Здесь обозначилась проблема «свободы композиторского творчества». Можно предположить то, что композитор Е.Б. Фролова воспринимает стих А.А. Блока как бы сквозь свою «зависимость» от слышания музыкально-поэтического звука камерно и по-цветаевски. Тем самым пропадает или искажается истинно культурный след самого поэта А.А. Блока, а возникает видение его через призму восприятия М.И. Цветаевой самой Е.Б. Фроловой.
5.17	Проблема «уличный слух ↔ академический слух».	Вряд ли можно просто на слух, не погружаясь в то, что делает композитор на текстово-формальном уровне, отдать предпочтение тому Вп/песне, которое транслирует исходный стих, как культурный след, более адекватно. Непредвзятый слушатель может оценить привлекательность песни В.А. Попова выше, чем песни С.С. Коренблита. Однако, при этом, песня В.А. Попова не удовлетворяет требованиям быть адекватным транслятором культурного следа стихотворения А.С. Пушкина, которое положено в его основу. Не удовлетворяет условиям быть в категории качества «Точная Поэтическая Песня».

Адрес ³²⁶ Вп/пес- ни	Смысловое название Сигнала	Комментарий
5.22	Проблема «внутренний слух ↔ внешний слух».	Вп/песня А.Г. Крамаренко напомнило нам иллюстрацию песни, исполненной в балагане (цирке, уличном вертепе) с большим размахом эмоционального накала. Однако, это только искусственное сопряжение известной формы и стиха, «выпячивание» инструментария театральной драматургии. Качество «песенность» испытывает себя здесь на превращение в «профессионально оснащенную песню». Мы столкнулись явно с феноменом не совпадения понятий «песенность» (особенная проводимость психики человека, способность к внутренней песне) и «песня» (конкретная историческая форма обращения к песенности слушателя). Этот феномен является следом известной проблемы «внутренний слух ↔ внешний слух».
5.23	Нарушение фоники песенного слова.	Вп/песня А.Г. Крамаренко напоминает некий конструктор, в котором форма преобладает над содержанием. Вроде и мотив неплохой, но стих вообще не слышно – его «глушит» мелодическая вязь! Это ещё песня, но готовая уже уйти в «гедонистический материал» – прорастающая в него. Например, слово «подбросило» подаётся с резким ударением на последнем слоге «ло». В разговорной речи такого не встречается и стих так не произносится.
5.8	Проблема «Собственная музыка стиха».	В этом сравнении ярко проявляются разные цели композиторов: <u>1)</u> А.Н. Васин – пишет песню, на которую нанизывает ритм и смысл исходного стиха. <u>2)</u> С.С. Коренблит – в поиске высвечивания музыки собственно самого стиха. Полученная разница возникает в ответе на вопрос: «Насколько внутренняя музыка стиха достигает звучания, как это принято в песне?». В данном случае музыка стиха резко отличается от уровня «быть песней», даже при оркестровой поддержке. Ярко обозначилась проблема «Собственная музыка стиха».
7.4	Проблема «Песенность ↔ натуральная музыка стиха».	Исходный стих Вп/песни весьма сложен. Композитор М.Л. Таривердиев вынужден заниматься изменением текста стиха для того, чтобы его вокальное произнесение приобрело понимаемую современным слушателем песенность. Композитор С.С. Коренблит пытается не привносить музыкальность извне, а только подсветить натуральную музыкальность самого стиха. Здесь резко проявляет себя проблема «Песенность ↔ натуральная музыка стиха».

