

УДК 78.01+ 78.067

«MUSICKING»: НЕПЕРЕВОДИМЫЙ НЕОЛОГИЗМ ИЛИ АКТУАЛЬНЫЙ КОНЦЕПТ?

Цветковская Т. А.¹

¹ Российский государственный музыкальный телерадиоцентр, ул. Пятницкая, дом 25, стр. 1, Москва, 115184, Россия.

Статья посвящена критическому осмыслению с позиций терминоведения популярного английского неологизма «musicking». Формальной причиной, побудившей Кристофера Смолла к изобретению слова, было желание подчеркнуть созидательную силу музыки. Однако иллюзия корреляции «musicking» с отглагольным существительным «музицирование», присуществующим в ряде европейских языков, привела к широкому использованию неологизма в качестве «модного словечка», в то время как исследовательский потенциал одноименной концепции не был востребован. Между тем полное ее название – «Musicking: смыслы исполнения и слушания» – свидетельствует: под «musicking» автор понимал не отдельные художественные практики, но создание общими усилиями новых смыслов. Это дает возможность включить «musicking» в проблемное поле философии творчества и трактовать его как музыкально-философский термин, закрепляющий понятие «музыкальное со-творчество». При этом центральное место в концепции «Musicking» отводится «связующему паттерну» (англ. – «pattern which connects») – метафоре, раскрывающей специфику со-творчества через анализ духовных, исторических, социальных, функциональных, пространственно-акустических отношений. По наблюдениям автора статьи, именно изучение смыслообразующих контекстов является наиболее перспективным направлением дальнейшей разработки концепции Смолла.

Ключевые слова: музыкальная терминология, мировая музыка, со-творчество, смысл, Кристофер Смолл, Грегори Бейтсон, связующий паттерн.

MUSICKING: IS IT A NEOLOGISM THAT CANNOT BE TRANSLATED INTO RUSSIAN, OR AN ACTUAL CONCEPT?

Tsvetkovskaya T. A.¹

¹ Russian State TV & Radio Centre, 25/1 Pyatnitskaya St., Moscow 115184, Russia.

The subject of the article is a critical understanding of the popular English neologism “musicking” from a terminological standpoint. The formal reason that prompted Christopher Small to invent the word was the desire to introduce a lexical

unit that reveals the creative power of music. However, a wrong idea of connection between the word “musicking” and a verbal noun present in some European languages (Rus. “muzitsirovanie”, Germ. “das Musizieren”), led to the widespread use of neologism as a “buzzword”, while the research potential of Small’s concept still remains undisclosed. Meanwhile, the full name of the concept – “Musicking: the meanings of performing and listening” – indicates that by “musicking” the author did not mean individual artistic practices, but the creation of new meanings by common efforts. This makes it possible to correlate the term “musicking” with the notion “musical collaborative creativity”.

The central place in the “Musicking” concept is occupied by the “pattern which connects” – a metaphor that reveals the specifics of collaborative creativity through the analysis of spiritual, historical, social, functional, and spatial relationships. According to the observations of the author of this journal article, it is the study of meaning-forming contexts that is the most promising direction for further development of the Small’s concept.

Keywords: musical terms, world music, African American music, collaborative creativity, meanings, Christopher Small, musicking, pattern which connects, Gregory Bateson.

Благодарности: выражаю искреннюю признательность доктору философских наук, кандидату искусствоведения, профессору Евгению Викторовичу Дукову за неоценимую помощь в подготовке статьи.

Acknowledgements: I express my sincere gratitude to Doctor of Philosophy, Candidate of Art History, Professor Evgeny Viktorovich Dukov for invaluable assistance in preparing the article.

Введение

Музыкальное искусство переживает настоящий терминологический бум. В центре внимания ученых – источники формирования терминологической системы, факторы, влияющие на ее развитие, характер терминологической деятельности и, наконец, сам термин как семантический, культурный, социальный феномен.

