

*Юзеф Гейманович Кон (1920–1996)* – профессор, доктор искусствоведения, действительный член Академии гуманитарных наук. С 1970 по 1996 годы преподавал в ПГК им. А.К. Глазунова, заведовал кафедрой теории музыки и композиции. В сфере научных интересов ученого – проблемы музыкального языка, творчество композиторов XX века (в частности, И. Стравинского, А. Шёнберга, Б. Бартока, В. Лютославского), анализ философских оснований зарубежных музыкально-теоретических концепций и многое другое.

*Yuzef Geymanovich Kon (1920-1996)* – Professor, Ph.D. in History of Arts, Active Member of the Academy of the Humanities. He taught at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory from 1970 till 1996, was the Head of the Department of the Theory of Music and Composition. In the sphere of the academic interest of the research worker are the problems of the music language, the creative work of the composers of the XX century (I. Stravinskiy, A. Shyenberg, B. Bartok, V. Lyutoslavskiy), the analysis of the philosophical underpinnings of the foreign musical theoretic conceptions and so on.

УДК 781.6

КОМПОЗИТОРСКАЯ ТЕХНИКА КАК ЗНАК  
(«...СКВОЗЬ ЗЕРКАЛО...». МЕТАМОРФОЗ ДЛЯ 12 СТРУННЫХ И  
КЛАВЕСИНА Й. КОККОНЕНА)<sup>1</sup>

THE COMPOSER'S TECHNICAL SKILL AS A SYMBOL  
(«...THROUGH THE MIRROR...». METAMORPHOSIS FOR 12 STRINGS  
AND HARPSICHORD BY J. KOKKONEN)

*Аннотация*

В центре внимания исследователя находятся свойства музыки и композиторской техники Й. Кокконена (различные виды зеркальности, вариативность, музыкальная символика), которые способны подтвердить замысел, определенный автором словами в заголовке и в конце сочинения.

---

<sup>1</sup> Статья была опубликована ранее в сборнике «Музыка Финляндии: проблемы, параллели, перспективы». Петрозаводск: ПГК, 1994. С. 3–14.

*Abstract*

The major focus of the researcher's interest are the features of music and the composer's technical skill of J. Kokkonen (various types of reflection, flexibility, musical symbolism), that are able to confirm the intention defined by the author in the title and at the end of the composition.

*Ключевые слова:* Й. Кокконен, новая программность, мотив зеркала, зеркальная симметрия, вариативность.

*Keywords:* J. Kokkonen, new program music, the theme of the mirror, reflective symmetry, flexibility.

Небольшое по продолжительности звучания сочинение крупнейшего финского композитора Йоонаса Кокконена нельзя считать программным в общепринятом значении этого слова. Само название, равно как заключительные слова «Одному Богу слава. Богу хвала» и следующая за ними, по-видимому, дата сочинения из четырех семерок 7.7.77 (7 июля 1977 года), указывают на особый замысел.

В той или иной степени всякая музыка является носителем символов. Однако в данном случае автор подчеркнул эту функцию произведения, поместив словесные указания как в заглавии, так и в конце. Разделение вербальных пояснений на титульные и дополнительные предопределяет их значимость для слушателя. Представляется вероятным ознакомление реципиента с названием сочинения через печатную программу или словесное объявление в концерте. Неслучайно «...Сквозь зеркало...» набрано крупным шрифтом и на титульной и на первой страницах партитуры. В противоположность этому слова во хвалу Бога помещены мелкими буквами уже после двойной тактовой черты, означающей, как обычно, завершение произведения. Надо полагать, что они предназначены для исполнителя-дирижера, который может или должен ознакомить с ними непосредственных исполнителей. Но, скорее всего, эти завершающие слова обращены

композитором к самому себе. Они – авторское указание на серьезность замысла и на смиренность автора перед величием высших сил.

Маловероятно ознакомление слушателя с заключительными словами. Они выражают лишь внутреннюю убежденность, умонастроение композитора. Этим они напоминают ремарки, щедро помещаемые в партитурах эпохи барокко (и более ранних эпох). Таким образом, Кокконен намекает здесь на свою позицию художника, высоко ценящего прошлое и стремящегося следовать великим предшественникам.

