

ЗВУЧАЩАЯ ЛОГИКА

Юрий Виноградов



ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ
ГОРОДЕЦ

Юрий Виноградов
Звучащая логика
Серия «СОПЗ.
Психология и психиатрия»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=74536861

*Звучащая логика:
ISBN 978-5-907982-99-4*

Аннотация

«Звучащая логика» – это сборник статей, представляющий собой исследование философии современной музыки, ставящей своей целью дать ключи к пониманию современной академической и импровизационной музыки для заинтересованной аудитории. Тематика статей: от введения в философию музыки и рассмотрения отдельных важных и резонансных вопросов эстетики до философской интерпретации и объяснения музыки отдельных значимых фигур современной музыки, а также несколько интервью с важнейшими деятелями современной музыки из России и зарубежных стран.

Содержание

Юрий Виноградов	5
Философия	7
Зачем мыслить музыку?	7
К определению музыки	23
К онтологии музыки	35
Звучащая логика	46
Утопия знака	59
Музыка в плену языка	86
Акустика разума	93
Субъект и импровизация	105
In musica veritas	117
We can't whistle it either: музыка как язык	132
Конец ознакомительного фрагмента.	134

Юрий Алексеевич Виноградов Звучащая логика

© Ю. А. Виноградов, 2026

© ИД «Городец», 2026

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

@ Электронная версия книги подготовлена ИД «Городец» (<https://gorodets.ru/>)

Юрий Виноградов

Звучащая логика

Что такое музыка? Какова материя ее существования? Как связаны речь и музыка и может ли музыка помочь справиться с афазией? Должна ли музыка быть красивой? Какова ценность импровизации как живой музыкальной речи? Как формируется и меняется классический канон? Чтобы ответить на эти и множество других вопросов, я развиваю свою оригинальную философскую концепцию музыки, основанную на идеях Теодора Адорно, Владимира Янкелевича, Эдмунда Гуссерля, аналитических философов и многих других мыслителей. Для того чтобы наполнить свои идеи материалом, я обращаюсь к ярким композиторам XX века – от Арнольда Шёнберга до Арво Пярта и Хельмута Лахенмана.

В этой книге есть несколько тезисов разной степени оригинальности, которые с разных сторон раскрываются в многочисленных эссе.

Первый: музыка – это форма объективированного времени и сознания, благодаря музыке само время, кровь нашего существования, становится осязаемым, обретает воспринимаемые свойства.

Второй: музыка есть искусство движущихся форм, музыкантской интенциональности, создающей структуру там, где

изначально царит хаос.

Третий: музыка не язык, она – экспрессивная неэкспрессивность, она имеет дело с невыразимым и сама есть форма такой невыразимости; музыка убедительно доказывает, что существует принципиально невербализируемый опыт – и он важен.

Четвертый: музыка способна быть одной из практик свободы в детерминированном мире.

Пятый: академическая и импровизационная музыка – пример философской деятельности, которая постоянно переизобретает саму суть и границы музыки.

Пафос академической и импровизационной музыки – во все не страсть к особой, только ей доступной красоте. Пафос – в ее чистоте, динамичности и открытости. Такая музыка вовсе не собрание прекрасных безделушек и экспонатов, не мертвый музей, где вещи вырваны из контекста, из их жизни и времени, обескровлены. Она не собрание методов и подходов, гарантирующих результат; не скерцо, менуэты или симфонии, не фуги и не сонатная форма, не тональная система или ее аналоги. Все здание «философской» музыки держится на чуде – чуде, с помощью которого всякое новое поколение талантов смотрит на инструменты, цели и границы музыки новым, свежим взглядом, чуде, благодаря которому каждый факт, каждый прием, каждая форма – не ответ, а вопрос.

Философия

Зачем мыслить музыку?

Зачем музыке философия? Не достаточно ли «просто слушать» любую музыку, в том числе самую современную? Этот вопрос, в котором заложена определенная доля скепсиса, подозрения к философии со стороны здравого смысла, предполагает, что существует некоторое простое и интуитивное восприятие музыки, которого вполне достаточно. Однако, как и в случае с наиболее важными и общими понятиями, такими как время или бытие, нам может казаться, что мы обладаем достаточным знанием о музыке, когда погружены в ее создание или прослушивание, однако мы, будучи спрошенными о том, что такое музыка, зачем она нужна и так далее, оказываемся в замешательстве.

В человеческой жизни многое относится к недискурсивной сфере, в частности к сфере практики, действия. Нашей жизнью часто управляют знания, которые невозможно выразить в форме текста; большая часть жизненно важных навыков представляет собой неявное знание, то есть знание в форме усвоенного поведения. В конечном счете, даже навык игры на музыкальном инструменте предполагает обучение через практику, подражание, творческое действие, а не че-

рез понимание и заучивание некоего текста-инструкции, который может быть лишь вспомогательным инструментом.

Но человек, лишенный сознания, — это зомби, живой труп. Если мы лишим нашу Вселенную света сознания, если вся наша практика, в том числе интеллектуальное поведение, решающее проблемы адаптации, будет протекать в полнейшей темноте, мы словно утратим что-то действительно ценное, что-то, без чего даже самые величайшие достижения будут лишены смысла. В чем польза высочайшей виртуозности, если она никем не осознаётся и не понимается, в том числе, и в первую очередь, самим виртуозом? Мышление о музыке и философия музыки как наиболее общая и смелая форма такого мышления создает для музыкального феномена адекватное ему сознание: немецкий философ Мартин Хайдеггер утверждал, что «язык — дом бытия». Именно в сфере речи можно говорить о существовании, очерчивать феномены, которые благодаря языку обретают плотность и определенность. Благодаря речи и мышлению смутное, хаотическое становление озаряется светом структуры и формы.

Музыка начинается с чувства, восприятия. С помощью слуха мы воспринимаем звук, однако само по себе чувство слабо дифференцировано и неинформативно. Изолированное, оно не влечет впечатлений, не рождает музыкального образа. Последний создается усилиями нашего рассудка, по большей части бессознательными, который наполняет формы восприятия чувственными данными, ощущения-

ми – так, как пчела заполняет медом соты. Рассудок, наученный предыдущим музыкальным опытом, ведомый памятью и пользующийся собственными формами, которые мы можем вслед за Кантом с некоторой условностью назвать трансцендентальными, сравнивает и сочетает звуки, вычленяет интервалы и мелодии, распознает контрасты, то есть превращает изначально бесформенное чувство в разворачивающийся во времени звуковой образ.

В некотором смысле сознание слушателя повторяет работу композитора или импровизатора, так как создание музыкального образа – это бессознательный творческий акт. И именно этот образ, сплетенный нашим рассудком из нитей воспринимаемого, в свою очередь, вызывает эстетические переживания: пробуждается фантазия, возникает эмоциональный отклик, сопровождаемый удовольствием или, напротив, раздражением. Таким образом, музыка не только дело чувства – музыку можно и нужно думать, ведь сами формы ее восприятия уже к этому располагают. Пока структуры и формы воспринимаемой музыки не выражены в слове, они напоминают здание, контуры которого скрыты во мраке глубины; более того, они еще не завершены.

Наш рассудок, безусловно, выстраивает общую структуру ощущений, но полноценным, ясным, определенным впечатлением музыка становится лишь тогда, когда мы выразили свой опыт в слове. Критика, музыкальная публицистика, музыковедение, философия музыки напоминают скульп-

штора, который придает музыке, ее воспринимаемому образу, отчетливость и завершенность. Своего рода последний штрих, которого жаждет сам творец музыки.