Адрес ³²⁶ Вп/пес- ни	Смысловое название Сигнала	Комментарий
7.9	Песня на стихи «непесенного поэта».	Рассмотрены два кардинально разные варианты Вп/песен на стихи так называемого «не песенного поэта». Если композитор В.С. Дашкевич развернул стих на основе широкого ситуационно театраль-но-драматургического и трагического контекста уровня «Знак времени», то композитор С.С. Корен-блит «нарисовал» просто констатирующую текст «картинку» – то, что есть – без широкого контекста.
8.14	Проблема «поэти- ческое ↔ песен- ное».	Рассматриваемые Вп/песни опираются на очень сложный для музыкальной интерпретации текст. Можно было бы вообще поспорить о поэтической принадлежности данного текста, но текст включен в собрание сочинений поэта И.А. Бродского. Так решил поэтический гений и композиторы пробуют свои силы в преодолении конкретно огромной раз-ницы «поэтическое ↔ песенное» или «разговорная речь ↔ музыкальная речь».

4. ЭКСПЕРТНЫЙ ШАБЛОН «ПЕСЕННОЕ ЛЕКАЛО» (ПОЛНАЯ ФОРМА)

Мы приводим две формы шаблона «Песенное лекало» (см. табл. 73 и табл. 74), ориентированные соответственно: **1)** На проявление спектра качеств композиторской песни уровня качества песен «Точная Поэтическая Песня»; **2)** На сравнение двух песен, имеющих один и тот же Пи, но созданных разными композиторами.

Таблица 73. Интегральный Эш. Вариант – для оценки каче-ства Вп/песни одного композитора.

Шаг 1. Эш «Д-модель».		
№	Наименование линии контроля качества	Оценка
1.1	Познание	
1.2	«Погружение» в пространство «Авторская культура песен»	
1.3	Явная ориентация от метафизики творчества	
2.1	Переход границы «песня ↔ не песня»	
2.2	«Зачерпывание» метафизического потенциала звука	
2.3	Качество «песенная речь»	

Шаг 2. Эш «И-модель».				
Усл. №	Название признака	Краткое содержание	Шкала оценки	Оценка
2.1. Уровень проработки исходного материала				
01	Уровень подготовки к творческому процессу	Глубина погружения в исходный материал? <u>Дополнение.</u> Исполняет песню: 1) ее автор; 2) приглашенный исполнитель.	1. случайная, 2. закономерная.	
02	Уровень использования натурального пульса исходного текста	<u>1</u> Слогово-ритмическая проговорка; <u>2</u> интонационно-смысловой ритм (опевание синтаксиса); <u>3</u> частотный спектр.	1. исп., 2. не исп.	
03	Певучесть строк текста	Песенная речь без искусственных усилий.	1. собл., 2. не собл.	
04	Полётность	Дальняя слышимость речевого текста.	1. собл., 2. не собл.	
05	Ясная понимаемость ³³⁴ исходного текста	Понимание состоит из трёх слоёв: 1) языковое, 2) культурное (ментальность), 3) метакультурное.	1. собл., 2. не собл.	
06	Немногословность	Если строка перегружена словами, то её трудно петь.	1. собл., 2. не собл., 3. между	
07	Пластическая синхронность линий текста	Исходный текст построен как синхронно-слитная протяженность двух параллельных линий своего выражения: 1) эмоциональное выражение, 2) смысловое выражение, 3) продлён смысловый след.	1. собл., 2. между, 3. не соблюд.	
2.2. Оценка формальной нормы				
08	Уровень ключа запоминаемости песни	1) эмоциональное послезвучие, 2) смысловая «крылатая формула», 3) красивая мелодия, 4) энергичный ритм.	1. собл., 2. не собл.	

³³⁴ Ясная понимаемость – языковое понимание плюс нормальный культурный запас. Специальной и глубокой осведомленности слушателя не требуется.