Само название «...Сквозь зеркало...» позволяет думать, что оно навеяно знаменитой сказкой (точнее, своего рода «научной сказкой») Л. Кэрролла. Полное ее наименование – «Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье». Если это так, то Кокконен мог ограничиться одним только титульным указанием на характер своей композиции и воплотить в ней зеркальную симметрию (что, как будет показано ниже, на самом деле имеет место в сочинении финского мастера). Однако введение дополнительных слов, обращенных к Богу (к тому же на латинском языке), и обозначение даты завершения работы четырьмя семерками заставляют думать о скрытом, хотя и относительно легко раскрываемом символическом смысле произведения.

С давних пор зеркало было, с одной стороны, символом точности, верности отображения. Шекспир устами Гамлета напоминает актерам о том, что их цель «... как прежде, так и теперь была и есть – держать как бы зеркало перед природой»<sup>2</sup>. В то же время зеркало символизирует и более высокое начало. Средневековый богослов Венсан из Бове в труде «Великое зеркало» считает зеркало «отражением божьего слова, праведника – зеркалом мироздания» [10, с. 228]. Совершенство зеркала понималось и как его способность вместить знания. Отсюда множество таких названий ученых трудов, как «Зерцало алхимии» Роджера Бэкона (XIII в.), сатирическое «Зерцало глупцов» Нигелла Вирекера (XI в.).

---

<sup>2</sup> См.: Шекспир У. Гамлет. Акт III, сц. 2 [6].

Зеркало – старейший мотив в живописи. Оно неоднократно выступает, например, у Веласкеса, служа средством расширения и углубления пространства картины («Менины», «Венера с зеркалом»), и у многих других более ранних и более поздних художников. Особо достойны внимания изображения выпуклых зеркал, создающих изощренные эффекты. Из ранних образцов отражения искривленной поверхности вспомним знаменитый двойной (точнее, тройной) портрет «Джованни Арнольфини с женой» Я. Ван Эйка (1434). Фигуры супружеской пары представлены не только обычным способом, но и отраженными в выпуклом зеркале, где виден и сам художник, выступающий и как наблюдатель-живописец, и как свидетель брачной церемонии (о чем говорит надпись над зеркалом). Другим примером обогащения пространства картины путем изображения выпуклого зеркала служит портрет «Меняла с женой» Кв. Массейса (1514), в котором изображено окно, невидимое в прямом ракурсе. Великолепным образцом является также автопортрет Пармиджанино (1523). Изобретательнейшие образцы «искаженных» зеркалами – выпуклыми и вогнутыми – дает творчество современного нам голландского графика М. Эшера. Один его автопортрет – отражение лица в стеклянном шаре, другой – с ларингологическим вогнутым зеркалом, а также изображения города, сочетающие оба искажения, – служат примерами изощреннейшего видения, которым и прославился этот мастер.

В литературе – поэзии, прозе – зеркало выступает не только символом совершенства, но и знаком бренности, быстротечности жизни. В 77-м сонете Шекспир напоминает: «Часы покажут, как мелькают миги, а зеркало – как увядаешь ты» [7, с. 251]<sup>3</sup>. Аналогичные интерпретации образа зеркала встречаются у русских поэтов, в частности, у Ходасевича<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Перевод А. Финкеля. Данный перевод – самый близкий к оригиналу.

<sup>4</sup> См. статью Ю. И. Левина «Зеркало как потенциальный семиотический объект» [2]. Популярное изложение проблематики дано в книге А. Вулис «Литературные зеркала» [1]. Глубокие мысли о роли зеркальности в музыке, в частности, в вагнеровском «Тристане» высказаны А. А. Муравлевым в его «Записках о разном» [см.: 3, с. 19–20].