Бессловесные вещи, вещи, которые не осветил свет разума, стихия которых – слова, будто еще не вполне существуют. Они спутаны, неопределенны, застряли в вечном становлении между бытием и ничто. Критик, выражающий свое впечатление, философ, исследующий музыку, помогает ей Быть, а звуку – стать Вещью.

Речь – условие объединения разнородных способностей нашего сознания в целое. Во внутренней речи мы обретаем самих себя, узнаем себя, сталкиваемся с загадкой существования, с миром. Только в языке можно сформулировать вопрос, что значит быть, удивиться существованию, зафиксировать этот мистический и необъяснимый факт существования мира и нашей вброшенности в него. Без речи, оставаясь в потоке ощущений, раздражителей и реакций, мы были бы бессознательными биологическими машинами. Благодаря речи и разуму в этот мир приходит бытие – то, что длится, то, что освещено светом осознания. Без языка наше единое сознание, сплетенное с миром, распалось бы на частичные механизмы, личность была бы невозможна.

Именно поэтому так важен разговор о музыке. Он позволяет сделать ее восприятие феноменом, захватывающим человека целиком, все его способности – восприятие, фантазию, мышление, память и так далее. Чем была бы наша Все-

ленная, если бы в ней не было сознания и мышления, не было бы речи? Массой инертной материи, сталкивающейся с безмолвным грохотом. Очень скучная, безрадостная картина. Кажется, с утратой сознания Вселенная теряет нечто бесконечно ценное. Аналогично и с философией музыки: без изощренного, утонченного мышления о музыке последняя лишается какой-то драгоценной возможности и полноты.

Если мы «просто слушаем» музыку, не порываясь мыслить о ней, мы пребываем в мутном, спутанном потоке звуковых вещей – росчерков, пятен, провалов; пребываем в сладостном смятении. Однако если мы хотим осознавать ее, если хотим раскрыть возможности смыслов, которые в ней скрыты, если хотим, чтобы вся наша жизнь пришла в унисон с музыкой, такой поверхностной захваченности недостаточно. Композитор и импровизатор творят отнюдь не затем, чтобы пощекотать чью-то чувственную способность; предполагается, что музыка несет возможность создания смыслов, способна создать глубокий резонанс, перевернуть сознание и человеческую жизнь, показать слушателю дорогу к самим вещам и сердцевине жизни как к незаинтересованной игре случая и красоты. Ограничиваясь «простым прослушиванием», мы превращаем музыку, игру света и теней, в плоскую и неряшливую карикатуру на саму себя. Подлинное осознание начинается с мышления, а где свободное мышление, увлеченное радостью и собственным предметом, там и философия.

Философия музыки задается наиболее общими вопросами о природе музыкального искусства и о его ценности: что такое музыка, что она способна выражать, является ли языком, какова единица музыкального существования, в чем ценность музыки и так далее. Как и любая философия родительного падежа, философия чего-то, она заранее предполагает общее знание предмета: чтобы рассуждать о музыке, мы должны сначала иметь хотя бы интуитивное представление о том, что такое музыка. В задаче первоначального выделения музыкальных феноменов нам помогают обыденные представления, здравый смысл, опыт повседневного словоупотребления. Однако, если мы хотим пойти в мышлении о музыке дальше общих мест, мы должны подняться к уточненным и ясным концепциям природы музыкального. Обыденное представление о музыке – соната Бетховена музыкальна, а отдельно взятые скрипы или шорохи вне эстетического контекста уже нет – может стать стартовой точкой мышления; в конечном счете, все наши самые далекие спекуляции ценны именно оттого, что отталкиваются от неистощимой почвы нашей повседневности и жизненного мира.

Всякое творчество заслуживает мышления о нем, так как мышление позволяет создать дискурсивное сознание там, где предварительно царит лишь действие. Полнокровное и выраженное ясное бытие любой вещи возможно благодаря языку, схватывающему и очерчивающему ее сущность. Мышление о музыке позволяет осознавать музыку, придать

глубины и ясности нашему интуитивному представлению о ней, которое поначалу так трудно выразить словесно. Музыкальное восприятие или творчество без понимания, без представления о том, что и зачем делается, кажется растратой, расточительностью. В чем ценность самого драгоценного сокровища, если нет четкого понимания, в чем состоит его редкость и важность? Мышление о музыке придает завершенность и четкость музыкальному феномену, который пребывает в постоянном становлении, который ускользает от нас, сопротивляется любым попыткам выражения – и таким образом путь мышления о музыке является частью пути к миру и самому себе; к сиянию самого бытия, отсветы которого может отразить только сознание, сплетающее воедино, в органическую цельность действие и знание, ценности и факты, точно так же, как музыкальное произведение сплетает в единый организм мотивы, ритмы, темы.

Любая музыка – от интеллектуальной и концептуально нагруженной академической или экспериментальной музыки до эстрадной – заслуживает мышления, ведь нет в человеческом мире вещей столь малых, что они не заслуживают быть освещенными светом разума и мысли. Однако же именно современная академическая музыка и импровизационная музыка, тесно связанные с гуманитарной мыслью, наиболее настойчиво требуют понимания и прояснения, так как именно в них – вдохновленных ищущим, свободным мышлением о мире и человеке в мире – заложены наиболее глубокие

возможности для мысли, зияют опасности и сияют надежды. Актуальная философия музыки возможна только для актуальной музыки; как философия в целом возможна только для жизни, для цветущих и пылающих форм, а не отжившего, омертвелого, зачоченевшего, так и мышление о музыке питается самым современным, тем, что находится на острие существования. Впрочем, актуальность музыки измеряется не заинтересованностью слушателей и институций, не грантами и упоминаниями в прессе, но единственно тем, выражает ли музыка уникальное чувство жизни собственного создателя, является ли опытом жизни в звуках. Безусловно, не всякий опыт поднимается над стереотипом и банальностью, однако именно это ставит своей целью современная музыка – быть свежим и современным словом, развертыванием здесь и сейчас до того сокрытых, неслыханных возможностей звукового искусства и потенций жизненного процесса.

Безусловно, старинная музыка – от Хильдегарды Бингемской, Баха и Монтеверди до романтизма – тоже требует рефлексии; ее интерпретация затруднена тем, что предполагается, будто ее понимает каждый. Однако такая музыка скорее привычна, чем в полном смысле понятна. Месса си минор Баха вроде бы открывается всякой чувствительной душе, но если спросить слушателя, что именно он в ней понимает, он вряд ли сможет дать в этом отчет. Всякое мышление о музыке, таким образом, противостоит ее «забалтыванию», сведению к стереотипам и поверхностным эмоциональным

реакциям.

Музыка – это не только то, что нужно слушать, это то, что нужно думать; это союз слуха и мысли. История мышления о музыке столь же древняя, как и сама философия. Впервые вопросы о том, что такое музыка, какова ее ценность, стали задавать еще в античности. От Древней Греции до Китая люди не только интуитивно создавали и слушали музыку, но и объясняли ее. Из всех искусств музыка, пожалуй, содержит для философии больше всего загадок – в силу того, что музыкальные произведения не физические предметы, как, скажем, картины, и затруднительно определить, что в случае музыки является подлинником. Кроме того, музыка способна оказывать на человека сильнейшее и преобразующее воздействие, столь же могучее, сколь и поэзия, однако более эмоциональное, – как это может быть, если музыка сама по себе не содержит слов и не обращается к фактам, чувствам напрямую? Что в природе музыки может объяснить ее воздействие, такое, что, по мысли древних, может успокоить яростного, а труса сделать храбрецом?

