

 **ОТ РЕДАКЦИИ** 

От редакции. В продолжение сложившейся традиции публиковать в журнале научные материалы, ставшие раритетными, в ближайших двух номерах представляем вниманию читателя исследование Л. Сабанеева, посвященное проблеме ритма¹, интерес автора к которой носит константный характер. Ритм как стиле- и формообразующий фактор, его проекция на форму и шире – систему выразительных средств рассматривается в работах, посвященных Дебюсси, Скрябину и так далее². О роли «метрических координат», «метрического времени» речь идет в связи с идеей золотого сечения в этюдах Шопена³.

Теоретическая концепция ритма Сабанеева явилась одной из первых в отечественном музыкознании (наряду с трудами Б. Асафьева, Г. Конюса, Б. Яворского), заложивших основы современной теории ритма, созданной В. Бобровским, Л. Мазелем, Е. Назайкинским, В. Холоповой, В. Цуккерманом и другими.

**А.О. МАКСИМЕНКО**

Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0003-3732-0000

К теории ритма Сабанеева: вместо предисловия

В статье анализируется теория ритма Л. Сабанеева, отличающаяся от традиционного понимания данного феномена в качестве исключительно временной организации искусства. Исследователь, опираясь на психологию и физиологию восприятия, рассматривает ритм как принцип организации формы произведений для достижения максимального впечатления. Идеи Сабанеева касаются роли контрастов и аналогов как художественных элементов, «эстетических ожиданий» и «принципа наименьшего действия в искусстве», когда минимальные средства создают максимальное эстетическое воздействие. В статье сравниваются основные идеи Сабанеева о ритме в их ранней и поздней версиях (статья «Ритм» 1917 года и книга «Музыка речи» 1923-го), а также прослеживается развитие этих идей в последующих его работах, например, о роли золотого сечения в искусстве и так называемых «вкусовых групп» в истории музыки.

Теория Сабанеева представляет интерес благодаря эмпирическому подходу, интегрирующему современные психологические и физиологические термины, и предлагает свой категориальный аппарат для анализа произведений искусства, в том числе современных.

Ключевые слова: Леонид Сабанеев, теория ритма, физиология восприятия, эстетический потенциал, эстетическое ожидание, контрасты и аналогии, принцип наименьшего действия.

Для цитирования / For citation: Максименко А.О. К теории ритма Сабанеева: вместо предисловия // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 7–17
DOI: 10.17674/2782-3601.2024.2.007-017. EDN: FYMTLR.

¹ Сабанеев Л.Л. Ритм // Мелос. Книга о музыке. Кн. 1 / под ред. И. Глебова, П.П. Сувчинского. С-Петербург, 1917. С.35–72.

² Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 1. С. 54–61; Сабанеев Л.Л. А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения // Проблемы музыкальной науки. 2022, № 4. С. 28–41.

³ Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (опыт позитивного обоснования законов формы) // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 4. С. 41–72.

ALEXANDER O. MAKSIMENKO

Saint-Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0003-3732-0000

To Sabaneev's Theory of Rhythm: Instead of a Preface

The article analyzes Leonid Sabaneev's theory of rhythm, which differs from the traditional understanding of rhythm as temporal organization of art. Sabaneev views rhythm as a principle of organizing the form of artworks to achieve maximum impact, based on the psychology and physiology of perception. Sabaneev's ideas concern the role of contrasts and analogs as elements of a composition, "aesthetic expectations", and the "principle of least action in art", where minimal means create maximum aesthetic impact. The article traces and compares Sabaneev's main ideas on rhythm in their early and later versions (the 1917 article "Rhythm" and the 1923 book "The Music of Speech"), as well as the development of these ideas in Sabaneev's subsequent works, such as the role of the golden ratio in art and the so-called "taste groups" in the history of music. Sabaneev's theory is of interest due to its empirical approach, integrating contemporary psychological and physiological terms, and offers a rich language for analyzing works of art, including modern ones.

Keywords: Leonid Sabaneev, theory of rhythm, physiology of perception, aesthetic element, aesthetic expectation, contrasts and analogs, principle of least action.

Главная особенность теории ритма Сабанеева заключается в том, что это не теория ритма в привычном его понимании – как временной организации искусства¹. Это и не теория формы, хотя в сабанеевскую теорию ритма она входит. Теория ритма Сабанеева – о *принципе* организации формы произведений искусства с целью достижения наивысшего впечатления. Сабанеев использует слово «ритм» примерно так же, как это делает Вирджиния Вулф: «Стиль не требует больших усилий – главное ритм. Стоит его найти, и использовать неподходящие слова станет невозможно. Но при всём этом я уже просидела половину утра, меня переполняют идеи, видения и прочее, а я не могу их выразить, потому что нет нужного ритма. Ритм – это нечто глубинное, он намного глубже слов. Образ, эмоция поднимают эту волну в сознании за-

долго до того, как для неё подберутся слова» [29]².