Мотив зеркала нередко переплетается с «фаустовским мотивом» продажи души нечистой силе. Так, в новелле Э. Т. А. Гофмана «Приключение в ночь святого Сильвестра» (то есть в новогоднюю ночь) героем одной из ее частей является некий Эразм Шпикгер, потерявший свое отражение в зеркале (он встречается с Петером Шлемилом, потерявшим свою тень героем повести А. Шамиссо, – подобный сюжетный ход намекает и на близость двух литературных образов и на отношения обоих авторов). Мотив зеркала зачастую превращается в тему двойника, столь занимавшую романтических и даже более поздних писателей. Двойник есть живое зеркало. Такие романы и повести, как «Шагреневая кожа» Бальзака, «Двойник» Достоевского, «Портрет Дориана Грея» Уайльда, «Доктор Джекиль и мистер Хайд» Стивенсона, являются по сути вариациями одной темы – зеркала.

В музыке зеркало и его способность отражать зримые формы, естественно, коренным образом отличается от тех изображений или описаний, которыми богаты литература и живопись. Музыка непосредственно воплощает само отображение в своих структурах. Она достигает реализации «идеи зеркальности» благодаря широкому применению более общего принципа, а именно симметрии. Все типы симметрии – переносная, инверсия, ракоход – могут быть сведены к зеркальной. В музыкальной теории принято зеркальным обращением считать такое проведение темы, которое «совмещает признаки канона в обращении и ракоходного» [5, с. 690]. Однако легко заметить, что при условии обычного чтения нот («слева направо») ракоход возникает, если расположить зеркало вертикально к окончанию темы. Соответственно, обращение (инверсия) формируется в зеркале, помещенном горизонтально под текстом-записью темы.

Сочетание инверсии с ракоходным движением, то есть то, что в теории музыки обычно называют зеркальным отражением, представляет собой двойное отражение, совмещающее оба типа симметрии – с горизонтальной и вертикальной осями. Легко заметить, что такое двойное преобразование

эквивалентно повороту на 180°, то есть поворотной симметрии с центральной точкой в середине темы (страницы текста). Не говоря о чисто геометрических соображениях, стоит указать на пример канона, допускающего чтение и, естественно, исполнение в прямом порядке, от начала к концу, с поворотом нотного текста «вверх ногами» и в этом же положении от конца к началу. Таков первый из канонов Гайдна «Десять священных заповедей» (существует и другой текст, дающий циклу название «10 заповедей искусства»). Лишь немногие из подобных сочинений обладают художественной ценностью. Однако в эпоху барокко и классицизма умение создавать такие «кунштштюки» ценилось высоко и считалось необходимым признаком мастерства. По этому поводу в предисловии к своему сборнику сонат «Музыкальные искусства» (1689) Дж. Б. Витали писал, что «не может называться музыкантом тот, кто не знает, как пользоваться секретами мастерства в любом стиле» [цит. по: 11, с. 136].

В XX веке интерес к построениям такого рода возродился с неожиданной силой. Общий кризис музыкального языка, поиски выхода из него и не в последнюю очередь серийность (прежде всего додекафонная серийность) заставили композиторов сосредоточить внимание на проблемах полифонии. Исчерпанность ее высшей формы – фуги, да и трудности воссоздания ее композиции в условиях атональности привели к обновлению различных видов канона, особенно таких, в которых находят применение принципы симметрии (то есть зеркальности в описанном выше смысле слова).

В чисто композиционном аспекте «...Сквозь зеркало...» Кокконена представляет собой сжатую энциклопедию современной имитационно-полифонической техники<sup>5</sup>. Она близка к разработанной ново-венской школой практике использования темы в ее четырех видах: основном (O), инверсионном (I), ракоходном (R) и инверсионно-ракоходном (RI). Было бы, однако, неверно

---

<sup>5</sup> Инструментальный состав «...Сквозь зеркало...» – 7 скрипок, 2 альты, 2 виолончели, 1 контрабас, клавесин.

усматривать в этом прямую зависимость Кокконена от додекафонистов. Во-первых, сочинение финского композитора – тональное. Сколь ни сложно мышление Кокконена, он опирается на разветвленную хроматическую (по терминологии Ю. Н. Холопова) тональность. Об этом, в частности, свидетельствуют начальное и заключительное восьмизвучия. В первом выделен низкими струнными звук *f*; во втором – сектаккорд C-dur, в котором виолончели и контрабасы, а также две скрипки отчетливо усиливают звук *e*. Остальные звуки указанного трезвучия, порученные двум альтам, погружены в массу шести скрипичных флажолетов. Подчеркивание одного звука в каждом случае применения диссонирующих созвучий кластерного типа (клавесин + струнные) само по себе заставляет думать о широко понимаемой тональной (не додекафонной) технике, близкой к квартетам Бартока.