Можно выделить два основных философских подхода к музыке, имевших место в истории мышления. Первый, редукционистский, сводит музыку к чему-то иному, немusicalному, второй же рассматривает ее как изолированное явление, несводимое к иным формам. Первый подход древний, первые его результаты расцвели еще в Античности – от китайского протофилософского представления о музыке как

о проявлении изначального принципа Пути, гармонизирующем «всю тьму вещей», до пифагорейской идеи музыки как сокрытой мировой гармонии, ставшей популярной в Средние века в виде разработанного Боэцием деления на *musica mundana*, *musica humana* и *musica instrumentalis* (мировую гармонию, гармонию человеческой души и гармонию обычной музыки, вокальной или инструментальной). Вплоть до второй половины XIX века мыслители пребывали в плену этого подхода, хотя некоторые философы, вроде Новалиса или Шеллинга, задумывались о недискурсивном и невыразимом характере музыкального искусства.

До XIX века самой распространенной и влиятельной концепцией была пифагорейская доктрина о числовой природе музыки. Как и книга природы в Новое время, для древних, средневековых и современных пифагорейцев книга музыки была написана языком математики. Числовые закономерности музыки для таких мыслителей становились подобием небесной и земной гармонии; музыка представляла собой космос, порядок, подобный божественному порядку Вселенной и человеческой души. Каждый философ, впрочем, предлагал свои версии этой доктрины – от неоплатонистской концепции музыки как одной достаточно чистой эманации Единого и Мировой Души до идеи музыки как «бессознательной арифметики» Лейбница. Неопифагорейские представления о музыке как всепроникающей гармонии царствовали, с некоторыми оговорками, над культурой практически два с

половиной тысячелетия, точно так же, как Аристотелева логика царствовала над европейской мыслью вплоть до изобретения математической формальной логики Фреге и Рассела. В рамках редукционистского подхода, с некоторыми важными оговорками, можно рассматривать антиметафизическую традицию в современной философии музыки, разрабатываемую в рамках аналитической философии, опирающейся на логический анализ и анализ обыденного словоупотребления.

Для редукционистского подхода характерно восприятие музыки с помощью пространственных образов: музыка, по аналогии с живописной композицией или архитектурой, понимается как структура. Над всем философским мышлением вплоть до XIX века властвовал язык пространственных аналогий; даже у Декарта, различавшего *res cogitans* и *res extensa*, мыслящие и протяженные вещи, специфика сознания как временного потока не раскрывается. Упрощая, именно в конце XIX – начале XX века такие разные философы, как Уильям Джеймс и Анри Бергсон, открывают время как саму плоть нашего сознания. В XIX–XX веках происходит открытие темпорального характера музыки, идея, которая сейчас кажется такой банальной и очевидной. Конечно, различные мыслители и раньше проводили параллели между музыкой и временем (скажем, характерны знаменитые пассажи из XI книги «Исповеди» Блаженного Августина), однако именно тогда, когда происходит слом традиционных художественных парадигм и рождается первый авангард, на пер-

вый план выходит осмысление музыки как искусства времени, а не пространства. Тогда же философы музыки обращаются к внимательному рассмотрению концепции формы как процесса организации звучащего вещества, как движения, а не некоторой статики, завершенности. В России, к примеру, музыковед Борис Асафьев посвятил ряд своих работ понятию формы как сложного, динамичного, диалектического (если пользоваться марксистско-гегельянским понятием) явления и музыкальной интонации, то есть процессуальной, временной интерпретации музыкальной структуры.

Еще в XIX веке, в горниле дискуссии об абсолютной и программной музыке, которую вели вагнерианцы и сторонники Эдуарда Ганслика, возникает беспрецедентно новое представление о музыке как «искусстве движущихся звуковых форм», «неэкспрессивной экспрессивности», если пользоваться определением французского музыковеда и философа Владимира Янкелевича. Музыка в рамках этого подхода не рассматривалась как продолжение и форма немusicalного содержания – она не мыслилась ни как числовая гармония, ни как эмоциональная риторическая речь (как рассматривали музыку мыслители вроде Иохима Кванца в эпоху барокко). Этот подход поднимался даже над самой яркой, оригинальной и влиятельной философской концепцией музыки XIX века, разработанной Артуром Шопенгауэром, для которого музыка была самым чистым, наглядным, непосредственным выражением самой изнанки «вещей-самих-по-се-

бе», то есть Мировой Воли. Идеи Ганслика, усиленные зарождающимся экзистенциализмом Кьеркегора, Ясперса и философией жизни Ницше и Бергсона, делали особый акцент на невыразимом, иррациональном характере музыки – она оказывалась царством-в-себе, пространством, где обитают уникальные музыкальные организмы, столь непохожие на повседневные формы опыта, хоть и высекающие мощные и вводящие в заблуждение ассоциации с эмоциями и наглядными образами. Такой нередукционистский подход, подчеркивающий своеобразие мира музыки, разрабатывали как сторонники философии Бергсона во Франции (тот же Владимир Янкелевич), так и, с большим акцентом на рациональной формальной стороне музыки, феноменологи, испытывавшие влияние философии Эдмунда Гуссерля (в России, к примеру, таким мыслителем был Алексей Лосев, автор труда «Музыка как предмет логики»).

Феноменологи, исследовавшие наше сознание и пытавшиеся перейти от наивных представлений о нем к разработанной утонченной концепции форм внутренней жизни, воспринимали музыку как особенное поле опыта, в котором живут уникальные музыкальные организмы. Они подчеркивали временной, темпоральный характер музыкального искусства – искусство звуков, в отличие от прочих искусств, существует не столько в пространстве, сколько во времени. Уникальный, несводимый к внемusикальному содержанию характер музыки, таким образом, может объясняться тем, что

это единственная сфера человеческого творчества и мышления, которая прямо имеет дело с внутренней эссенцией человеческого существования, с кровью, текущей по сосудам бытия, – с временем. То, что этот уникальный характер музыки многие века был затемнен редуccionистскими представлениями о ее сущности, объясняется тем, что темпоральные структуры музыки – мелодии, гармонии, формы, ритмы – напоминают нам структуры собственного эмоционального опыта, подобны им. По Шопенгауэру музыка «выражает радость, печаль, муку, ужас, ликование, веселье, душевный покой вообще как таковые сами по себе, до известной степени *in abstracto*, выражает их сущность без какого-либо побочного дополнения и без мотивов к ним». Вот эти абстрактные чувства и образы возможны в музыке благодаря тому, что она – искусство организованного в структуры окрашенного, плотного, интенсивного времени; однако же этот абстрактный импрессионизм музыкального искусства основывается лишь на поверхностных ассоциациях сознания – сама музыка ничего не знает ни о чувствах, ни о наглядных образах, она лишь напевает нашей душе символы и формы, с которыми мы обращаемся по собственному усмотрению.

Именно такой нередуccionистский подход, представление о музыке как об автономном царстве движущихся звуковых форм, форм чувственно окрашенного времени, сегодня стало авангардом музыкальной мысли, позволяющим с

должным почтением воспринимать современные сочинения. Творения композиторов и импровизаторов от Джона Лютера Адамса и Клауса Ланга до Хельмута Лахенмана и Арво Пярта, от Владимира Тарнопольского до Бориса Филановского, от Сергея Летова и Питера Бретцмана до Ильи Белорукова и Романа Столяра исследуют, намечают карты сонорного мира, неистощимого в своих богатстве и своеобразии. Музыка – это всегда авантюра, путешествие под незнакомым небом, под чужими звездами; в этом также заключена ее особенная ценность – музыка позволяет свыкнуться с мыслью, что наша жизнь состоит из уникальных опытов, несводимых без остатка к каким-то большим рассказам. Как многообразие жизни и человеческих личностей не исчерпывается единственной скудной моделью, так и ландшафты музыкального царства невозможно обрисовать с помощью единственного штриха и цвета, не исказив, не сведя их глубину к поверхности.