09	Степень соблюдения песенной формы	1) запев (вступление), 2) напев (куплет), 3) припев, 4) распев, 5) инструментальный проигрыш или вокализ.	1. полн., 2. не полн.	
10	Наличие самостоятельности мелодического голоса	1) песня – это то, что можно спеть акапелла; 2) несколько мотивов ³³⁵ .	1. есть, 2. нет, 3. между.	
11	Роль музыкального аккомпанемента	Вокальная речь должна быть на первом месте, а аккомпанемент на втором месте. Аккомпанемент не должен лидировать – мешать слушать вокальную часть.	1. меш., 2. не меш., 3. акапелла.	
12	Наличие у слушателя естественного внутреннего желания	1) Желание подпевать; 2) Желание молча внимать.	1. есть желание, 2. нет желания.	
13	Не быть слишком длинной	Не более чем четыре куплета.	1. собл., 2. не собл.	
14	Свобода в выборе тональности	Исполнитель вправе транспонировать оригинальную тональность звучания песни под диапазон своего голоса.	1. допуск., 2. не допуск.	
15	Языковое цитирование.	1) Язык песенной речи не ниже языка исходного текста; 2) Смысл песенной речи равен смыслу исходного текста; 3) Оригинальный стих изменён.	1. собл., 2. не собл.	
16	Многоликость содержания	Уровни: 1) идея, 2) настроение, 3) игровая «вязь», 4) психосостояние, 5) идиостиль, 6) строфы, 7) синтагмы.	1. учт., 2. поверх., 3. случайно.	
17	Уровень соблюдения песенной нормы	Сохранение качеств исходного текста в красоте песенной речи.	1. случ., 2. между, 3. законом.	
2.3. Уровень феноменальных свойств				
18	Феномены звучания песни	1) висячий звук, 2) полетный звук, 3) торжественный голос ³³⁶ .	1. достиг, 2. не достиг.	

³³⁵ Например, выделение частей (куплета или др.) происходит не путём паузы, а путем изменения мелодического напева.

³³⁶ Особенный тип голоса бардов.

19	Генерация мета-физической волны песенного звука	1) восходящая волна, 2) вибрационный мелос.	1. случ., 2. законом.	
20	Уровень соединения песенных элементов	1) элементов (текст, музыка, исполнительская подача); 2) слухов (песенный, музыкальный, поэтический).	1. не удачно, 2. норма, 3. удачно, 4. перехлест.	
21	Уровень уникальности	Песенная речь содержит уникальные элементы.	1. есть, 2. нет.	
Шаг 3. Эш «С-модель».				
Усл. №	Тип аналога	Шкала	Оценка	
01	Аналог с новеллой	1) есть «донышко», 2) нет «донышка».		
02	Восприятие смысла	1) «вязь» слов, 2) ритмо-полёт, 3) интонационный канал.		
03	Полюса Красоты маршрута восприятия	1) натуральная природа, 2) завораживание, 3) пронзительный зов к жизни, 4) магия.		
04	Признак явной песенности	1) хорошее впечатление, 2) возможность распева, 3) синкретика, 4) не определенное.		
05	Функциональная принадлежность	1) нет, 2) да.		

Таблица 74. Интегральный Эш. Вариант – для сравнения спектра качеств двух Вп/песен.

Шаг 1. Эш «Д-модель».				
№	Композитор 1	↔		Композитор 2
1.1				
1.2				
1.3				
2.1				
2.2				
2.3				
Баланс				
Шаг 2. Эш «И-модель».				
01				

02				
03				
04				
05				
06				
07				
08				
09				
10				
11				
12				
13				
14				
15				
16				
17				
18				
19				
20				
21				
	Баланс			Баланс
Шаг 3. Эш «С-модель».				
01				
02				
03				
04				
05				
	Баланс			Баланс
Шаг 4. Шаблон «Итоговое сравнение»				
Тип эксп. шаблона	Баланс			
	Композитор 1	Комментарий	Композитор 2	Комментарий
Д-модель				
И-модель				
С-модель				
Итог				

5. СОСТОЯНИЕ ТЕМЫ

«ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ ПЕСНЕВЕДЕНИЕ»

Основными движителями этой темы являются и остаются ее инициаторы: **а)** А.З. Мирзаян (песневед, бард, г. Москва). Развивает тему «Натурфилософия Песни в следе мировой культуры»;

б) С.П. Орловский (песневед, бард-кобзарь, г. Нюрнберг). Развивает тему «Музей Песенности Бардов Народов Мира».