Это «нечто глубинное», отвечающее за организацию элементов произведения, Сабанеев и пытается определить. В отличие от метафоричного и образного определения Вулф, Сабанеев стремится установить принципы художественного ритма методично, опираясь на физиологию восприятия и психологию.

Статья «Ритм», опубликованная в 1917 году в сборнике «Мелос» [17], – первый крупный теоретический труд, явившийся одновременно обобщением ранних взглядов и наметивший будущие исследовательские интересы Сабанеева. Начинаясь как строгое эмпирическое и даже психофизиологическое исследование вопросов восприятия, работы органов чувств и принципов экономии энергии, статья превращается в трактат, где автор ис-

¹ См. обзор теоретических концепций ритма в монографии В. Холоповой [23].

² Здесь и далее, где не указано обратного, перевод с английского мой. – А.М.



следует понятие стиля, идею катарсиса, смысла искусства, эстетических категорий «возвышенного» и «прекрасного», а также феномен оценки музыкальных произведений разными группами слушателей.

В начале XX века появляется ряд теорий, касающихся тех же областей (в частности, музыкальной формы и эстетики), которые интересуют Сабанеева в «Ритме»: теория интонации и формы Б. Асафьева, концепция линейного движения Э. Курта, лада – Б. Яворского, «метротектонизма» – Г. Конюса. Однако, несмотря на содержащиеся в этих работах зачастую новаторские и плодотворные идеи, не все они сохранили свою актуальность в оригинальном виде, требуя ряда оговорок и помещений в исторический контекст³.

Современный философ Н. Иванов в послесловии к сборнику Санкт-Петербургского философского общества «Социальная аналитика ритма» пишет о статье «Ритм» Сабанеева: «Жаль, что не передать, каким изящнейшим образом выписано здесь каждое слово» [5, с. 245]. Несмотря на это, по мнению философа, статья Сабанеева не выдерживает современной критики, так как «слишком сильна на ней печать <...> позитивизма» [там же]. С Ивановым трудно согласиться. Именно «позитивизм» (а на самом деле строгий эмпиризм) работы Сабанеева – главная причина того, что через сто с лишним лет её можно читать, практически не принимая во внимание год публикации.

Сабанеев оперирует типичными терминами современной психологии восприятия, что удивительно для текста, который написан в Петрограде в разгар революции. Он строит текст максимально логично, давая определения каждому термину, рассуждает об утомляемости органов чувств

и привыкании к длительным воздействиям так, как это делается в современной биологии и психологии [26], и употребляет слово «сознание» так, как его использовали бы многие когнитивисты и философы сейчас (см., например, [25]). Он пишет о внимании и его роли в восприятии элементов произведения, о контрастах и аналогах – и совсем ничего не пишет о музыке как «особом царстве бытия» [9, с. 28], «интонировании как проявлении мысли» [1, с. 211] и «мелодии как потоке силы» [7, с. 41]. Даже в общих рассуждениях об эстетике и «прекрасном» из второй части статьи («Следствия из идеи Ритма») Сабанеев не отступает от строгого, последовательного стиля, стремясь выразить общие эстетические термины через введённые им ранее физиологические и психологические. Гуманитарные науки XXI века в значительно большей степени опираются на эмпирику, физиологию и психологию, чем на личное восприятие и философские рассуждения, которыми «грешат» многие работы начала XX века. Вероятно, благодаря этому «Ритм» Сабанеева воспринимается современнее упомянутых выше теорий раннего советского музыковедения.

Из статьи о ритме впоследствии выросло несколько трудов, подхватывающих намеченные в ней идеи. Так, в монографии «Музыка речи. Эстетическое исследование» (1923) [16] Сабанеев применяет теорию ритма к речи поэтической. Монография интересна тем, что в ней автор излагает теорию ритма несколько иначе⁴, чем в версии 1917 года, о чём речь пойдёт далее.

Идея «вкусовых групп» из теории ритма развивается в «Истории русской музыки» (1924) [12] и «Всеобщей истории музыки» (1925) [11]. В изложении истории музыки Сабанеев применяет терминологию из тео-

³ См. например, комментарии М. Арановского о концепции Асафьева [2, с. 64–65, 72, 79, 83–84], Г. Лыжова о «метротектоническом методе» Конюса [22, с. 401], Ю. Холопова о ладовой теории Яворского [22, с. 378].