Таким образом, современная философия музыки, музыка, которую мы не только слушаем, но и мыслим сегодня, позволяет нам подняться над наивными, «естественными установками», сводящими все к иному, например, к материалистским или спиритуалистским сущностям, наивно понимаемым как предметы, а не как формы нашего опыта. Феноменология музыки, с уважением относящаяся к ее самобытности, способна открыть нам дорогу к восприятию этого искусства как обособленного, уникального царства свободы и разворачивающихся творческих импульсов. Освободив с по-

мощью мышления о музыке саму музыку от наивного сведения ее к языку эмоций или развлечению, мы освободим и самих себя для чистоты опыта бытия в мире – плотном, непро- ницаемом, загадочном, столь неопровержимо реальном.

К определению музыки

Философия музыки – как и прочие философии родительского падежа, философии чего-то, – обыкновенно озадачена определением своего объекта. Такие философии начинают с его проблематизации. Повседневный язык функционирует иначе, чем научный дискурс, который хочет преодолеть размытость и неопределенность языка обыденного. Употребляя слова, мы, как правило, редко опираемся на четкие и явно выраженные определения – словоупотребление функционирует по принципу «семейного сходства», который австрийский философ Людвиг Витгенштейн описал в своей поздней философии. Слова повседневной речи – это скорее действия, чем понятия и концепты в строгом смысле. Употребление термина «музыка» в обыденной речи не предполагает явной и четко очерченной сущности; нет какого-то одного набора обязательных свойств, который мы найдем в случае инструментальной музыки, музыки сфер, цветомузыки и так далее. Употребление слова «музыка» в обыденном дискурсе предполагает скорее набор пересекающихся свойств; различные употребления подобны друг другу так же, как похожи лица членов одной семьи – у каждого есть та или иная черта, однако нет обязательного набора примет. Этот же принцип семейного сходства обычно позволяет нам говорить о музыке в переносном, метафорическом смысле – о

музыке человеческих отношений, музыке души, цветомузыке и так далее. Однако если мы хотим мыслить музыку строго, понять, что она такое, чем является и чем может быть, то нам недостаточно механизмов функционирования обыденного языка, мы должны выработать определение того, что такое музыка, сделать слово понятием. Иначе говоря, если мы хотим мыслить музыку и решить загадки и парадоксы, которые ставит перед умом музыкальное произведение, то сначала должны выработать четкую дефиницию музыкального. Именно с этого важного шага и начинается философия музыки: если мы хотим мыслить музыку ясно, первым делом следует договориться, что мы будем считать музыкой.

Американский философ и логик Уиллард Ван Орман Куайн утверждал, что «быть значит быть значением связанной переменной». То есть некий X существует тогда, когда есть такой X , который соответствует некоторой дефиниции, входит в множество, очерченное понятием. Красная машина существует, если есть такой X , который является красной машиной. Несмотря на кажущуюся тривиальность, это очень изящное и мощное определение существования. Поэтому любые рассуждения об онтологии музыки – каким образом существует музыка, что является единицей и материей, тканью ее существования, что является в случае музыки подлинником, аутентичной формой существования – если они претендуют на истинность, должны начинаться с выработки дефиниции музыки.

Обычно все современные рассуждения о том, что такое музыка, отталкиваются от того, что музыка – это организованный звук. В этом предварительном и явно слишком широком определении (ведь человеческая речь, поэзия или шум машин также являются организованным звуком, не являясь музыкой) чувствуется влияние пифагореизма, который видел музыку везде, где есть некая соразмерность, пропорциональность, числовые соотношения. Поздние пифагорейцы и их сторонники (в лице Боэция) считали, что кроме *musica instrumentalis*, обыкновенной музыки, есть еще *musica mundana* и *musica humana* – музыка мировой гармонии и человеческой души, музыка макрокосма и микрокосма. Для пифагорейцев это были более чем метафоры – под музыкой они понимали любые гармонические, числовые соотношения, так как природой *musica instrumentalis* они считали математические пропорции. Поэтому наиболее явно музыкой для них занимался не исполнитель, скажем, флейтист, но математик и философ, который и мог осознанно мыслить числовые пропорции. У более поздних мыслителей, например, немецкого философа и математика Лейбница, это понимание размывается: музыка для Лейбница – «это бессознательное упражнение души в арифметике». Таким образом, для философов Нового времени, от Лейбница до Канта, Гегеля и Гёте, восприятие и сочинение музыки остается все еще квазиматематической деятельностью, однако деятельностью неосознанной, интуитивной. Для Лейбница музициру-

ющий все еще организует нечто в пропорции, однако делает это не как пифагорейский теоретик – мастер музыки, то есть осознанно, а по наитию.

Древние мыслители именовали музыкой любую гармоническую, то есть пропорционально организованную структуру, безотносительно к материи, из которой строилась структура, то есть звуку. Таким образом, как о музыке можно было говорить практически о любой деятельности человека – от архитектуры и политики до ремесленничества. Подобное определение, безусловно, слишком широко и неудобно. Современная музыка, особенно экспериментальная и музыка, корни которой лежат в авангарде 50–70-х годов XX века, бросает такому пониманию музыки отдельный вызов: нойз, field recording, отдельные примеры sound art, генеративная или алеаторическая музыка, к примеру, хоть и являются в том или ином смысле организованным, подготовленным звуком, тем не менее не организованы пропорционально, в соответствии с заранее высчитанными числовыми соотношениями, поэтому старинные пифагорейские представления оказываются неадекватны современной музыкальной практике.

Удачей в определении музыки как организованного звука стало то, что оно предполагает субъекта-организатора. Звук организован неким человеком или, шире, некоторым умом, то есть музыка – это целесообразная деятельность, осознанная активность человека, направляемая некоторой техникой

и целями, деятельность энтелехии, если пользоваться старинным аристотелевским определением человеческой души как органичной цельности, способной на целеполагание. Таким образом, шумы и природные сочетания звуков, такие как симфония пения птиц в лесу или шум ветра, не является музыкой в строгом смысле слова, так как они не организованы человеческим сознанием. Впрочем, пифагорейцы и неоплатоники, согласившись с таким акцентом, уточнили бы, что звуки природы также являются музыкой, так как организованы мировой душой, мировым разумом, который способен на целеполагающую деятельность гораздо больше, чем слабый и ограниченный человеческий интеллект.

Современная музыкальная практика может бросить вызов и такому широкому определению, подразумевающему прямое участие субъекта как организатора звука. Полевые записи, *field recording*, предполагающие эстетическое восприятие обыкновенных природных и человеческих шумов, не подразумевают вмешательства субъекта-организатора в звук – человек в данном случае лишь создает условия для возникновения записи, оказывается своеобразной рамкой, но не вмешивается во внутреннее устройство записываемого звука. Аналогично и с генеративной музыкой, то есть музыкой, создаваемой компьютерами или иными символическими системами, – композитор в данном случае лишь задает граничные условия, законы и принципы порождения, но не вмешивается напрямую в организацию музыкального материала.

ла. Кроме того, ряд современных музыкальных сочинений также не подразумевает активной организующей деятельности композитора. В качестве примера можно привести знаменитый музыкальный перформанс *Music for Solo Performer* Элвина Люсье или эксперименты с контактными микрофонами Джона Кейджа, мечтавшего о том, чтобы услышать, как растут грибы. В работе *Music for Solo Performer* 1968 года, которая считается первой значительной оригинальной композицией Люсье, в качестве материала для создания звука используются усиленные альфа-ритмы головного мозга: они передаются с помощью мембран динамиков на различные перкуссионные инструменты. Элвин Люсье вдохновлялся звуками природы, феноменами эхолокации, электромагнитными явлениями, в том числе фиксировал для своих записей процессы в ионосфере. В данном случае субъект все еще является организатором, но его вклад в звук не прямой: композитор создает условия для возникновения звука, но не вмешивается в сам процесс порождения музыки.