По оценке Татьяны Науменко и Ирины Сусидко, масштаб нынешних методологических, тематических, аналитических обновлений в музыкоznании нельзя сравнивать ни с одним из предшествующих периодов истории [1, с. 2]. Прежде всего, это касается расширения смыслового поля основополагающих теоретических терминов (лад, тональность, тембр, гармония, фактура). Как справедливо замечает философ Игорь Кондаков, словесная форма ключевых понятий искусства может сохраняться веками, а вот их содержание, как правило, меняется [2, с. 16].

«Именования» требуют и новые художественные веяния, практики, подходы. Соответственно, проблема новизны («новая музыка», «новая простота», «новая искренность») выступает на первый план. Однако парадоксальным образом новые слова как таковые крайне медленно входят в терминологический словарь.

Одна из причин кроется в специфике закрепляемых ими понятий. Современные термины фиксируют в основном частные факты, черты отдельных стилей, узконаправленные явления. В результате, по образному выражению Т. Науменко, новаторский дух эпохи, демонстративно ломающий вековые традиции, не приводит к ожидаемому обновлению словарного запаса [3, р. 24].

Впрочем, наблюдается и иная тенденция, обусловленная желанием уловить единство в многообразии. Неслучайно философы Лариса Коробейникова и Елена Водопьянова, анализируя современные глобализационные процессы, отмечают разрушение образа самотождественной культуры как высшей ценности. Реальная культура открыта к изменениям. Она находится в непрерывном становлении [4, с. 80].

В последние десятилетия подобный парадигмальный сдвиг наметился и в исследованиях музыки. Примером служит термин «world music» (англ. – мировая музыка), связанный с представлениями о культурной идентичности.

Другим чрезвычайно популярным на Западе понятием, отражающим новый взгляд на природу музыки, является неологизм «musicking». Впрочем, если словосочетание «мировая музыка», безусловно, является термином, пусть даже спорным, проблемным и устаревшим [5, р. 17], в отношении «musicking» возникает ряд вопросов.

Хотя в многочисленных музыкально-философских, культурологических, историко-теоретических и социально-педагогических трудах неологизм упоминается именно как музыкальный термин [6, р. 6; 7, р. 45], на практике он используется, скорее, как модное словечко, главная задача которого – привлечь внимание. Отсюда обилие намеренно провокационных формулировок, таких как «corona-musicking», «TikTok's musicking», «hip-hop musicking», «political musicking». Кроме того, сохраняющаяся иллюзия корелляции герундия «musicking» с отглагольным существительным «музицирование», присуществующим в ряде европейских языков, ставит под сомнение саму целесообразность его включения в международный научный дискурс [8, с. 187].

Однако перевод термина с одного языка на другой не ограничивается «подбором» соответствующего слова, но включает поиск концептуальной основы в иной социокультурной среде [9, с. 11], и потому лишь всесторонний анализ «musicking» может показать, является ли слово непереводимым на русский язык неологизмом или может быть использовано для обоснования новых научных подходов.

Согласно выдвигаемой гипотезе, неологизм «musicking» подчеркивает новаторство одноименной концепции Кристофера Смолла, но не отражает ее

содержания. Цель статьи – раскрыть исследовательский потенциал концепции «Musicking». Для достижения этой цели необходимо решить следующие задачи: дать критическую оценку популярному неологизму с позиций терминоведения, проследить генезис концепции «Musicking» и выявить перспективные направления ее разработки.

Неологизм «musicking» с позиций терминоведения

Чтобы решить, правомерно ли считать «musicking» термином, необходимо рассмотреть его в трех аспектах: синтаксическом (строение, форма), семантическом (содержание, значение) и прагматическом (функционирование, особенности применения) [10, с. 30].