Основное содержание рассматриваемой темы пока официально не опубликовано, хотя круг рукописей, образующих базовое содержание (компендиум) темы уже подготовлен. Среди них: **1)** «Учение Сибард» (авт. С.П. Орловский); **2)** Словарь «Фундаментальное Песневедение Бардов» (авт. С.П. Орловский); **3)** «Музей Песенности Бардов» (авт. С.П. Орловский); **4)** Энциклопедия «Культура Песенности Бардов Народов Мира», том 1 – задающий том серии книг (авт. С.П. Орловский).

Последней актуализацией темы и обзором ее состояния является наша авторская рукопись, подготовленная к «Первому международному конгрессу по фундаментальному песневедению бардов»³³⁷.

³³⁷ С.П. Орловский. Констатация образа понятийной конфигурации в теории песенности бардов. Сборник авторских статей. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей Института Культуры Неостановленного Саморазвития Человека, 2021. - 178 с. Тираж 50 экз.

ОБ АВТОРЕ



Сергей Павлович Орловский родился 23 апреля 1953 г. в г. Днепропетровске (Украина). Окончил среднюю школу с математическим уклоном и университет. Образование высшее, специализация «физика сверх высокой частоты».

Основные специальности профессионального пути: инженер-варификатор прогнозов состояния трасс загоризонтной радиолокации³³⁸, программист имитационных моделей спецвычислителей, постановщик задач (концептолог, когнитолог, компактолог, методолог) для

САПР цифровых РЭА, оператор биолокации, эксперт по методологической культуре мышления, преподаватель высшей школы, программист баз данных музея техники, руководитель бюро по технической диагностике устройств цифровой РЭА, игролог (методолог, игротехник), руководитель и эксперт частного агентства по инженерной биолокации, песневед. Ученого звания и правительственных наград не имеет.

В 1975 г. организовал широко известный клуб самодеятельной песни в г. Днепропетровске. В 1978 г. вместе со своим товарищем инженером-химиком П.В. Друппом инициировал и начал выполнять частный многолетний исследовательский проект «Фундаментальная тайна песенности бардов». Стал одним из активных деятелей переднего края «кардинальные песневеды бардовского круга», где каждый участник является одновременно автором и исполнителем песен, бардом-мыслителем (натурфилософом). Ведет этот проект

³³⁸ С.П. Орловский. Констатация образа понятийной конфигурации в теории песенности бардов. Сборник авторских статей. Нюрнберг, Фонд авторских рукописей Института Культуры Неостановленного Саморазвития Человека, 2021. – 178 с. Тираж 50 экз.

по настоящее время. Написано два десятка тематических книг и 126 научно-исследовательских статей. Только часть из этих материалов нашли официальное опубликование.

В 2000 г. выехал на постоянное место жительства в Германию, где и проживает в настоящее время, в г. Нюрнберг. Действующий мыслитель, методолог культуры мышления, бард (автор³³⁹, исполнитель, теоретик), песневед.

В 2016 году подтвердил свою позицию «мыслитель» публичной регистрацией своего авторского собрания сочинений из 24-ти больших томов³⁴⁰. Основные темы: **1)** Фундаментальные представления о песенности бардов народов мира; **2)** Фундаментология методологической культуры мышления человека; **3)** Теоретические представления глубинной эзотерики.

Среди авторских достижений выделяются такие, как: **1)** *Заявки на новые исследовательские направления*: «Фундаментальное Песневедение Бардов», «Культурология Песни», «Песенная компаративистика», «Фронтирно-простирающееся мышление»; **2)** *Заявка на новую методологическую игру*. Создана авторская методологическая игра «Предельная Темология», ориентированная на «культуру первого шага фундаментального мышления»; **3)** *Заявка на введение в обращение новых представлений*: «пространственный ученый», «оператор управляемого мысленного эксперимента», «новый библиотечный фонд – объемные конфигураторы (понятийно-сопряженные конверторы)», «справочник универсальных эйдосов из разных программ познания».