Впрочем, определение музыки как организованного звука нуждается в уточнении, сужении, и по более очевидным причинам: ведь организованным звуком можно счесть и человеческую речь, и индустриальные шумы, и любую систему сигналов, скажем, шумовую симфонию модема. Некоторые современные философы уточняют дефиницию, замечая, что организованный звук должен обладать музыкальными качествами – такими, как тональность, высота, ритм и так далее.

Проблемность этого определения в том, что мы определяем «музыку» через «музыкальные качества», которые сами нуждаются в определении. Что мы сочтем музыкальным качеством, а что нет? Ритм, к примеру, есть и в звуках, издаваемых машинами; мелодии из последовательности высот мы можем расслышать в работе факса, модема, в индустриальных скрипах. Кроме того, современная музыка, в частности электроакустическая музыка (такая как Williams Mix Джона Кейджа или «Симфония для человека соло» Пьера Шеффера), конкретная музыка (в том числе инструментальная конкретная музыка Хельмута Лахенмана и его сторонников) и музыка для ударных, появившаяся в XX веке («Король Дании» Мортон Фелдмана, Три пьесы для ударных Эдисона Денисова, «Ионизация» Эдгара Вареза и так далее), часто не оперирует фиксированными высотами и ритмами, которые легко определить. Не для всякой музыки (особенно это касается современной электроакустической импровизации) возможна партитура, которая бы фиксировала в явном виде организованные музыкальные качества.

Таким образом, определение через музыкальные качества (проблемное по чисто логическим соображениям, так как определяет неизвестное через неизвестный набор качеств) не может быть удовлетворительным еще и потому, что современная музыка использует крайне широкий диапазон звучаний и приемов. Следовательно, определяя музыку через конкретные качества, мы рискуем объявить немusicalной

ту или иную авангардную музыку – перформансы Кейджа и Нью-Йоркской школы композиторов, некоторые электроакустические эксперименты и так далее. Такое определение вполне достаточно, если мы хотим ограничиваться, скажем, музыкой Шуберта и его современников, но слишком узко, если мы признаем радикальные музыкальные эксперименты частью музыкальной традиции.

Другой способ уточнить определение – предполагать, что музыкой является организованный напрямую или косвенно звук, который обладает эстетическими свойствами, то есть предназначен для прослушивания, предполагает удовольствие или непосредственный интерес, не продиктованный практическими нуждами. Мы относимся к звуку эстетически, когда нас интересуют звук и его свойства сами по себе, а не как знаки некоторых практически релевантных процессов. Однако этот подход имеет свои сложности. Во-первых, поэтическое творчество тоже представляет собой организованный звук, к которому мы относимся эстетически, однако декламация стихотворения все же не является музыкой. Во-вторых, музыкальная ученическая практика (такая как игра гамм и арпеджио) или прикладная музыка вроде той, что звучит в торговых центрах, не подразумевают эстетического отношения, однако, как подсказывает интуиция, все же являются музыкой.

Подобные сложности склоняют к тому, чтобы использовать сложное определение музыки, такое, которое основыв-

вается на необходимых и достаточных качествах и является дизъюнктивным (то есть обладает логической формой «или... или»). Эндрю Канья (Andrew Kania) в статье «Определение» в энциклопедическом The Routledge Companion to Aesthetics выдвигает следующее определение музыки:

(1) any event intentionally produced or organized (2) to be heard, and (3) either (a) to have some basic musical feature, such as pitch or rhythm, or (b) to be listened to for such features.

(1) Всякое событие, сознательно созданное или организованное, (2) чтобы быть услышанным, которое обладает (3a) либо базовыми музыкальными качествами, такими как ритм или высоты или же (3b) прослушивается ради поиска подобных качеств.

(1) и (2) – необходимые качества в этой дефиниции, тогда как (3a) и (3b) представляют собой дизъюнкцию, то есть логическую структуру «или», в которой верен только один из членов. Это определение можно уточнить, определив музыкальные качества через понятия формы или структуры: всякое событие, удовлетворяющее (1) и (2), тогда музыкально, когда представляет собой некую форму или структуру. Высоты, ритм, тональность являются частным случаем музыкальных структур; современная музыкальная практика расширяет количество доступных композитору или импровизатору музыкальных структур, вводя концепт музыкального жеста. Последним может быть уплотнение или разрежение материала, та или иная форма звукового движения, переход

от полифонии к одноголосию, от случайности и хаотичности к организованности звука и так далее.

Таким образом, музыка – это не просто организованный кем-то поток звуков, но поток, подразумевающий эстетическое восприятие и структурность, либо актуально присутствующую (условие 3a), либо вносимую интерпретационной работой ума слушателя (3b). Если традиционная музыка – от Хильдегарды Бингенской до Густава Малера – будет удовлетворять условию 3a, то радикальные авангардные эксперименты, вроде Williams Mix или по-дюшановски эпатажной пьесы для сливного бачка Йоко Оно Toilet Piece/Unknown (1971), будут удовлетворять условию 3b. Впрочем, эпатажные произведения вроде упомянутого Toilet Piece интересны еще и тем, что обнажают структуры власти, которые скрываются за квалификацией чего-либо как музыкального. Подобную запись, сделанную человеком без символических капиталов, без статуса в арт-среде, вряд ли кто-то будет всерьез рассматривать как музыку, тем более никто о ней не напишет. Но так как Йоко Оно обладала определенным признанием, эта вещь стала частью нарратива авангардной музыки; ее пьеса нечто вроде музыкального дада и ready-made, пощечины общественному вкусу, несколько опоздавшей по времени. Таким образом, музыка – это еще и то, что благодаря символическим капиталам авторов, их известности, их связям в арт-среде становится частью исторического нарратива музыки. Вне зависимости от того, какое ло-

гическое определение музыке мы дадим, какие предикаты припишем, реальная социокультурная практика будет даровать музыкальный статус феноменам, подчас руководствуясь культурным, политическим, экономическим контекстом. Таким образом, реальная практика словоупотребления может расширять объем понятия «музыка» за счет непредвиденного включения в область музыкального вещей, далеких от традиционной музыки, которые по тем или иным соображениям названы музыкой людьми, обладающими влиянием. Приведенное выше логическое определение следует дополнить. Музыкой является не только событие, но и фиксация этого события или инструкции к организации события, что позволит считать музыкой не только собственно концерты, но и звукозаписи и партитуры, как традиционные, так и графические или текстуальные.

Такое определение музыки в некотором смысле логическое и эссенциалистское – то есть мы определяем музыку, отталкиваясь от ее внутренних свойств и от отношения слушателя к ней. Кроме того, речь идет об определении абсолютной, чистой музыки, так как предполагает, что достаточно определить чистую музыку, чтобы в качестве музыкальных пьес могли рассматриваться элементы музыки в синтетических жанрах или произведения программной музыки. Следует заметить, что эстетическое отношение к звуку само по себе сложное явление: чтобы мы смогли отнестись к пьесе как к музыкальной, должно быть реализовано множество

условий, связанных с культурными и социальными механизмами функционирования музыки. Упрощенно говоря, некое событие скорее будет понято как музыкальное, если оно происходит в концертном зале и включает использование традиционных музыкальных инструментов. Поэтому точное и одновременно достаточно широкое понимание музыки должно также включать описание контекстов – культурных, социальных, психологических, политических, даже юридических, в которых оказывается возможным музыкальное событие.