Отечественная наука знает немало примеров заимствования английских терминов. Отдельные англицизмы входят в русский язык с сохранением своего звучания, как термин «кластер» (*cluster* – «группа», «гроздь»). Другие частично адаптируются, как «минимализм» (*minimal music*). Некоторые же существуют параллельно в транскрипции и переводе, как, например, саундскейп, он же – звуковой ландшафт (*soundscape*).

Заметим, что все перечисленные термины являются авторскими. О «звуковых кластерах» в музыке первым заговорил композитор Генри Кауэлл. Его коллега Майкл Найман употребил термин «минимализм» по отношению к музыке. А термин «саундскейп» вошел в обращение благодаря ландшафтному дизайнеру Майклу Саутвортру.

Неологизм «musicking», возможно, не столь благозвучен. К тому же, как уже было сказано, музыкальное искусство (в особенности, академическое) весьма настороженно относится к нововведениям, следя в этом отношении терминологическим принципам философии.

Поскольку философия представляет собой «предельную сферу знаний», для полноценного функционирования ее терминов необходима целостная модель, вбирающая концептуальную, коммуникативную, лингвистическую составляющие. Отсюда приоритетное использование в новых контекстах утвердившихся терминов; прежде всего, слов из классических языков [9, с. 12–13].

Аналогичная тенденция складывается в музыке, важнейшая группа определений которой, по оценке Валентины Холоповой, постулирует ее философичность и интеллектуальную силу. Неслучайно сегодня мы наблюдаем своего рода «ренессанс» старинной лексики, включая «полюса общей концепции музыки» – средневековые термины «musica mundana» и «musica humana» [11, с. 37].

В этой ситуации возникает ощущение недостаточной мотивированности введения новой лексической единицы. Непонятно, зачем для объяснения природы музыки в конце XX века понадобилось изобретать новое английское слово? Кажется, логичнее было бы воспользоваться любым созвучным «musicking» древнегреческим или латинским термином – таким, как мелопея, музургия, мелотезия.

Автор неологизма «musicking», новозеландский музыковед, педагог, композитор Кристофер Смолл (1927–2011), изначально определил грамматическую форму нового слова как причастие настоящего времени, образованное от вышедшего из употребления глагола «to music». Исследователь предложил следующее определение архаизма: «“To music” – принимать участие в музыкальном представлении в любом качестве, будь то исполнение, прослушивание, репетиция или практика, предоставление материала для исполнения (то, что называется сочинением музыки) или танцы» [12, р. 9].

Глагол, согласно позиции Смолла, лучше, нежели существительное, отражает природу музыки. Сам вопрос: «Что такое музыка?» – сформулирован некорректно, ведь такой вещи, как музыка, не существует. «Музыка вовсе не вещь, но активность, то, чем занимаются люди» [12, р. 2].

Впоследствии Смолл посчитал более логичным трактовать «musicking» как герундий, а также предложил использовать новое слово не как альтернативу словосочетанию «music making» (англ. – создание музыки), но заменить им существительное «music». Однако, как подчеркивают многие авторитетные специалисты, основной состав терминологического списка европейских языков ограничивается *существительными*. Даже в том случае, когда в музыкальной терминологии используются, к примеру, наречия, в контексте терминоведения они рассматриваются как аналоги существительных, а именно как «синонимы субстантивного словосочетания». Так, синонимом термина «аллегро» является субстантивное словосочетание «быстрый темп речи» [10, с. 29].

Неудивительно, что отталкиваясь в поисках нового термина от отлагольного прилагательного, Смолл, в результате, пришел к субстантивированному существительному, что, по сути, свело на нет все его усилия.

Тем не менее перечисленные недостатки даже в совокупности не дают окончательного – положительного или отрицательного – ответа на вопрос, можно ли считать данный неологизм термином. Для его решения необходимо понять, закрепляет ли «musicking» *общее (конкретное или абстрактное) понятие теории определенной специальной области знаний или деятельности* [13, с. 32].