На Ф.И.О. автора откликается Интернет: **1)** Сайт «Циклопедия»; **2)** Сайт научно-культурологического журнала «Релга»; **3)** Сайт культурно-публицистического журнала «Клаузура»; **4)** Сайт «Международный портал авторской песни» (<http://www.bard.ru>).

³³⁹ Известный проект-гигант бывшего СССР, направленный на создание географически распределенной системы раннего обнаружения запусков межконтинентальных баллистических ракет противника СССР из-за горизонта прямого наблюдения.

³⁴⁰ Создано около 300 авторских песен. Записано 12 дисков авторских песен в исполнении автора, 4 диска – авторско-исполнительских.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОСНОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ И АББРЕВИАТУРЫ	3
ПРЕДИСЛОВИЕ	4
АПОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ «ЗАПРЕТНОЙ ТЕМЫ»	10
1. ТАЙНА ЧИСТОГО ТВОРЧЕСТВА И РУТИНА ПОДХОДОВ К НЕМУ	10
2. МЕТОДОЛОГИЯ И МЕТОДИКА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ	11
3. ГНОЗИС, ЭПИСТЕМОЛОГИЯ, ЗНАНИЕ	11
4. НАШ ОБЪЕКТ – ЭТО «ТРИАДНЫЙ МУЛЬТИКЕНТАВР»	12
5. О ПРОЦЕССНЫХ ИДЕАЛАХ ПОДЛИННОГО ИСКУССТВА	12
5. 1. Поэтический дар	14
6. БЛАГОГОВЕНИЕ ОТ ПРИКОСНОВЕНИЯ К ПОЭТИЧЕСКОЙ КЛАССИКЕ	14
6. 1. Поэт и композитор – уникальные явления человеческой жизни	16
ВВЕДЕНИЕ	19
1. НОВОЕ ОТНОШЕНИЕ К КУЛЬТУРНОМУ ЯВЛЕНИЮ «ПЕСНЯ»	21
2. НОВОЕ ОТНОШЕНИЕ К КУЛЬТУРНОМУ ЯВЛЕНИЮ «ПОЭТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ»	23
3. ПРИНЦИП «КУЛЬТУРНОГО МАКСИМАЛИЗМА» ДЛЯ ПЕСЕННО- КОМПОЗИТОРСКОЙ ПРАКТИКИ	24
4. РЯД «ОПОРНЫЕ ГИПОТЕЗЫ»	25
5. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ЦИКЛ И ПОДХОД	26
6. КОМПЛЕКСНАЯ ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ «ПЕСЕННОЕ ЛЕКАЛО»	26
7. НОВИЗНА ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ	28
8. ОРГАНИЗАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ КНИГИ	30
9. ЦЕЛЕВАЯ АУДИТОРИЯ ЧИТАТЕЛЕЙ	32
10. ИСТОРИЯ АВТОРСКОЙ РУКОПИСИ	32
11. БЛАГОДАРНОСТИ	34
I. ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ. ЦИКЛ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ	36
1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ	36
1. 1. Аналитический обзор – поиск «понятийных схем»	37
1. 1. 1. Понятие «творческий акт»	37
1. 1. 2. Деятельностная схема «композитор песни»	38
1. 1. 3. Опыт «советской песни»	39
1. 1. 4. Песня – синтетический текст	40
1. 1. 5. Понятийный интервал «песня ↔ не песни»	40
1. 1. 6. Синхронность эмоции и смысла	46
1. 1. 7. Простая типология песен	47
1. 1. 8. Песня – это принципиально не Текст стиха	48
1. 1. 9. Текстово-поэтическая фоника	49
1. 1. 10. Многослойность понимания	50
1. 1. 11. «Поэтический текст» как система	50
1. 2. Исследовательский цикл и подход	51
1. 3. Информационная и сравнительно-информационная базы	53
1. 4. Признаки качества постановки исследовательской проблемы	54
1. 4. 1. Культурная ситуация	54
1. 4. 2. Уровень предполагаемой сложности изучаемого объекта	55
1. 4. 3. Уровень предполагаемой новизны исследования	56
1. 4. 4. Уровень комплексности	56
1. 4. 5. Адаптивная процедурно-методологическая норма	57
1. 4. 5. 1. Позиции мыслителя	57
1. 5. Учет разных типов слухового восприятия	59
1. 5. 1. Академический слух	60
1. 5. 2. Уличный слух	60
1. 5. 3. Условия сравнения пары песен	60