⁴ См. главу «О содержании ритма» [16, с. 90].

рии эволюции: произведения («музыкальные организмы») «борются за выживание», «приспосабливаясь» к требованиям разных групп слушателей [11, с. 22–23], тем самым на 50 лет предвосхищая (с рядом отличий) знаменитую идею Ричарда Докинза о *мемах* [4, с. 295].

Новаторская в 1920-х годах и не потерявшая актуальности в наши дни идея о самовоспроизводящихся единицах культуры, которые участвуют в «борьбе за выживание», в интерпретации Сабанеева вызвала яростную критику со стороны советских музыковедов, обвинявших его в «вульгарном социологизме» (см. работы [3], [6], [8], [24])⁵. Сабанеев снова вернётся к вкусовым группам в 1928 году, когда выпустит статью с результатами своих наблюдений за музыкальным восприятием людей из широкой публики, дилетантов, начинающих музыкантов и музыкантов-инструменталистов [30].

В свою очередь, в вышедшей в 1925 и 1927 годах статье «Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. Опыт позитивного обоснования законов формы» (в двух частях, [19–20, перепечатка 21]) Сабанеев доказывает связь ритма и формы с феноменом «золотого сечения», исследуя живое исполнение, а не только музыкальный текст, как это было принято. Результаты статьи, по утверждению автора, демонстрируют использование Шопеном (вероятно, неосознанное) золотых сечений разных порядков для достижения эффекта стройности и легкого, «экономного» восприятия, которым отличаются Этюды [19, с. 143].

Рассуждения о критериях прекрасного, начавшиеся еще в 1912 году в «Музыкальных беседах» [13] и развитые в «Ритме», получают продолжение во многих зарубежных статьях Сабанеева ([27], [28], [29],

[31]). Например, в статье 1928 года «Кризис в обучении теории» (*The Crisis in the Teaching of Theory*), размышляя о создании единой теории искусства, Сабанеев напишет: «Музыкальная теория, помимо своего чисто абстрактного применения, должна способствовать развитию мастерства, т. е. сочетанию определённых известных практик, которые облегчают воплощение прекрасного и достижение фундаментальных категорий гармоничности, соответствия, краткости и т. д. Это эстетические законы, которые никто не осмеливается оспаривать, и, тем не менее, я никогда не встречал их сформулированными в музыкальных трактатах. К ним относятся такие требования, как гармоничность целого (и, следовательно, установление представления об этой гармоничности), лаконичность (отсутствие *длиннот*) и разнообразие (свобода от однообразия) – всё это аксиомы прекрасного, и из них выводятся все частные проявления этого принципа» [27, р. 988].

Остановимся на ключевых аспектах рассуждений Сабанеева о художественном ритме из статьи «Ритм» [17] и книги «Музыка речи» [16], чтобы отметить некоторые наиболее интересные выводы.

Художественным ритмом Сабанеев называет «принцип наименьшего действия в искусстве», при котором произведение искусства производит максимум впечатления при необходимом минимуме ресурсов (элементов и времени) [17, с. 54]. Эстетические элементы (подробнее см. ниже), из которых состоит произведение, в зависимости от расположения и взаимодействия друг с другом способны повышать или понижать общее впечатление, называемое Сабанеевым «эстетическим потенциалом целого» [17, с. 47]. Таким образом, содер-

⁵ В недавно появившемся исследовании В. Лукьянова отмечается, что Сабанеев также предвосхитил многие положения будущей социологии искусства [10].



жание теории ритма есть рассмотрение законов сопоставления эстетических элементов, создающих в произведении максимальное впечатление. Сабанеев подчёркивает, что «ритмическая задача нахождение максимума впечатления» решается в основном интуитивно, однако есть базовые принципы, которые можно проследить в лучших достижениях искусства [17, с. 52]. Напротив, произведения, обнаруживающие длинноты и излишние повторения, производят меньшее впечатление, чем могли бы – они не выполняют «ритмической задачи», так как используют ресурсы неэкономно.

Теория ритма Сабанеева оперирует несколькими ключевыми понятиями: *эстетический элемент*, *эстетический потенциал* и *эстетическое ожидание*.