В этом же убеждает и характер основной темы (пример № 1). Она обнаруживает явные признаки хроматической тональности с тоникой *c*. Содержащиеся в ней повторы (точные и в уменьшении) также укрепляют ощущение тональности. Заключительный каданс темы – одновременное звучание доминанты и тоники – окончательно определяет ее тональный характер. В дальнейшем развитии он сохраняется при использовании длительных остинато и модифицированных, усложненных, но все еще ясно изложенных трезвучий.

### Пример № 1

The musical score for Viola, Example No. 1, is presented in two staves. The first staff begins with the instruction *sul tasto senza vibr.* and contains a melodic line starting with a rest, followed by notes with dynamics *pppp* and *pp*. The second staff continues the melodic line, ending with a cadence marked *mf* and *pp*. A measure number '15' is indicated at the end of the second staff.

Все произведение построено на вариациях этой темы и на вариантах вычленившихся из нее мотивов. В целом можно утверждать, что «...Сквозь зеркало...» не выходит за рамки свойственного Кокконену неоклассического стиля, но обогащенного знанием других стилистических направлений и

усвоением отдельных признаков последних. Важно отметить, что Кокконен пользуется в данном сочинении как раз такими приемами, которые известны по музыке отдаленного прошлого (в частности, барокко) и настоящего (ново-венской школы). Начиная с 17-го такта, вариант вычлененного из темы мотива проводится одновременно с варьированным обращением. Здесь нет точного зеркального отражения в горизонтальной плоскости. Семиголосное изложение состоит из интервальных вариантов, в которых не величина мелодических ходов, а лишь их направленность образует сочетание основной темы (части первоначальной, главной темы произведения) и ее инверсии. Квази-параллельное движение голосов как О, так и I (основного вида и инверсии) образует нерегулярное, почти гетерофонное голосоведение. Как О, так и I предстают в виде «утолщенных» голосов. Совмещение вариантов мелодических линий – по сути их две, тема и ее обращение – напоминает технику современной микрополифонии, хотя Кокконен не стремится достичь такой степени слияния вариантов, какая свойственна, например, многим произведениям Лигети или Лютославского. Зеркальность противопоставления двух инструментальных групп здесь налицо (пример № 2).

## Пример № 2

The musical score consists of seven staves, each representing a violin part. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *mf*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *f*.
- Staff 2:** Treble clef. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *mf*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *f*.
- Staff 3:** Treble clef. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *mf*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *f*.
- Staff 4:** Treble clef. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *mf*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *f*.
- Staff 5:** Treble clef. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *mf*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *f*.
- Staff 6:** Treble clef. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *mf*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *f*.
- Staff 7:** Bass clef. Dynamics: *pp*, *cresc.*, *mf*, *dim.*, *pp*, *cresc.*, *f*.



Анализ музыки «...Сквозь зеркало...» показывает, что почти во всех случаях применения зеркальных (в широком смысле слова) обращений тематического материала и их имитационных проведений преобладают варианты, а не точные, сохраняющие интервалику трансформации. Было бы слишком громоздко демонстрировать здесь, в рамках сжатой статьи, все случаи такого рода. Достаточно остановиться на еще одном, весьма показательном примере (пример № 3, от т. 98).

## Пример № 3

The musical score for Example No. 3, measures 100-105, is presented in a standard orchestral format. It consists of eight staves: four for Violini (Violins 1-4) and two for V-le (Viola) and Celli Bassi (Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 100. The Violini parts feature intricate rhythmic patterns, often with slurs and dynamic markings of *mp* and *pp*. The V-le and Celli Bassi parts provide a more melodic and harmonic foundation, with dynamic markings ranging from *mf* to *pp*, and including *espr.* (espressivo) and *dim.* (diminuendo) markings. The overall texture is dense and complex, reflecting the 'mirror' theme mentioned in the text.