1. 6. Учет разных типов оборачивания слухового восприятия	61
1. 7. Песенный метод композитора С.С. Коренблита	62
1. 8. Выводы по главе – список целевых задач	63
2. ДЕДУКТИВНЫЙ ШАГ – ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ «Д-МОДЕЛЬ»	65
2. 1. Выстраивание онтологической корзины	65
2. 1. 1. Сущностно-понятийная «картина» песни	65
2. 1. 2. «Картина» песенной речи	66
2. 3. Вариации исследовательского подхода	75
2. 4. Понятийные схемы и раскрытые понятийные интервалы	76
2. 5. Рабочие гипотезы	79
2. 6. Экспертный шаблон «Д-модель»	84
2. 7. Итог по главе	90
3. ИНДУКТИВНЫЙ ШАГ – ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ «И-МОДЕЛЬ»	91
3. 1. Методологическое введение	91
3. 2. Схема процедуры познания	92
3. 3. Индикационное пространство «Песня как практика»	92
3. 4. Деятельностная восьмеричность песни	94
3. 5. Интегрально-индикационное пространство песни	95
3. 5. 1. Самостоятельность мелодического голоса	96
3. 5. 2. Песенная форма	96
3. 5. 3. Музыкальный ритм	96
3. 5. 4. Ключ запоминаемости песни (песенная мнемотехника)	97
3. 5. 5. Гармония песенных элементов	98
3. 5. 6. Натуральный пульс песенного текста	98
3. 5. 7. Частотный спектр речи	100
3. 5. 8. Языковое цитирование	101
3. 5. 9. Неоднозначность выхода на образ песенной речи	101
3. 5. 10. Соединение и перехлест творческих потоков	103
3. 5. 11. Описательный формат песен в сети фондов и архивов песен	103
3. 6. Сжатая форма «Индикационное пространство песни»	106
3. 7. Экспертный шаблон «И - модель»	111
3. 7. 1. Пример использования экспертного шаблона	117
3. 7. 1. 1. Пример № 1. Песня М.И. Таривердиева «Мне нравится»	117
3. 7. 1. 2. Пример № 2. Песня Б.Ш. Окуджавы «Время идет»	122
3. 8. Итог по главе	127
4. СОЕДИНИТЕЛЬНЫЕ НОЖНИЦЫ – ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ «С-МОДЕЛЬ»	128
4. 1. Методологическое введение	128
4. 2. Разработка содержания групп опережающей фасеты	129
4. 2. 1. Отношение «песня ↔ новелла»	129
4. 2. 2. Отношение «приземленная песня ↔ песня в полёте»	130
4. 2. 3. Песня как эстафета деятельности	132
4. 2. 4. Различение внутренних маршрутов песни от автора и исполнителя	133
4. 2. 5. Песенная синкретика	134
4. 2. 6. Акцентное гнездо	136
4. 2. 7. Фразировка	138
4. 2. 8. Итог по опережающей фасете (шаблон «С-модель»)	138
4. 3. Особенности композиторской практики С.С. Коренблита	142
4. 3. 1. Путь композиторского восстановления «реального объекта»	142
4. 3. 2. Особенная пластика психики композитора	144
4. 4. Интегральный вид процедуры сравнения двух песен	145
4. 5. Итог по главе	145
5. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ВЕРИФИКАЦИОННО-ИНФОРМАЦИОННОЙ БАЗЫ	146
5. 1. Значимые представления о «Мире песен»	148
5. 1. 1. Мир песен в цифрах	149
5. 1. 2. Три равноправных слоя песенной культуры	149