Эстетический элемент есть реакция психики на любое внешнее явление, например, звук, свет, цвет и так далее. Эстетический элемент – это само ощущение (звука или света) плюс некая эмоция, образ, ассоциация, идея, которую этот элемент вызывает [17, с. 41–42]. Например, можно представить звучащую квинту, вызывающую у определённого типа просвещённого слушателя (помимо звукового ощущения самого интервала) ассоциацию с григорианским хоралом, которая, в свою очередь, может вызвать в сознании некий зрительный образ, способный привести к появлению ассоциаций «второго ряда» [там же], например, из литературы или живописи. Напротив, у слушателя-дилетанта та же самая квинта вызовет совсем другой образ, непохожий на только что описанный.

Каждый эстетический элемент имеет важную характеристику, окраску, согласно терминологии Сабанеева, – *эстетический потенциал*. Потенциалы бывают положительные, нейтральные и отрицательные. Положительный потенциал

в психике характеризуется ощущением «приятно», потенциалы нейтральные вызывают равнодушное отношение, а отрицательные – ощущение «неприятно». Позже, в 1923 году в «Музыке речи» Сабанеев добавляет к словам «приятно» и «неприятно» «волевою характеристику» – желание или нежелание продолжения явления [16, с. 91].

Эти «приятно» и «неприятно» как бы располагаются на континууме от положительного значения к отрицательному: «...на одном конце оказывается “очень сильное желание продолжения” [явления – А.М.], на другом – столь же сильное “нежелание продолжения”, а в середине – нейтральное ощущение, которое можно уподобить точке “нуля” в температурной шкале» [16, с. 91].

Эстетические элементы, соединяясь, накладываясь друг на друга в сознании, способны образовывать элементы высших порядков. Например, элемент звучащей квинты состоит из элементов *до* и *соля* (но только в том случае, когда слушатель умеет «анализировать» слухом этот интервал), элемент «слова» составлен из элементов «звуков» [16, с. 92] и так далее.

В «Музыке речи» Сабанеев предлагает для элементов положительных и отрицательных потенциалов названия *консоны* и *диссоны*, например, «диссоны метра, интонации, гласностей»: «Очень скорые звуки речи дают впечатление скороговорки – диссона... Слишком длинные, протяжные производят впечатление растянутости, иногда неестественности, “пения”, вторгающегося в речь. Все эти крайности обладают более или менее резко выраженным “отрицательным” потенциалом и являются диссонами речи. ...В... речевой эвфонии [благозвучии – А.М.] диссоны метра так же нужны, как и консоны...» [16, с. 99].

Потенциалы элементов высших порядков могут быть не равны потенциалам элементов, из которых они состоят. Например, положительный и отрицательный элементы могут, соединяясь в сознании, дать более сильный *положительный* потенциал.

Сабанеев приводит ряд наблюдений над свойствами эстетических элементов, зависящих от специфики деятельности органов чувств человека, а именно, их реакции на сильные, слабые и повторные явления. Например, именно он (а не Асафьев, как принято считать) впервые вводит определяющую роль *аналогов* и *контрастов* в образовании формы и выполнении ритмической «задачи» [17, с. 56]. Эта роль, согласно Сабанееву, определяется утомлением органов чувств, требующих отдыха и разнообразия: «*Роль элементов низкого и отрицательного потенциалов [...] — чисто контрастирующая. Без них немислимо выявление максимальных потенциалов. [...] В художественных произведениях чаще всего встречаются сложные элементы, которые в части своей контрастируют, в другой же части являются аналогами. На гармоничном сцеплении аналогов и контрастов повторяется вся ритмическая проблема*» [16, с. 95].

Эстетическое ожидание – третье понятие теории ритма – позволяет автору (и слушателю) предчувствовать те элементы, которые ещё не появились, но в совокупности с уже имеющимися могли бы дать наивысший потенциал. Таковы, например, эстетические ожидания аналогов и контрастов. Невыполненное ожидание рождает свой отрицательный, диссонантный эстетический элемент, требующий «ритмического решения», то есть элемента, способного это новое эстетическое ожидание выполнить.

Случайный (не имеющий аналога) элемент в произведении также обладает дис-

сонантной характеристикой. Например, если бы в этом тексте перед определением ритма были слова «внимание: спойлер!», они привели бы к появлению элемента отрицательного потенциала, яркого *диссона*. Эти слова, неуместные по стилю (они приняты в кинокритике, но не в научной статье), вызвали бы «неприятное» ощущение. Однако, если бы они получили объяснение в сноске, иными словами, вернулись бы в текст в качестве *аналога*, изменился бы и их потенциал, так как утратился бы отрицательный характер случайности и стилового диссонанса («менее неприятно»).