На первый взгляд, лексическое значение слова «musicking» весьма расплывчато. Кажется, его автор отталкивался не от именуемого понятия, но от обратного – того, чем «musicking», по его мнению, не является, а именно от музыкального произведения [12, р. 4].

Во всяком случае, именно желание сместить акцент с партитуры как «фиксированного» объекта на живой процесс создания музыки отмечается его сторонниками как новаторское. Так, по мнению музыковеда Франциски Шредер, главная заслуга Смолла заключается в том, что он выдвинул веские аргументы против мыслителей, позиционировавших музыкальное

произведение как краеугольный камень истории музыки, переключив внимание на «широкий спектр музыкальной деятельности» [14, р. 1539].

И действительно, Смолл считал, что ученые-музыковеды склонны видеть музыкальный смысл исключительно в произведениях западной культурной традиции. Однако, ссылаясь на конкретный фрагмент «Оснований истории музыки» (нем. «Grundlagen der Musikgeschichte», 1977) Карла Дальхауза, он цитирует автора неточно.

Дальхауз рассуждает о произведении как предмете истории музыки (the subject matter of music history) [15, р. 4]. Согласно же Смоллу, в центре внимания немецкого ученого – предмет самой музыки (the subject matter of music) [12, р. 4].

Собственно, по словам Дальхауза, «“музыка” как таковая – это музыкальное “событие”, сплав композиции, исполнения и восприятия» [15, р. 44]. Об отдельном музыкальном произведении речь заходит в связи с музыкальной герменевтикой, направленной на выявление целостного смысла, причем, не «статического», но сконцентрированного в «поэтике, создании форм» [15, р. 4].

Смолл также занят поисками смысла. Правда, его не волнует «имманентный» авторский смысл. Ему интересны новые смыслы, возникающие в ходе любого музыкально-коммуникативного события, вне зависимости от формата, масштаба, места проведения, роли и статуса его участников.

Под «musicking» Смолл подразумевает совместное смыслообразование, интеллектуальный и духовный поиск, не ограниченный узкими временными рамками. Учитывая же, что в современном философском знании творчество принято интерпретировать как порождение новых содержаний, ведущих к смысловому обогащению наличной всечеловеческой культуры [16, с. 289], можно утверждать, что термин «musicking» закрепляет понятие «музыкальное со-творчество».

Осталось лишь оценить прагматический потенциал термина с тем, чтобы понять, служит ли он для фиксации знания или может быть использован в качестве инструмента научного исследования?

Новые подходы к анализу музыкального со-творчества

К. Смолл впервые использовал слово «musicking» в книге «Музыка общего языка: выживание и праздник в афроамериканской музыке». Тем самым он обозначил генетическую связь терминов «musicking» и «мировая музыка». Музыкант, воспитанный, по его собственным словам, «в самых академических традициях европейской музыки», он считал катастрофой распад «единой музыкальной Вселенной», в результате чего классическая музыка утратила статус музыки «общего», то есть широко распространенного языка. В XX веке эту нишу, по его оценке, заняла афроамериканская музыка.

Заметим, что в отношении европейских и африканских традиций Смолл использует общепринятое выражение «music making». О «musicking» речь

заходит в тот момент, когда возникает необходимость подчеркнуть своеобразие афроамериканской музыки в сравнении с ее «предками» [17, р. XI].

Хотя автор затрагивает в своем исследовании многие стили и жанры (кантри, блюз, госпел, соул, регги, фанк, калипсо, ска, рок, поп, рэп, хип-хоп), он трактует афроамериканскую музыку не как коллекцию звуковых объектов, репертуарный список или группу музыкальных стилей, но как подход к созданию музыки, способ ее исполнения и характер ответной реакции.