Любое определение музыки, которое хочет учитывать современную музыкальную практику, можно проверять на адекватность предмету тем, включает ли оно в множество музыкальных произведений кейджевскую «пьесу тишины» 4'33". Действительно, 4'33" удовлетворяет этому определению, так как является сознательно организованным событием, предполагающим прослушивание, включающим определенную форму как носитель музыкальных качеств. В данном случае форма наиболее элементарна: отсутствие всяких структур и соотношений представляет собой своеобразную рамку, пространство возможностей – ведь тишина является самым фундаментальным условием любого возможного звука.

К онтологии музыки

Определение музыки как организованного звука и события, предполагающего эстетическое восприятие, позволяет отличать ее от других явлений, в том числе звуковых. Однако это определение не дает ответа на вопрос, что за сущности представляют собой музыкальные произведения. Этими вопросами задается музыкальная онтология.

Музыкальной онтологии как отдельной области философского знания практически не существовало до XX века – отчасти это связано с тем, что представление о стабильном, устойчивом музыкальном произведении и его авторе возникает не раньше XVIII века. Несмотря на то что концепция авторства и произведения искусства как некоторой обособленной сущности сейчас считается чем-то интуитивным, это достаточно позднее явление. Как известно, ранние европейские композиторы и даже композиторы раннего барокко с гораздо меньшим вниманием относились к четкой и детальной фиксации музыкальной мысли, так как музыкальное событие создавалось во взаимодействии исполнителей и партитуры. Иначе говоря, так как удельный вес импровизации в музыкальной практике был больше, то не существовало ни музыкального произведения в современном понимании, ни партитуры как четко прописанной инструкции к созданию музыкального опыта определенного рода. Даже в срав-

нительно поздних баховских партитурах не слишком много указаний на динамику и темп, а кое-где, например в «Искусстве фуги» Иоганна Себастьяна Баха, даже не указаны инструменты. Импровизация предполагает иную онтологию, то есть представление о природе и характере существования музыкальных произведений, чем композиция, сочиненная музыка, которая оперирует оформленными произведениями, а значит, подразумевает вопрос, в качестве чего существует музыкальное произведение.

Другая причина того, что представление о музыке в целом как о независимом царстве, пространстве организованных движущихся форм, не сводимых к чему-то иному, тоже появляется очень поздно. Впервые об этом явно говорит только Эдуард Ганслик в середине XIX века – в своей известной работе «О музыкально-прекрасном». До этого философы сводили музыку к какой-либо иной онтологической основе, чаще всего к математически-числовой, рассматривали музыку как проявление некоторого базового принципа мироустройства (числа у пифагорейцев, воля у Шопенгауэра, абсолютный дух у Гегеля). Если мы мыслим музыку в русле пифагорейства (а пифагорейская парадигма властвовала над взглядами на музыку большую часть письменной европейской истории), то есть как отражение мировых гармоний и числовых пропорций, как звуковое выражение музыки сфер, то, естественно, у нас не возникает вопроса, что это за сущности – музыкальные произведения, так как мы не предпо-

лагаем в существовании музыки специфики.

Онтологией музыки в явном виде сегодня занимается аналитическая философия, которая представляет собой ветвь европейской и англо-американской философии, обособившейся в первой половине XX века: она опирается на логический анализ и доказательное мышление и пытается свести поэтические метафоры и неясность в философском мышлении к минимуму. К примеру, континентальная философия в лице Анри Бергсона, Жана-Поля Сартра и Владимира Янкевича проявляла интерес к вопросам философии музыки, однако обычно, за некоторыми исключениями, явно и строго не ставила логические и категориальные вопросы: что это за сущности – музыкальные произведения?

Современная аналитическая философия музыки выделяет три основных онтологических вопроса: вопрос о категории, об индивидуации и, наконец, о постоянстве.

Вопрос о категории – это вопрос о том, к какому классу сущностей принадлежат музыкальные произведения, иначе говоря, что такое быть музыкальным произведением.

Вопрос об индивидуации исследует, чем одно произведение отличается от другого: достаточно ли, к примеру, сходства в нотации, чтобы мы говорили о тождественности произведений или нужно еще учитывать год создания?

Самый сложный и захватывающий вопрос – вопрос о постоянстве. Каковы условия сотворения музыкальных сущностей и их разрушения? Может ли прекратить существование

единожды сочиненная и звучащая музыка? Обнаруживают ли композиторы в своем творческом поиске ранее существовавшие музыкальные произведения или творят их во время сочинения *ex nihilo*, из ничего?

Эти умозрительные вопросы кажутся интересными только философам. Действительно, трудно себе представить, чтобы ответы на них существенно повлияли на музыкальную практику – иначе говоря, эти вопросы бесполезны, не несут практической внешней пользы. Однако стоит помнить, что самые важные и драгоценные вещи точно так же бесполезны и не предназначены для практических нужд – как любовь, как сама жизнь. В то же время вопрос о том, что за сущности представляют собой музыкальные произведения, все-таки несет определенные практические следствия, в частности, в аспектах, связанных с авторским правом.

Категориальный вопрос, центральный для музыкальной онтологии, – это вопрос о том, что за сущность представляет собой музыкальное произведение. Все мы знаем, что, скажем, «Танец» Анри Матисса – это холст с красками в раме, находящийся в Эрмитаже, авторская копия которого выставлена в Нью-Йорке; знаем, что «Мыслитель» Огюста Родена – это скульптура, занимающая определенное место в пространстве и сделанная из бронзы, авторские повторения которой выставлены по всему миру, их много, сложно сказать, какая из них оригинальна; можно сказать, что «Мыслитель» – это множество. Но что это за сущность – Девятая

симфония Бетховена и где она находится? Сразу заметим, что у музыки нет пространственной локализации; но тогда как она может существовать, если не имеет пространственного положения в нашем пространственно-временном мире?

Впрочем, есть сущности, которые точно так же не имеют пространственной локализации, – это математические объекты, те же числа; некоторые из них, вроде комплексных чисел, бесконечных чисел или мнимой единицы, даже невозможно напрямую использовать для счета пространственных объектов и их характеристик. Числа представляют собой логические множества. Быть может, и музыкальные произведения, раз они не имеют пространственного положения, – это множества? К такому выводу приходит номиналистский подход, считающий музыкальное произведение лишь именем для класса всех исполнений той или иной пьесы. Номинализм изначально – это одна из позиций в средневековом споре о природе универсалий, общих понятий. Для номиналистов общие понятия были именами, ссылающимися на множества вещей и не имеющими реального существования. Таким образом, Девятая симфония – это просто имя для всех исполнений пьесы определенной структуры, зафиксированной в партитуре. Однако несмотря на то что этот подход удовлетворяет принципу бритвы Оккама, то есть не плодит сущности без необходимости, он имеет ряд фатальных недостатков. К примеру, что считать исполнением идентичной вещи? Если в двух исполнениях есть различные ошибки,