Понятия «приятности» и «неприятности», кажущиеся примитивно гедонистическими, на самом деле динамичны и изменчивы: как отмечает Сабанеев, «... музыка из одних консонансов, приятных в отдельности, – мало приятна: для получения высоких музыкальных потенциалов надо, чтобы в музыку включались и неприятные сами по себе созвучия – диссонансы» [17, с. 49].

Такая трактовка «приятных» и «неприятных» явлений – одно из важнейших следствий теории ритма. Категория «приятного» в музыке постоянно расширяется, включая в себя звуки и созвучия, прежде «неприятные» (диссонансы), но позднее ставшие привычными и требующими других, *новых* контрастов. Например, в одной из ранних статей Сабанеев прослеживает такую эволюцию в отношении интервалов и гармоний, которые вначале включали только октавы и квинты, затем терции, а в начале XX века – сложные гармонии Скрябина и Дебюсси [18]. Несомненно, что Сабанеев, писавший о создании новых инструментов для оркестра [15] и обогащении возможностей стандартной темперации [14], первый приветствовал бы новые инструменты типа электрогитар, современные электронные



сэмповые устройства, новые способы вокального исполнения с отказом от ясной мелодии – от рэпа до экстремальных вариантов тяжёлой музыки⁶, эстетику жестокости фильмов Тарантино и тысячи других эстетических элементов, созданных новыми техническими возможностями искусства. Все эти возможности при помощи нахождения верной ритмической организации способны, по словам Сабанеева, создать прекрасное: «ужасное может быть прекрасно в этих условиях, но *не прекрасным* может быть только то, что ритмически не претворено, в чём ритмическая проблема *не разрешена*» [16, с. 93].

Значит ли это, что Сабанеев давал карт-бланш всей новой музыке с любыми звучаниями? Любой, кто знаком с его критическими работами, знает, что нет. В его зарубежных статьях много рассуждений о судьбе современной музыки и критике современных композиторских тенденций. Он рассматривает эти вопросы в терминах «музыкально-прекрасного» и мастерства. Прекрасное, согласно Сабанееву, создаётся по правилам ритма – игрой с оппозицией приятного и неприятного (положительных и отрицательных элементов), образующей элементы высокого потенциала при помощи комбинаций аналогов и контрастов, создания и нарушения эстетических ожиданий. Композиторы-модернисты, считает Сабанеев, отказались от таких правил, уничтожив противопоставление положительных и отрицательных потенциалов и превратив музыку в ткань из равнозначных звучаний. Например, в статье «Кризис обучения теории» (*The Crisis in the Teaching of Theory*, 1928) он пишет: «Мастерство, безусловно, предполагает традицию. Что это за традиция? Конечно, это не может быть то, что было

у Баха или Моцарта. Но никакой другой ещё не сформулировано, и, следовательно, это притворная, мнимая традиция и притворное, мнимое мастерство. Это опять-таки игра в шахматы без правил ходов, но с убеждением, что выиграть “возможно”. В эпоху формализма и мастерства всё искусство было ничем иным, как умением создавать прекрасное в данных строгих условиях. Но для того, чтобы овладение этими знаниями могло проявиться, условия были совершенно необходимы. Невозможно написать сонет без размера сонета и в то же время продемонстрировать “мастерство”. Только современная музыка знает, как проделать этот фокус [...]» [27, р. 988].

Второе интересное следствие теории ритма в том, что невыполнение эстетического ожидания само по себе – это инструмент ритмического арсенала, который позволяет включить в область прекрасного множество явлений, а также различать искусство сбалансированное и уравновешенное, с одной стороны, где все эстетические ожидания выполнены, и эмоциональное, «астатическое» искусство – с другой [17, с. 68]. Такое искусство сознательно оставляет некоторые ожидания неразрешёнными, если того требует идея автора (например, для создания сверхэмоционального эффекта).

Так, пользуясь терминологией теории ритма, можно сказать, что нарочито медленное развитие времени в первых трёх четвертях «Однажды в Голливуде» Квентина Тарантино нарушает *эстетическое ожидание разнообразия*, к которому зрители привыкли в предыдущих его фильмах (всегда динамичных), и это нарушение ожидания создаёт диссонирующий, отрицательный потенциал, вызывающий своё особенное ощущение, воспринимае-

⁶ В «Музыке речи» есть интересные рассуждения о допустимых «диссонах» голоса: «идеально-хриплом», «двоящемся», различных вариантах сдавленного голоса – см. [16, с. 109].