В то время как африканская музыка, по определению Смолла, является «элементом повседневного общения», в западноевропейской академической практике существует четкое разделение на исполнителей и слушателей. Что касается афроамериканской музыки, в ней граница весьма условна (вспомним формат джем-сейшн). Это позволяет считать всех участников события не просто партнерами по сцене, но прежде всего членами сообщества. И потому главная задача musicking – формирование индивидуальной идентичности через отношения, которые устанавливаются на каждом этапе музыкального действия (musical act) [17, р. 50, 52].

В «Музыке общего языка» Смолл намечает лишь контуры будущей концепции. Особое внимание он уделяет теме *отношений*. Заметим, что термин «отношение» считается одним из самых многозначных. Так, любой музыкальный анализ опирается на изучение отношений – звуковысотных, ладовых, ритмических, тематических. Однако, поскольку Смолл считает, что музыкальное произведение интересно лишь в контексте исполнения и восприятия, он сосредоточен на социально-психологическом аспекте.

Он подчеркивает, что любые отношения (симпатия и антипатия, доминирование и подчинение, равенство и зависимость) определяются не столько словами, сколько интонациями, позами, жестами – «степенью близости, к которой стремятся или которой достигают». Помимо отношений между людьми, важны отношения между культурами, эпохами, отношения с природным (естественным) и даже потусторонним (сверхъестественным) миром [17, р. 56–57; 119].

В дальнейшем в книге «Musicking: смыслы исполнения и слушания» Смолл разовьет эту тему. А для того, чтобы упорядочить расширяющийся до бесконечности список отношений, он использует понятие *связующего паттерна* (англ. – «pattern which connects»), заимствованное у выдающегося философа, антрополога, эколога, одного из основоположников кибернетики Грегори Бейтсона (1904–1980).

В основе связующего паттерна – иерархия более простых по структуре паттернов. Например, музыкальное произведение – это паттерн звуковых отношений (паттерн первого порядка). Когда возникает связь отношений разных типов – отношений между исполнителями, с одной стороны, и звуковых отношений, с другой, складывается паттерн второго порядка. Пример паттерна третьего порядка – связь между отношениями элементов физической среды, взаимодействием исполнителя с акустикой зала и, наконец, отношениями

исполнителя и аудитории, рассредоточенной в концертном пространстве [8, с. 190].

Заметим, что речь идет не об одностороннем действии, трактуемом как «моноокулярное» восприятие происходящего, но о взаимовлиянии сторон, порой весьма далеких, о «комбинациях двойного описания» (combinations of double description) или «двойном взгляде» (double view), который и есть отношение. Например, термины «потомство», «добыча» и «хищник» обозначают не сущность, но «качества по отношению к другим». Можно быть потомком лишь по отношению к родителям, добычей по отношению к хищнику, хищником по отношению к добыче [12, р. 29].

В какой-то момент роли меняются. Потомок становится родителем, а добыча хищником. Этот «сдвиг» оказывается принципиально важным для каждого коммуниканта, и потому необходимо видеть не отдельные стороны происходящего, но объемную целостную картину.

Все высказанное справедливо и для музыкального события. Участие в *musicking* – это социальный ритуал, возможность приобрести опыт «правильных» общественных отношений, а паттерн – метафора, позволяющая осознать (разумеется, в схематичном отображении) и ретранслировать рождаемый в процессе *musicking* новый смысл [8, с. 196–197].

Именно связующий паттерн, являясь центральным звеном концепции «*musicking*», может быть использован в качестве инструмента познания. Прежде всего, он выявляет специфику самого музыкального со-творчества. Взяв за исходную точку «творение», о творчестве мы говорим в том случае, когда рассматриваем новый смысл в отношении к его автору-творцу. Как только речь заходит об отношении смысла к другим смыслам или к творцам этих других смыслов, то логичнее говорить о со-творчестве.

Связующий паттерн отражает и сложную структуру современной музыкальной композиции, включающей множество выразительных параметров, синтез которых, по образному выражению музыковеда Светланы Лавровой, выводит произведение из плоского пространства в многомерное, где прошлое и настоящее оказываются равноправными [18, с. 11].