5. 1. 3. Линия «Песни бардов»	150
5. 1. 4. Пять подпространств песен в пространстве песен русской культуры	150
5. 1. 5. Пространство и состояние психики «Русскость»	151
5. 1. 6. Итог по разделу	152
5. 2. Определение состава верификационного множества	153
5. 3. Итог по главе	154
6. ВЕРИФИКАЦИЯ КОМПЛЕКСНОЙ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ	
«ПЕСЕННОЕ ЛЕКАЛО»	154
6. 1. Предварительная настройка слуха	155
6. 2. Процедурные шаги цикла экспертной оценки	156
6. 3. Процедура оценки и сравнения	156
6. 4. Документирование экспертных оценок	157
6. 5. Анализ информативности позиционной структуры шаблона	
«Песенное лекало»	157
6. 5. 1. Частотные свойства шаблона «И-модель»	157
6. 5. 2. Оценка степени удобства и простоты работы	159
6. 5. 3. Оценка реальной степени понятийного различения	159
6. 5. 4. Особенности сигналы эксперта	160
6. 6. Характер длительности звучания на границе «песня»/»не песня»	161
6. 7. Способы работы композитора с поэтическим текстом	163
6. 8. Результат верификации по выбранным направлениям	166
6. 8. 1. Линия № 1 – Статистика проявления качества	
«Точная Поэтическая Песня»	166
6. 8. 2. Линия № 2 – Поэтическая песня композитора С.С. Коренблита	166
6. 8. 3. Линия № 3 – «Точная Поэтическая Песня» других композиторов	167
6. 8. 4. Линия № 4 – Качество «песен бардов» на фоне категории качества песен	
«Точная Поэтическая Песня»	167
6. 8. 5. Линия № 5 – Качество песен композиторов на фоне категории качества песен «Точная Поэтическая Песня»	168
6. 9. Итог по главе	169
7. ОБЩИЙ ИТОГ ПО РАЗДЕЛУ I	169
II. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОЯСНЕНИЕ	172
1. ПРОСТРАНСТВО ЭМОЦИОНАЛЬНО-СМЫСЛОВОГО ПОДОБИЯ	172
1. 1. Ориентированность фонов понимания качества	
«Точная Поэтическая Песня»	173
2. ВАЖНЫЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ	174
3. ТОЧНАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ – ЭТО БЕЗУСЛОВНОЕ СЛУЖЕНИЕ РУССКОЙ СЛОВЕСНОСТИ	174
4. МЕТОДИЧЕСКИЙ ПЛАН ЭКСПЕРТНОЙ ОЦЕНКИ	177
5. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ НАСТРОЙКА НА ВЫПОЛНЕНИЕ ОЦЕНОК	178
6. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ЭЛЕМЕНТАМИ МОДЕЛИ	
«ПЕСЕННОЕ ЛЕКАЛО»	178
7. ПРИМЕР ВЫПОЛНЕНИЯ ЦИКЛА ЭКСПЕРТНОЙ	
ОЦЕНКИ ОДНОГО ВОКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ/ПЕСНИ	178
7.1. Вокальное произведение/песня композитора Г.В. Свиридова	179
Фаза 1. Сравнение текста Вп/песни и Пи	179
Фаза 2. Заполнение частей интегрального шаблона «Песенное лекало»	180
Фаза 3. Подведение итогов экспертного цикла	183
7.2. Вокальное произведение/песня композитора С.Я. Никитина	184
Фаза 1. Сравнение текстов Вп/песен и Пи	184
Фаза 2. Заполнение интегрального шаблона «Песенное лекало» для пары	187
Фаза 3. Подведение итогов экспертного цикла	189
8. ПРИМЕР ВЫПОЛНЕНИЯ ЦИКЛА СРАВНЕНИЯ ПАРЫ ПЕСЕН	189
ГЛОССАРИЙ	190
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	198