Ранее, на фоне бесконечного канона, исполняемого семью скрипками, начиная с т. 87 (конец его сохранен в первом такте примера № 3), вступает начальная тема, образуя сперва свободный голос, а затем выступая (правда, лишь фрагментарно) в качестве увеличения. Начиная со второй половины т. 98, возникает вновь соединение темы (O) и ее обращения (I). При этом обе формы изложены в виде вариантов, нерегулярных удвоений в различные интервалы.

Здесь так же, как и в приведенном выше *примере № 2*, квази-гетерофонное изложение дает неточное зеркальное отображение. Достоинно внимания, что такие «замутненные» отражения появляются в узловых, кульминационных построениях. Точные имитации и повторы выполняют чаще всего роль связующих, развивающих моментов формы. Все существенно важные разделы, обретающие экспозиционный или утверждающий тему характер построены именно на зеркальном отображении материала в одновременности или же при очень тесном вступлении голосов в имитации.

Достоинно внимания появление транспонированного варианта мотива В–А–С–Н (т. 30). Это музыкальное «называние» имени величайшего композитора прошлого вводится уже в главной теме в ее экспозиционном изложении (см. тт. 4–5 примера № 1). Нет сомнения, что и здесь, как и у ряда других мастеров, этот мотив носит характер символа. У Кокконена он излагается параллельными сектаккордами (3 скрипки + 2 виолончели + контрабас). Противосложение дается тоже сектаккордами. Оно представляет собой комбинацию, чередование точных и, что особенно здесь важно, свободно обращенных субмотивов в уменьшении (4 скрипки + 2 альты + клавесин). Зеркальность, инверсия и здесь играет свою роль, пусть в усложненном и менее заметном виде.

Начиная с т. 249, немалое значение обретают тематические элементы, основанные на гамме тон-полутон (полутон-тон). Они выводятся из важнейшего для данного сочинения мотива основной темы, играющего огромную роль во всех многочисленных полифонических построениях. Речь идет о четырех звуках, которые заполняют т. 5 (см. пример № 1). Они образуют фрагмент гаммы тон-полутон от звука *e*. Добавление одного лишь звука *g* (он предшествует данному субмотиву) реализовало бы полностью пентахорд этой гаммы.

Дополнение указанного субмотива до последования тон-полутон вызвано потребностью в реализации зеркального отражения ракоходного типа, то есть

такого, при котором «зеркало» установлено вертикально. Внутренняя симметрия, периодичность строения названных гамм (искусственных ладов, модусов) позволяет еще раз и по-иному, чем в описанных выше имитационно-инверсионных свободных построениях, воплотить идею, заложенную и заявленную самим наименованием произведения «...Сквозь зеркало...».

Возвращаясь к вопросу о «неточности», «приблизительности» отражений основной темы в тех трех случаях, в которых основной вид (О) выступает одновременно со своей инверсией (И), следует заметить следующее. Известно, что нарушение симметрии – диссимметрия – играет существенно стимулирующую роль в процессе восприятия. К музыке вполне можно отнести слова авторов специального труда о симметрии, сказанные об орнаменте, «смешивающем стили»: «...это явление может и не вызывать неприятного впечатления у зрителя, а, наоборот, заставить его более активно рассматривать рисунок и искать в нем замаскированные закономерности» [8, с. 155]. То же самое происходит и в музыке. Именно поэтому вариантный повтор предпочтительнее точному, и это предпочтение сказывается в эволюции музыкальных стилей, усиливаясь с течением времени.

В музыке XX века, с ее затрудненностью восприятия (вполне сознательно создаваемой композиторами), важным оказывается не столько мелодический рисунок, сколько *общая его направленность*. При одновременном звучании разнонаправленных линий слух стремится найти главную и, не находя ее, оказывается в состоянии значительной напряженности. Впрочем, уже в музыке XIX века можно наблюдать явления, предвосхищавшие внимание к направлению интонации, а не к ее конкретной форме (примером служит свободное, меняющее интервалику обращение темы в первой части Фортепианного трио op. 100 Шуберта).