Помимо этого, оригинальный паттерн, отличающийся своеобразием возникающих внутри него связей, лежит в основе любой из форм музыкального со-творчества. Концерт симфонической музыки Смолл расценивает как подлинный гезамткунстверк (*Gesamtkunstwerk*), однако существуют события «иного рода»: музыкальные телепрограммы, радио классической музыки, музейные акции, музыкальный стриминг. Каждое из них рождает и закрепляет в связующем паттерне новые смыслы.

К примеру, анализируя программную политику радио классической музыки, нужно учитывать не только отношения внутри музыкального ряда (составление плейлиста), но отношения с правообладателями, отношения внутри сетки вещания (сегментирование эфира), отношения технических параметров,

отношения с конкурентами и партнерами как в радиобизнесе, так и в концертно-театральной, музейной, образовательной сфере и многое другое. И все эти отношения необходимо рассматривать в контексте отношений со слушателем – не безмолвным потребителем готового «продукта», но инициатором, а порой даже участником его создания.

Наконец, использование связующего паттерна в качестве инструмента анализа снимает проблему трансформации музыкальных смыслов. Рассуждая о мнимом консерватизме классического репертуара, Смолл указывает на то, что смысл начального мотива главной партии *Allegro* Пятой симфонии Бетховена за два века, прошедшие с момента премьеры сочинения, изменился до неузнаваемости. Нéогда он символизировал новый буржуазный класс, напрягающий все силы для завоевания мирового господства («удар кулаком старому порядку»). Сегодня он лишь подтверждает буржуазную идеологию, успокаивая сомневающихся: «Расслабьтесь, все будет по-старому, в том же порядке: па-па-па-паммм» [19, р. xi].

Тем не менее в разных контекстах мотив судьбы может иметь и иное смысловое наполнение. Анализируя в телепрограмме *Omnibus* «страшного вида» черновики партитуры Пятой симфонии, Леонард Бернстайн интерпретирует их как кровоточащий рассказ о внутреннем сражении композитора [20, с. 119]. Киноиндустрия и рекламный бизнес обернули драму в трагифарс. В результате тот же (хотя и другой по смыслу) мотив звучит во многих голливудских комедиях («Клуб завтраков», 1982; «Остин Пауэрс: Голдмембер», 2002; «Арахисовый сокол», 2015) и рекламе спиртных напитков, мини-маркетов и интернет-браузеров [21].

Собственный смысл вкладывает в Пятую симфонию Бетховена и каждый из ее слушателей. Так, для автора этих строк ассоциативный ряд включает отсылки к творчеству трех дирижеров. Прежде всего, он связан с эталонной записью Отто Клемперера. Однако на этот «подлинный», глубинный смысл насливается яркое эмоциональное впечатление от черно-белого телефильма Анри-Жоржа Клузо с участием Герберта фон Кааяна и Берлинского филармонического оркестра (1966), где на первый план выходит визуализация дирижерского жеста. Заметим, что в момент исполнения «мотива судьбы» (при повторе экспозиции первой части) кадр фокусируется именно на выразительных руках маэстро. И это единственный план подобного рода на протяжении всего фильма.

Наконец, еще один смысловой оттенок в понимание симфонии добавляет концерт оркестра MusicAeterna под управлением Теодора Курентзиса (III Симфонический форум России в Екатеринбурге, 12 сентября 2014 года). Заметим, что значение того памятного события не сводится к особенностям интерпретации, во многом спорной. Смысловую нагрузку принимает на себя невероятная сплоченность молодых музыкантов и юношеский задор, с которым они не «реконструировали», но словно заново создавали известное сочинение.

Заключение

Как было показано, несмотря на существенные недостатки, неологизм «musicking» может считаться музыкально-философским термином, закрепляющим понятие «музыкальное со-творчество». Однако сам по себе этот термин не несет функциональной ценности, но лишь служит отсылкой к одноименной концепции К. Смолла. Подлинным же инструментом познания природы и механизмов со-творчества становится связующий паттерн.