мое или как «эпичное», или как «скучное» (в зависимости от «вкусовой группы» зрителя, его образованности и прочего). Однако последняя четверть фильма уравнивает созданный отрицательный потенциал внезапным ускорением действия, темпа монтажных склеек, изменением стиля повествования, появлением закадрового голоса и временных меток. В этот момент терпеливый зритель может осознать, что медленный темп основной части фильма неслучаен. Если бы она была короче или прерывалась типичными тартановскими вставками, то огромного катарсиса, который ждёт зрителя в финале, было бы не достичь.

Сабанеев считал, что создание универсальной теории искусства может помочь

решить задачу координации новых технических возможностей искусства для создания прекрасного, а не просто игры звуков и красок. Реалистично ли создание такой теории – вопрос открытый. Однако мысли, высказанные Сабанеевым, способны дать пищу для размышлений и опираются на систему чётких понятий для описания общих принципов художественных явлений из разных областей искусства. В то же время они не накладывают ограничений на творчество, не предписывают использовать именно такие, а не иные звуки, цвета и формы. Принцип *наименьшего действия* в искусстве с его требованиями гармонии целого, лаконичности и разнообразия способен помочь творческим исканиям, а не сдерживать их.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Арановский М.Г. Концепция Б.В. Асафьева // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 6. С. 61–85.
3. Грубер Р.И. О концепции Леонида Сабанеева // Пролетарский музыкант. 1931. № 10. С. 20–26.
4. Докинз Р. Эгоистичный ген. М.: АСТ, 2013. 512 с.
5. Иванов Н. Ritenuto. Предупреждение к нечаянному исполнителю // Серия “Symposium”. Вып. 13: Социальная аналитика ритма: сб. материалов конференции. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 245–246.
6. Константинов М. Как не следует писать историю музыки // Музыкальное образование. 1926, № 3–4. С. 26–33.
7. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
8. Ливанова Т.Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. Вып. 1. М.: Искусство, 1938. 360 с.
9. Лосев А.Ф. «Звук как особое царство бытия» // Мелос: Книги о музыке. Кн. первая. СПб., 1917. С. 28–34.
10. Лукьянов В. На пути к социологии музыки: из научного наследия Л.Л. Сабанеева // Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. 2017. № 3. С. 77–94.
11. Сабанеев Л.Л. Всеобщая история музыки. М.: Работник просвещения, 1925. 267 с.
12. Сабанеев Л.Л. История русской музыки. М.: Работник просвещения, 1924. 88 с. [2-е изд. на нем. яз. *Geschichte der russischen Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926].
13. Сабанеев Л.Л. Музыкальные беседы: I. Об эволюции в творчестве // Музыка. 1912. № 66. С. 231–236.
14. Сабанеев Л.Л. Музыкальные беседы: XII. Ультрахроматическая ориентировка // Музыка. 1913. № 121. С. 194–202.



15. Сабанеев Л.Л. Музыкальные беседы. XIII. Реформа инструментов и оркестра (начало) // Музыка. 1913. № 122. С. 211–214.
16. Сабанеев Л.Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. М.: Работник просвещения, 1923. 201 с.
17. Сабанеев Л.Л. Ритм // Мелос. Книги о музыке. Кн. первая. СПб., 1917. С. 35–72.
18. Сабанеев Л.Л. Эволюция гармонического созерцания // Музыкальный современник. 1915. № 2. С. 18–30.
19. Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (Опыт позитивного обоснования законов формы) // Искусство. Журнал Государственной академии художественных наук. 1925. № 2. С. 132–146.
20. Сабанеев Л.Л. Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (Опыт позитивного обоснования законов формы) (окончание) // Искусство. Журнал Государственной академии художественных наук. 1927. Кн. II–III. С. 32–56.
21. Сабанеев Л.Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (опыт позитивного обоснования законов формы) // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 4. С. 74–105.
22. Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Пospelова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: учеб. для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006. 632 с.
23. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
24. Ямпольский И. Сабанеев Л.Л. // Музыкальная энциклопедия. Т. 4. М., 1978. С. 807–808.
25. Dennett D. *Consciousness Explained* / ed. Allen Lane. New York: The Penguin Press, 1991. 511 p.
26. Pinker S. Psy 1. Psychological Science. Lecture 7: Neurons and Networks // URL: <https://harvard.hosted.panopto.com/Panopto/Pages/Viewer.aspx?id=6533b517-7e71-447e-9b1b-accb00e3bc9d> (дата обращения: 05.05.2024).
27. Sabaneev L.L. The Crisis in the Teaching of Theory / trans. by S.W. Pring // *The Musical Times*. Vol. 69, No. 1029, Nov. 1, 1928, pp. 985–988.
28. Sabaneev L.L. The Destinies of Musical Romanticism / trans. by S.W. Pring // *The Musical Times*. Vol. 69, No. 1020, Feb. 1, 1928, pp. 113–115.
29. Sabaneev L.L. The Limits of Music / trans. by S.W. Pring // *The Musical Times*. Vol. 69, No. 1025, Jul. 1, 1928, pp. 602–604.
30. Sabaneev L.L. The Musical Receptivity of the Man in the Street / trans. by S.W. Pring // *Art, Sociology. Music & Letters*. 1928, No. 9, July, pp. 226–239.
31. Sabaneev L.L. The Perspectives of Musical Style / trans. by S.W. Pring // *The Musical Times*. Vol. 69, No. 1026, Aug. 1, 1928, pp. 694–696.
32. Woolf V. *The Letters of Virginia Woolf: Volume Three: 1923–1928*. New York, 1975. 635 p.