В XX столетии интерес к вариантным трансформациям выдвинул такого рода приемы на одно из важнейших мест в фонде композиторской техники. И не в последнюю очередь это относится к зеркальным преобразованиям. Не

говоря уже о приверженцах серийности, щедрую дань подобным трансформациям отдали и сторонники широко понимаемой тональности<sup>6</sup>. Стремление к созданию условий для максимального напряжения слушательского внимания, столь характерное для музыкального (и вообще – художественного) творчества нашего времени, влечет за собой разнообразие приемов вариативности тем, в частности, и в случаях использования различных видов зеркальности, как это имеет место в сочинении Кокконена «...Сквозь зеркало...». Это обстоятельство полностью совпадает с соображениями У. Эко, который, отрицая знаковость обычного зеркального отражения, признает наличие семиозиса в деформированных отображениях в выпуклых, вогнутых, «разбитых» зеркалах [9, с. 47–50].

Выше уже говорилось, что само название, а также вписанные в конец партитуры слова о прославлении Бога дают основание считать рассматриваемое сочинение подчеркнуто символическим. В связи с этим следует попытаться «расшифровать» и упомянутую дату создания «...Сквозь зеркало...» – 7.7.77. Прежде всего отметим, что, как всякое число, представляемое одинаковыми цифрами, она – палиндромична, обладает ракоходной симметрией и может мыслиться как сохраняющая значение при отражении в вертикально поставленном зеркале. Благодаря этому четыре семерки приобретают скрытый смысл, свойственный отмеченным симметричным построениям к преобразованиям.

Кроме того, числа 7 и 4 издавна считаются символами. Приводя многочисленные примеры, В. Н. Топоров пишет, что эти числа во многих культурах приобрели значение, указывающее на целостность мира. Число 7 является суммой 4 и 3. Оба они «преобразуют идеальные структуры» [4, с. 58].

В этом свете четырежды повторенное число 7 приобретает смысл, усиливающий (правда, не для слушателя, а для читающего партитуру) смысл

---

<sup>6</sup> Показательно, что еще в 1935 году швейцарский композитор Роже Вюатаз назвал последний из своих Трех ритмических этюдов для фортепиано «Кривое зеркало» (буквально

самого названия и заключительной ремарки. Не зная, имел ли в виду композитор свойства чисел 7 и 4 или он просто отметил дату завершения произведения, позволительно указать на некоторые возможные производные.  $7 \times 4 = 28$ . Сумма цифр этого произведения равна 10, то есть еще одному числу, отражающему совершенство мира. 7 дает в результате 2401; сумма цифр – вновь 7. Что это? Случайность или замысел? Во всяком случае подобная деталь заставляет и вспомнить давнюю традицию, и еще раз призадуматься над проблемой символики в искусстве.

И, в заключение, несколько слов о еще одном аспекте проблемы наименования произведения искусства. В предлагаемой статье сочинение Кокконена интерпретируется (в ограниченных пределах) в свете названия и имеющихся в партитуре пометок композитора. Соответственно этому в центре внимания исследователя, пишущего об этом произведении, находятся те черты музыки и композиторской техники, которые способны подтвердить замысел, определенный словами, поставленными автором в заголовке и в конце сочинения. Представим себе, что эти вербальные указания отсутствуют! Возникли бы в этом случае у аналитика и, тем более, у слушателя мысли о связи музыки с проблематикой зеркальности как символики? Появилось бы желание рассмотреть музыкальные структуры в аспекте знаковой проблематики у тех, кто не знал о намерениях композитора? Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, необходимо отметить, что Кокконену вообще свойствен интерес к сложной полифонии. В частности, написанное тринадцатью годами ранее «Звучащее творение» (в оригинале название дано на латинском языке) обнаруживает те же приемы зеркальных преобразований тем, что и «...Сквозь зеркало...». По словам композитора (приведенным в послесловии к партитуре), «“Звучащее творение” стремится быть абсолютной музыкой», то есть музыкой, лишенной каких бы то ни было ассоциаций с внеинтонационной реальностью или символикой. Следовательно, аналогичные технические приемы

---

– «Деформирующее зеркало»).