Хотя любой музыкальный анализ предполагает изучение отношений, связующий паттерн выявляет не только их разнообразие, но двустороннюю специфику и подвижность, а также помогает осознать их как целостную структуру. Именно связующий паттерн позволяет объяснить не только смысловые «наслоения», возникающие в ходе истории, но и индивидуальное прочтение художественного содержания. Помимо того, связующий паттерн отражает особенности как традиционных, так и новейших форм музыкального со-творчества, что придает обозначенному подходу особую актуальность. Соответственно, можно утверждать, что наиболее перспективным направлением дальнейшей разработки концепции К. Смолла является исследование различных типов смыслообразующих контекстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Науменко Т. И., Сусидко И. П. Музыкальный термин как проблема: о IV Конгрессе Общества теории музыки // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 4 (28). С. 1–9.
2. Кондаков И. В. Терминология искусства: трансформация художественной речи в научную // Художественная культура. 2024. № 4. С. 12–41. [Электронный ресурс]. DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-12-41.
3. Naumenko T. Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union. M.: publishers «Progress-Tradition», 2017. 448 p.
4. Коробейникова Л. А., Водопьянова Е. В. Культурное разнообразие и глобальность // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2020. № 40. С. 80–91. DOI: 10.17223/22220836/40/7
5. Noone M. Whose World Music? // Intercultural Relations. 2024. No. 2 (16). P. 11–26. DOI: 10.12797/RM.02.2024.16.01
6. Jensenius A.R. Sound Actions: Conceptualizing Musical Instruments. Cambridge: The MIT Press, 2022. 304 p.
7. Kertz-Welzel A. Rethinking Music Education and Social Change. NY: Oxford University Press, 2022. 200 p.
8. Цветковская Т. А. Экология музыкального разума. Понятие «связующий паттерн» в концепции Кристофера Смолла musicking // Художественная культура. 2023. № 4. С 182–203. [Электронный ресурс]. DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-182-203.

9. Ардашkin И. Б., Ардашкина А. И. Терминология как когнитивный феномен: на пути к новым образам терминологической работы // Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. 2024. № 80. С. 5–22. DOI: 10.17223/1998863X/80/1.
10. Гринев-Гриневич С. В. Терминоведение: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2008. с.
11. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 378 с.
12. Small C. *Musicking: the Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998. 230 р.
13. Лейчик В. М. Терминоведение: Предмет, методы, структура. Изд. 4-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 256 с.
14. Schroeder F. *Musicking* // The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture / Ed. by J. Sturman. California: SAGE Publications, 2019. P. 1538–1539.
15. Dahlhaus C. *Foundations of Music History* / Trans. by J. B. Robinson. NY: Cambridge University Press, 1983. р.
16. Смирнова Н. М. Творчество как созидание открытых возможностей // Философия творчества. Ежегодник, вып. 7: Философско-методологический анализ творческих процессов / под ред. Н. М Смирновой, И. А. Бесковой / РАН, Институт философии. Сектор философских проблем творчества. М.: Голос, 2021. С 288–298.
17. Small C. *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.
18. Лаврова С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2004. 193 с.
19. Walser R. Editor's Introduction // The Christopher Small Reader / Ed. by R. Walser. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2016. P vii–xiii.
20. Бернстайн Л. Пятая симфония Бетховена // Музыка – всем / Пер. В. И. Чемберджи. М.: Советский композитор, 1978. С. 114–130.
21. Budden J. M., Knapp R. L. Ludwig van Beethoven. Encyclopaedia Britannica [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven> (дата обращения: 23.09.2025).