Об авторе:

Максименко Александр Олегович, музыковед (Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0003-3732-0000, a_o_maksimenko@list.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Moscow: Muzyka, 1971. 376 p.
2. Aranovskiy M.G. Kontsepsiya B.V. Asaf'eva [Concept of B.V. Asafiev]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [The Art of Music: Theory and History]. 2012. No. 6, pp. 61–85.

3. Gruber R.I. O kontseptsii Leonida Sabaneeva [On the Concept of Leonid Sabaneyev]. *Proletarskiy muzykant* [Proletarian Musician]. 1931, No. 10, pp. 20–26.
4. Dokinz R. *Egoistichnyy gen* [Egoistic Gene]. Moscow: AST, 2013. 512 p.
5. Ivanov N. Ritenuto. Preduverdomlenie k nechayannomu ispolnitelyu [Ritenuto. Warning to the unintentional performer]. *Seriya «Symposium». Vypusk 13: Sotsial'naya analitika ritma: sbornik materialov konferentsii* [Symposium Series. Issue 13: Social Analytics of Rhythm: Collection of Conference Proceedings]. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo, 2001, pp. 245–246.
6. Konstantinov M. Kak ne sleduet pisat' istoriyu muzyki [How Music History Should Not Be Written]. *Muzykal'noe obrazovanie* [Musical Education]. 1926, No. 3–4, pp. 26–33.
7. Kurt E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Fundamentals of Linear Counterpoint]. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.
8. Livanova T.N. *Ocherki i materialy po istorii russkoy muzykal'noy kul'tury. Vypusk 1* [Sketches and Materials on the History of Russian Musical Culture. Issue 1]. Moscow: Iskusstvo, 1938. 360 p.
9. Losev A.F. «Zvuk kak osoboe tsarstvo bytiya» [“Sound as a Special Realm of Being”]. *Melos: Knigi o muzyke. Kniga pervaya* [Melos: Books on Music. Book one]. St. Petersburg, 1917, pp. 28–34.
10. Luk'yanov V. Na puti k sotsiologii muzyki: iz nauchnogo naslediya L.L. Sabaneeva [On the Way to the Sociology of Music: from the scientific heritage of L.L. Sabaneyev]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 18. Sotsiologiya i politologiya* [Bulletin of Moscow University. Series 18. Sociology and Political Science]. 2017. No 3, pp. 77–94.
11. Sabaneev L.L. *Vseobshchaya istoriya muzyki* [General History of Music]. Moscow: Rabotnik prosveshcheniya, 1925. 267 p.
12. Sabaneev L.L. *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music]. Moscow: Rabotnik prosveshcheniya, 1924. 88 p. [2nd edition in German: *Geschichte der russischen Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926].
13. Sabaneev L.L. Muzykal'nye besedy: I. Ob evolyutsii v tvorchestve [Musical Conversations: I. On Evolution in Creativity]. *Muzyka* [Music]. 1912. No. 66, pp. 231–236.
14. Sabaneev L.L. Muzykal'nye besedy: XII. Ul'trakhromaticheskaya orientirovka [Musical Conversations: XII. Ultrachromatic Orientation]. *Muzyka* [Music]. 1913. No. 121, pp. 194–202.
15. Sabaneev L.L. Muzykal'nye besedy. XIII. Reforma instrumentov i orkestra (nachalo) [Musical Conversations. XIII. Reform of instruments and orchestra (beginning)]. *Muzyka* [Music]. 1913, No. 122, pp. 211–214.
16. Sabaneev L.L. *Muzyka rechi. Esteticheskoe issledovanie* [Music of Speech. Aesthetic Research]. Moscow: Rabotnik prosveshcheniya, 1923. 201 p.
17. Sabaneev L.L. Ritm [Rhythm]. *Melos. Knigi o muzyke. Kniga pervaya* [Melos. Books About Music. Book one]. St. Petersburg, 1917, pp. 35–72.
18. Sabaneev L.L. Evolyutsiya garmonicheskogo sozertsaniya [Evolution of Harmonic Contemplation]. *Muzykal'nyy sovremennik* [Musical Contemporary]. 1915, No. 2, pp. 18–30.
19. Sabaneev L.L. Etyudy Chopena v osveshchenii zakona zolotogo secheniya (Opyt pozitivnogo obosnovaniya zakonov formy) [Chopin's Etudes in the Illumination of the Law of the Golden Section (Experience of positive substantiation of the laws of form)]. *Iskusstvo. Zhurnal Gosudarstvennoy akademii khudozhestvennykh nauk* [Art. Journal of the State Academy of Artistic Sciences]. 1925. No. 2, pp. 132–146.
20. Sabaneev L.L. Etyudy Chopena v osveshchenii zakona zolotogo secheniya (Opyt pozitivnogo obosnovaniya zakonov formy) (okonchanie) [Chopin's Etudes in the Illumination of the Law of the Golden Section (Experience of positive substantiation of the laws of form) (ending)]. *Iskusstvo. Zhurnal Gosudarstvennoy akademii khudozhestvennykh nauk* [Art. Journal of the State Academy of Artistic Sciences]. 1927. Books II–III, pp. 32–56.