приобретают неодинаковые смыслы в зависимости от названия. Более того, только слушатель-знаток или профессиональный музыкант способны осознать зеркальность в «Звучащем творении», тогда как само название «...Сквозь зеркало...» направляет внимание даже малоискушенного слушателя на восприятие таких свойств музыки, которые отвечают содержащемуся в наименовании смыслу. Осознанность слушателем символического (или, в другом случае, какого-то иного) характера музыки зависит от многих факторов немзыкального характера. Среди них и знание истории культуры, и психологическая направленность, и врожденная музыкальность, и прочие. Название – не более чем сигнал, своего рода указатель, знак, помогающий ориентироваться в сложностях музыки, и не случайно именно в музыке XX века столь часто встречаются названия, порой весьма причудливые. Отказ – полный или частичный – от традиционных принципов организации материала, затрудненность в освоении непривычных звуко сочетаний, кажущаяся или действительная алогичность формы требуют определения каких-то ориентиров, помогающих уяснить замысел композитора. Выполняет (по крайней мере, призвано выполнять) эту функцию название. «...Сквозь зеркало...» Кокконена – пример, показывающий роль заголовка, направляющего на понимание символического значения самой композиционной техники. Естественно, что оно, как и всякое произведение искусства, допускает различные уровни постижения. Но такое сочинение еще раз напоминает о том, что содержание, замысел обнаруживаются через форму, что в музыке, как и в природе, царит единство внешнего и внутреннего начал. Произведение Кокконена в целом, его техника и словесные и числовые дополнения являются результатом серьезнейшего отношения к искусству, мыслимому важной частью жизни духа.

### *Литература*

1. Вулис А. Литературные зеркала. М.: Сов. писатель, 1991. 480 с.
2. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1988.

- С. 6–24.
3. Муравлев А.А. Записки о разном // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 13–21.
  4. Топоров В. И. О числовых моделях в архаичных текстах // Структура текста. М.: Наука, 1980. С. 3–58.
  5. Успенский Н. Д., Мюллер Т. Ф. Канон // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Стб. 688–694.
  6. Шекспир Г. Гамлет. Принцип Датский / Перевод М. Лозинского. М.: Искусство, 1964.
  7. Шекспир У. Сонеты. Перевод А. Финкеля // Шекспировские чтения 1976. М.: Наука, 1977.
  8. Шубников А. В., Копцик В. А. Симметрия в науке и искусстве. М.: Наука, 1972. 339 с.
  9. Eco U. Über Spiegel und andere Phänomene. München-Wien: Carl Hanser Verlag, 1988.
  10. Julien N. Le dictionnaire des symbolies. Alleur (Belgigne), 1989.
  11. Newman W. St. The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill: University of North Carolina, 1959.

### *References*

1. Vulis A. Literaturnye zerkala. M.: Sov. pisatel', 1991. 480 s.
2. Levin Yu. I. Zerkalo kak potentsial'nyy semioticheskiy ob"ekt // Trudy po znakovym sistemam. XXII. Zerkalo. Semiotika zerkal'nosti. Tartu: Tartuskiy gos. un-t, 1988. S. 6–24.
3. Muravlev A.A. Zapiski o raznom // Muzykal'naya akademiya. 1993. № 1. S. 13–21.
4. Toporov V. I. O chislovykh modelyakh v arkhaichnykh tekstakh // Struktura teksta. M.: Nauka, 1980. S. 3–58.
5. Uspenskiy N. D., Myuller T. F. Kanon // Muzykal'naya entsiklopediya: v 6-ti tomakh. T. 2. M.: Sov. entsiklopediya, 1974. Stb. 688–694.
6. Shekspir G. Gamlet. Printsip Datskiy / Perevod M. Lozinskogo. M.: Iskusstvo, 1964.
7. Shekspir U. Sonety. Perevod A. Finkelya // Shekspirovskie chteniya 1976. M.: Nauka, 1977.
8. Shubnikov A. V., Koptsik V. A. Simmetriya v nauke i iskusstve. M.: Nauka, 1972. 339 s.
9. Eco U. Über Spiegel und andere Phänomene. München-Wien: Carl Hanser Verlag, 1988.
10. Julien N. Le dictionnaire des symbolies. Alleur (Belgigne), 1989.
11. Newman W. St. The Sonata in the Baroque Era. Chapel Hill: University of North Carolina, 1959.