сможем ли мы считать их исполнениями одного музыкального произведения? Решающий недостаток связан с понятием воображаемых миров. Представим себе, что есть мир, где Девятая симфония исполнялась на восемь раз меньше, чем в нашем. Значит ли это, что в этом воображаемом мире – другая Девятая симфония, несмотря на все прочие соответствия? Логически правильно будет согласиться с этим выводом, который, тем не менее, совершенно абсурден. Изъяны номинализма побуждают философов броситься в объятия реализма, то есть музыкального платонизма того или иного рода. Этот подход утверждает, что музыкальное произведение – это форма, структура, более или менее постоянная идея, которая просто имеет различные материальные инкарнации в виде исполнений или партитур. Он имеет свои недостатки, так как вынужден не без труда объяснять, каким образом музыкальными произведениями следует считать записи импровизаций или популярные треки электронной музыки, которые обычно не имеют идеи, четко оформленной в виде партитуры. Кроме того, музыкальный реализм ставит нас перед сложным вопросом: композитор/импровизатор создает идеи или просто обнаруживает их в музыкальных пространствах? Несмотря на кажущуюся абсурдность последнего предположения, большую часть мировой истории к музыкантам относились именно как к вдохновенным посредникам, которые позволяют ранее уже обнаруженным сущностям проявиться в виде звука. Возможно, здесь до опре-

деленных пределов верна аналогия с математикой: являются ли математические законы и объекты стабильными обнаруживаемыми сущностями или, как в рамках феноменологического радикального конструктивизма, просто создаются по заранее выбранным правилам? В случае с математикой, в которой возможно доказательство идей и связи которой с истиной гораздо теснее, чем у музыки, есть верные и неверные сущности, внутренне противоречивые или просто ложные, наличие которых можно теоретически опровергнуть. Но что такое ложная сущность в музыке и как опровергнуть существование музыкального произведения, которое зафиксировано в нотах и даже звучит?

Если музыкальное произведение – это идея, определенная музыкальная структура, которая имеет пространственные и временные инкарнации в виде партитуры или исполнения, то значит ли это, что композиторы, обнаруживающие эту идею, в действительности не занимаются творчеством? Некоторые философы опровергают этот аргумент, различая творческий процесс и претензии на метафизическое сотворение идеи: идею невозможно сотворить, она вечно сияет в мире самотождественных сущностей, но процесс ее обнаружения творческий. Согласно этой позиции, композиторы, как математики или физики, заняты интеллектуальным творчеством, однако сущности, ими выражаемые, уже предсуществуют как возможная структура. Труд композиторов лишь придает этой возможной структуре пространственные

и временные инстанции, однако сама она не существует ни в пространстве, ни во времени. Нам, привыкшим к миру вещей и процессов, к миру становления, сложно представить себе подобные сущности, так как они противоречат нашей интуиции, однако базовый опыт их понимания можно получить, если задаться простым вопросом: существует ли во времени само время и где расположено само пространство? Очевидно, что это вполне реальные абстрактные сущности, которые мы не создаем, но обнаруживаем, и которые, не имея под собой онтологической основы, лежат в основании самой возможности нашего опыта.

Другой вопрос, которым занимается музыкальная онтология, – это вопрос о подлинности: что считать оригиналом музыкального произведения? Оставаясь в рамках музыкального платонизма, мы можем предположить существование сходных музыкальных идей, носящих одно и то же имя. Какая из этих идей будет подлинной и как вообще можно сравнивать идеи по подобному критерию? Очевидно, что традиционная инструментовка Девятой симфонии более аутентична, чем инструментовка, использующая перегруженные электрогитары; отличается ли идея этих инструментовок, представляют ли они собой разные, пусть и сходные музыкальные произведения, занимающие разное положение на шкале аутентичности?

Недостаточно сказать, что музыкальные сущности реальны, а не просто представляют собой имена множеств; необ-

ходимо еще ответить на вопрос, что это за сущности, какова их материя.

Возможно несколько стратегий: идеалистская, функционалистская, нередукционистская.

Идеалисты считают, что музыкальное произведение как идея представляет собой ментальную сущность. Сартр предлагает считать музыку формой воображаемого опыта; однако у этого подхода есть проблема: у каждого человека будет своя форма воображаемого опыта, связанная, например, с «Весной священной» Стравинского или, скажем, Третьей сонатой Булеза. Значит ли это, что у каждого человека – свой карманный Стравинский или Булез? Психологизм, сводящий музыку к формам ее присутствия в человеческом сознании, активно критиковал русский философ и антиковед А.Ф. Лосев, справедливо замечая, что музыка не может быть тождественна ее восприятию точно так же, как число не является представлением о числе в сознании отдельного человека. Функционализм предполагает, что музыка представляет собой функциональные отношения, выраженные в физическом субстрате, проявленные в виде партитур и исполнений. Трудность этого подхода в том, что он не отвечает на вопрос о постоянстве и сводит музыкальное произведение к собственному материальному субстрату: если музыкальное произведение сводится к функциональным отношениям, то как музыка может существовать вне зависимости от своего проявления?

Нередукционистский подход, утверждающий, что музыка представляет собой независимое, несводимое к прочим формам опыта или явлений, царство феноменов, в свою очередь, попадает в ловушку абсолютизации: если музыка ни на что не похожа, то как мы вообще можем говорить о ней, анализировать и понимать ее?

Платонизм, предполагающий реальность музыкальных сущностей как абстрактных объектов того или иного рода, до сих пор является доминирующей позицией, так как, в отличие от номинализма, хорошо соответствует нашим интуитивным представлениям о постоянстве и четкой очерченности музыкального произведения. Но так как, несмотря на столетия напряженной логической работы, мы до сих пор не очень хорошо представляем себе, что такое абстрактные сущности вроде чисел или математических законов, этот подход влечет за собой много трудностей.

Неудивительно, что музыкальная онтология – пространство напряженных дискуссий. Среди философов нет единого мнения и стратегии решения основных вопросов. Однако достижением начала XXI века можно считать, что вообще были поставлены такие вопросы в виде проблем категории, индивидуации, постоянства. Онтология музыкального произведения – поле интеллектуальных дискуссий, на котором ведутся яростные сражения. Можно ожидать, что отзвуки этих битв, в свою очередь, повлияют и на музыкальную практику композиторов с широким кругозором, интересую-

щихся наиболее общими и решающими вопросами о природе и сущности музыкального произведения.

Звучащая логика

Новая музыка отнюдь не всегда благозвучна, очень часто она шокирует слушателя диссонансами, агрессивными динамическими контрастами, вплетает в свою ткань шум и случайность. Как ее слушать? Новая, авангардная, музыка предполагает иные форматы и цели слушания, чем привычная, построенная на *common practice*, включающей в себя учения о классических формах, тональности, контрапункте и ритме. Если традиционная музыка и та, что ей наследует, обычно либо, как музыка барокко, рассказывает об эмоциональных состояниях и ситуациях, либо описывает их в звуковых красках, как музыка романтизма, то современная авангардная музыка способна на гораздо большее – на выражение общественных и культурных противоречий, иллюстрацию абстрактных понятий, наконец, на свободное исследование самих границ музыкального; она способна к проблематизации самой себя, будто бы спрашивает «Что есть я? Что есть музыка? До каких пределов музыкальное высказывание остается музыкальным?»

Конечно, неблагозвучна, остра и полна диссонансов не вся современная музыка – та, что пишется сейчас, та, что писалась в XX веке. Много создано музыки благозвучной, вполне тональной, развивающей в новых контекстах традиционные формы музицирования. Скажем, неоромантиче-

ская музыка, музыка новой простоты (связанной с именами Пярта, Сильвестрова и Тавенера), некоторые сочинения в минималистической технике не требуют от слушателя особой подготовки и особого отношения к себе.