21. Sabaneev L.L. Etyudy Shopena v osveshchenii zakona zolotogo secheniya (opyt pozitivnogo obosnovaniya zakonov formy) [Chopin's Etudes in the Illumination of the Law of the Golden Section (Experience of positive substantiation of the laws of form)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023. No 4, pp. 74–105.

22. Kholopov Yu., Kirillina L., Kyuregyan T., Lyzhov G., Pospelova R., Tsenova V. *Muzykal'no-teoreticheskie sistemy: uchebnik dlya istoriko-teoreticheskikh i kompozitorskikh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Musical-Theoretical Systems: textbook for historical-theoretical and composition faculties of music universities]. Moscow, 2006. 632 p.

23. Kholopova V. *Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka* [Questions of Rhythm in the Work of Composers of the First Half of the XX Century]. Moscow: Muzyka, 1971. 304 p.

24. Yampol'skiy I. Sabaneev L.L. [Sabaneyev L.L.]. *Muzykal'naya entsiklopediya. Tom 4* [Musical Encyclopaedia. Vol. 4]. Moscow, 1978, pp. 807–808.

25. Dennett Daniel. *Consciousness Explained*. Ed. Allen Lane. New York: The Penguin Press, 1991. 511 p.

26. Pinker S. *Psy 1. Psychological Science. Lecture 7: Neurons and Networks* // URL: <https://harvard.hosted.panopto.com/Panopto/Pages/Viewer.aspx?id=6533b517-7e71-447e-9b1b-accb00e3bc9d> (05.05.2024).

27. Sabaneev L.L. The Crisis in the Teaching of Theory. Trans. by S.W. Pring. *The Musical Times*. Vol. 69, No. 1029, Nov. 1, 1928, pp. 985–988.

28. Sabaneev L.L. The Destinies of Musical Romanticism. Trans. by S.W. Pring. *The Musical Times*. Vol. 69, No. 1020, Feb. 1, 1928, pp. 113–115.

29. Sabaneev L.L. The Limits of Music. Trans. by S.W. Pring. *The Musical Times*. Vol. 69, No. 1025, Jul. 1, 1928, pp. 602–604.

30. Sabaneev L.L. The Musical Receptivity of the Man in the Street. Trans. by S.W. Pring. *Art, Sociology. Music & Letters*. 1928, No. 9, July, pp. 226–239.

31. Sabaneev L.L. The Perspectives of Musical Style. Trans. by S.W. Pring. *The Musical Times*. Vol. 69, No. 1026, Aug. 1, 1928, pp. 694–696.

32. Woolf V. *The Letters of Virginia Woolf: Volume Three: 1923–1928*. New York, 1975. 635 p.

About the author:

Alexander O. Maksimenko, Musicologist (Saint-Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-3732-0000**, a_o_maksimenko@list.ru