REFERENCES

1. Naumenko T. I., Susidko I. P. Muzykal'nyj termin kak problema: o IV Kongresse Obshhestva teorii muzyki // Journal of the Society for Music Theory. 2019. No. 4 (28). S. 1–9.
2. Kondakov I. V. Terminologija iskusstva: transformacija hudozhestvennoj rechi v nauchnuju // Art & Culture Studies. 2024. No. 4. S. 12–41. [Jelektronnyj resurs]. DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-12-41.
3. Naumenko T. Textological Aspects of Musicology in Russia and the Former Soviet Union. M.: Progress-Tradition, 2017. 448 p.

4. Korobejnikova L. A., Vodop'janova E. V. Kul'turnoe raznoobrazie i global'nost' // Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History. 2020. No. 40. S. 80–91. DOI: 10.17223/22220836/40/7.
5. Noone M. Whose World Music? // Intercultural Relations. 2024. No. 2 (16). P. 11–26. <https://doi.org/10.12797/RM.02.2024.16.01>.
6. Jensenius A. R. Sound Actions: Conceptualizing Musical Instruments. Cambridge: The MIT Press, 2022. 304 p.
7. Kertz-Welzel A. Rethinking Music Education and Social Change. NY: Oxford University Press, 2022. 200 p.
8. Tsvetkovskaya T. A. Jekologija muzykal'nogo razuma. Ponjatie «svjazujushhij pattern» v koncepcii Kristofera Smolla musicking // Art & Culture Studies. 2023. No. 4. S. 182–203. [Jelektronnyj resurs]. DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-182-203
9. Ardashkin I. B., Ardashkina A. I. Terminologija kak kognitivnyj fenomen: na puti k novym obrazam terminologicheskoy raboty // Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science. 2024. No. 80. S. 5–22. DOI: 10.17223/1998863X/80/1.
10. Grinev-Grinevich S. V. Terminovedenie: ucheb. posobie dlja stud. vyssh. ucheb. zavedenij. M.: Akademija, 2008. 304 s.
11. Holopova V. N. Fenomen muzyki. M.: Direkt-Media, 2014. 378 s.
12. Small C. Musicking: the Meanings of Performing and Listening. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998. 230 p.
13. Lejchik V. M. Terminovedenie: Predmet, metody, struktura. M.: LIBROKOM, 2009. 256 s.
14. Schroeder F. Musicking // The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture / Ed. by J. Sturman. California: SAGE Publications, 2019. P. 1538–1539.
15. Dahlhaus C. Foundations of Music History / Trans. by J. B. Robinson. NY: Cambridge University Press, 1983. 177 p.
16. Smirnova N. M. Tvorchestvo kak sozidanie otkrytyh vozmozhnostej // Filosofija tvorchestva. Book 7 / Ed. by N. M. Smirnova, I. A. Beskova. Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences. Department of Philosophical Problems of Creativity. M.: Golos, 2021. S. 288–298.
17. Small C. Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in African American Music. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998. 509 p.
18. Lavrova S. V. Citirovanie v tvorchестве современных композиторов. SPb.: St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2004. 193 s.
19. Walser R. Editor's Introduction // The Christopher Small Reader / Ed. by R. Walser. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2016. P. vii–xiii.
20. Bernstein L. Pjataja simfonija Beethovena // Muzyka – vsem / Trans. by V. I. Chemberdzh. M.: Sovetskij kompozitor, 1978. S. 114–130.
21. Budden J. M., Knapp R. L. Ludwig van Beethoven. Encyclopaedia Britannica [Jelektronnyj resurs]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Ludwig-van-Beethoven> (data obrashhenija: 23.09.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Цветковская Т. А. – руководитель специальных проектов радио «Орфей»;
tskoblik@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8395-9820
SPIN ID: 8745-4318

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Tsvetkovskaya T. A. – Head of special projects of radio Orpheus, Russian State TV & Radio Centre; tskoblik@mail.ru
ORCID: 0000-0001-8395-9820
SPIN ID: 8745-4318