ПЕДАГОГИКА	200
ЛИНГВОДИДАКТИКА	200
КОМПОЗИТОРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ	201
ЭКСПЕРТНЫЙ АНАЛИЗ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	201
ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ ПЕСНЕВЕДЕНИЕ	202
АВТОРСКИЙ НАДЗОР ЗА ПРАВАМИ ПОЭТОВ РУССКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ КЛАССИКИ	202
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	203

ПРИЛОЖЕНИЯ:	215
1. СПИСОК УЧАСТНИКОВ ВЕРИФИКАЦИОННОЙ БАЗЫ.	215
1. 1. Линия № 1 – Статистика «Поэтической песни»	215
1. 1. 1. Группа № 1 – «Камерно-академическая музыка»	219
1. 1. 2. Группа № 2 – «Эстрадная песенная музыка»	221
1. 1. 3. Группа № 3 – «Барды-композиторы»	224
1. 1. 4. Группа № 4 – «Барды-новаторы»	226
1. 1. 5. Группа № 5 – «Театр камерной песни»	228
1. 1. 6. Группа № 6 – «Композиторы песенного распева»	230
1. 1. 7. Группа № 7 – «Известные композиторы песен для кино»	231
1. 2. Линия № 2 – Поэтическая песня композитора С.С. Коренблита (группа № 8)	232
1. 3. Линия № 3 – «Точная Поэтическая Песня» других композиторов (группа № 9)	234
1. 4. Линия № 4 – Качество «песен бардов» на фоне категории качества песен «Точная Поэтическая Песня» (группа № 10)	234
1. 5. Линия № 5 – Качество песен композиторов на фоне качества «Точная Поэтическая Песня» (группа № 11)	235
2. ЭКСПЕРТНЫЕ ПРОТОКОЛЫ	235
2. 1. Линия № 2 – «Точная Поэтическая Песня» композитора С.С. Коренблита ..	235
Экспертный протокол № 01. Песня «Я замучил себя» на стих А.А. Галича	235
2. 2. Линия № 3 – «Точная Поэтическая Песня» других композиторов	238
Экспертный протокол № 01. Песня барда-композитора П.П. Старчика «Квартира тиха как бумага»	238
2. 3. Линия № 4 – «Качество песен композиторов на фоне качества «Точная Поэтическая Песня»	240
Экспертный протокол № 01. Пара: Е.Б. Фролова, С.С. Коренблит	244
Экспертный протокол № 02. Пара: Е.Б. Фролова, С.С. Коренблит	244
Экспертный протокол № 03. Пара: А.Б. Градский, С.С. Коренблит	247
2. 4. Линия «Песенность бардов» из качества «Точная Поэтическая Песня» Анализ текстов песен на стихи Б.Ш. Окуджавы	251
3. ОСОБЕННЫЕ СИГНАЛЫ ЭКСПЕРТА	253
4. ЭКСПЕРТНЫЙ ШАБЛОН «ПЕСЕННОЕ ЛЕКАЛО» (ПОЛНАЯ ФОРМА)	260
5. СОСТОЯНИЕ ТЕМЫ «ФУНДАМЕНТАЛЬНОЕ ПЕСНЕВЕДЕНИЕ»	264
ОБ АВТОРЕ	266

Научное издание

Орловский Сергей Павлович

**«ТОЧНАЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ»
КОМПОЗИТОРА С.С. КОРЕНБЛИТА –
ВЕСТНИК «ФУНДАМЕНТАЛЬНОГО ПЕСНЕВЕДЕНИЯ»**

Практико-ориентированная монография

Верстка, оформление *Виктория Челядинова*

Корректор *Татьяна Головина*

Подписано в печать 08.09.2021.

Формат 70×100 1/16. Усл. печ. л. 20.

Тираж 500 экз.

Издательский Дом «Зебра Е»
119121, Москва, ул. Плющиха, 11
www.zebrae.ru

По вопросам приобретения книг
обращаться по адресу:

ООО «ГАЛАКТИКА»
129344, г. Москва, ул. Радужная, 4, корп. 2 оф. 160,
тел. 8 (495) 201-29-95
galaktikapub@mail.ru,
kniga@zebrae.ru