Почему же современная музыка часто бывает так дисгармонична с точки зрения традиционных представлений о гармонии, так необычна, причудлива, чужда? У этого несколько причин. Во-первых, развитие музыкальных средств со временем привело многих композиторов к отказу от классической тональности с ее системой тяготений и тональных функций. Постепенное расширение тональности за счет интенсивных хроматизмов и острых тяготений привело к так называемой эмансипации диссонанса; если раньше диссонанс мыслился как подготовка к его разрешению консонансом, то теперь он получил самостоятельное значение как элемент музыкальной ткани. Обособленный диссонанс повисает в воздухе как самостоятельное высказывание, он не алчет разрешения и успокоения. Отчасти поэтому новая музыка, не построенная на системе тональностей или старинных модальных ладов, столь бурна, остра, драматична. Кажется, в ней нет успокоения, она – это *moto perpetuo*, вечное движение. Переход к атональной музыке, который случился еще в 1910-х (например, у Шёнберга), заставил композиторов искать новые, не столь интуитивные, как модальные лады или мажор/минор, способы организации звукового материала.

Во-первых, гармония такой современной музыки подчас

организована достаточно сложно, но при этом не имеет «привилегированных» структур, аналогичных тональному центру или ладовым звукорядам. Характерно, что практически каждый крупный композитор XX века, проявлявший интерес к музыкальной теории, предлагал собственную систему гармонической организации музыкального пространства – от додекафонии Шёнберга и симметричных ладов Мессияна до звуковых исследований спектралистов и представителей течения Новой сложности. Это характерная черта музыки XX века: самовыражение композитора требовало теоретического и эстетического обоснования его творчества, каждая новизна утверждалась и выверялась в горниле теоретических споров и конфликтов. Уникальная, удивительная музыка часто становилась не случайностью и удачным стечением обстоятельств, плодом наития и вдохновения, но результатом кропотливой теоретической работы, плодом системности. Аналогично гармонии развивались представления о ритме, тембре, форме; словарь музыкальных идиом расширялся за счет музыкальных образов и конструкций, которые раньше сочли бы немusicalными.

Так, гармонической и мелодической опорой в «Поэме огня» Скрябина служит так называемый Прометеев аккорд, аккорд квартовой структуры – неблагозвучный, напряженный, в более ранней музыке ему вряд ли нашлось бы применение; «Поэму огня» считают своеобразным введением в авангардное мышление XX века. В более поздней музыке Шёнбер-

га, Берга, Веберна и их последователей-сериалистов основой произведения выступает двенадцатитоновая серия неповторяющихся звуков, из которой по сложным правилам создается композиция, причем серия может служить не только основой для генерации вертикальных и горизонтальных линий. с ее помощью могут быть также формализованы ритм, динамика и другие параметры музыкального произведения. Такие новации, бывшие реакцией на поздний романтизм, ставили своей целью радикальное преобразование музыкального языка, создание подлинно новой музыки и, конечно, приводили к необычному и непривычному звучанию.

Во-вторых, свой вклад в содержание музыки вносило не только внутреннее развитие музыкальных средств, но и социальный контекст. Бурный XX век начался катастрофами: войны, революции пошатнули представление о том, что мир, в котором мы живем, рационален и определен законами развития – от менее совершенных стадий к более совершенным. После мировых войн трудно было сохранить веру и в гегельянский тезис, что развитие общественных отношений ведет к неизбежному росту сознательности и свободы, и в тезис Лейбница, что наш мир – лучший из возможных. Теодор Адорно, музыковед, социолог и композитор, заявлял, что «писать лирические стихи после Освенцима – варварство». Музыка стала явно отражать те противоречия, которые из социальной и политической сфер перешли в область абсолютного духа, культуры. Оказалось, что музыку невозможно

писать в башне из слоновой кости – она плоть от плоти своего времени и потому не может избежать конфликтов современности. Композитор, опираясь на доступные ему средства выразительности, зачастую бессознательно привносит в музыку социальную, экономическую и политическую проблематику в преображенной, неузнаваемой форме.

В-третьих, изменилось мышление: прогресс в естественных и гуманитарных науках преобразил само представление о человеке и о том мире, в котором он живет. Если в XIX веке считалось, что мир в основном уже понятен и осталось лишь разрешить отдельные частные проблемы познания, то XX век показал, что мир – это громадное, неизвестное пространство, океан загадок, разгадать которые человеческое мышление в силах лишь отчасти. Были поставлены под вопрос, многократно переопределены самые базовые понятия – материя, сознание, бытие, пространство, время; там, где раньше царили самодовольный консенсус и уверенность, возникли ожесточенный спор и сомнение. Естественно, ощущение неуютности и бесприютности человека в мире, контуры которого теряются во тьме незнания, передалось и новой музыке.

Изменилась и тематика произведений: если ранее считалось, что музыка выражает чувства, выражает переживания человека, является языком эмоций и ситуаций, то в XX веке оказалось, что музыка способна на большее. Новые композиторы проблематизировали само понятие музыкально-

сти, музыка ставилась под вопрос, ее границы и сфера значений расширялись. Кроме традиционной и ностальгирующей неоклассицистской музыки родилась музыка-эксперимент, музыка-авангард; оказалось, что контуры музыкального царства еще не очерчены. То, что ранее мыслилось как шум и музыкальная бессмыслица, оказалось способом выражения новых, доселе недоступных музыкантам смыслов. Иногда выражались не внешние относительно музыки вещи – эмоции, чувства, ситуации, но чисто абстрактные музыкальные идеи, как в случае с сериализмом или конкретной музыкой.

Итак, за столь радикально новое звучание авангардной музыки ответственны по крайней мере три причины: историческое развитие музыкальных средств и реакция на устоявшиеся формы музыкального творчества; социальный и политический контекст, требовавший более интенсивных форм музыкального выражения; смена парадигмы мышления и изменения в представлении о мире и человеке, превратившая обжитый и почти покоренный мир в неудобное и чуждое человеку пространство.

Музыка-авангард, вполне в соответствии со значением термина, утверждала небывалое, радикально новое, и для своего послания подбирала самые экспрессивные, необычные, доселе неслыханные средства. Вот как о проблемных и известных произведениях второго авангарда, этапа развития музыки 1940–1970-х годов, «Контактах» Штокхаузена

и «Пении птиц» Денисова писал в статье «О сущности музыки» известный музыковед Ю. Холопов:

«Некоторые признаки произошедшего перелома в музыкальном мышлении слышны здесь, так сказать, и невооруженным ухом. Нет мелодии („Мелодии нет!“ – в свое время постоянный ругательный эпитет к Прокофьеву и Шостаковичу; а Стравинский заработал у Асафьева инвективу „молотобоец русской мелодики“). Нет гармонии (полвека назад и про Прокофьева говорили: нет гармонии, а только дисгармония и „звуковые эффекты“). Нет песенной формы, основы и других форм, основы тематизма от Гайдна до Бартока, Шостаковича и Веберна. Соответственно нет традиционных смысловых значений частиц музыкального времени (нет того, лосевского, „числа во времени“, нет смысловых функций 2-го такта, 6-го такта, 7-го и других). Как сказал бы Воланд, „что это у вас, чего не спросишь, ничего нет“. В этом-то и проблема. Зато есть сонорика (музыка звучностей), тембровый контрапункт музык в расслоившейся одновременности, экспрессивные линии в параметре плотности, организующие числа, секции определенной многопараметровой структуры и другие подобные отделы современной нам науки композиции Авангарда-II»¹.

Такую музыку невозможно слушать с позиции представ-

¹ Холопов Ю.Н. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа: (Сборник статей) / Ред. – сост. Т.С. Кюрегян. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2004. С. 6–17. URL: <http://www.kholopov.ru/essence.html> (дата обращения: 28.01.2026).

лений о музыкальных структурах, привычных по романтической или барочной музыке. В ней нет традиционной мелодии и гармонии, здесь иные ритмические и динамические соотношения, иначе строится драматика произведения. Это не значит, что в авангардных произведениях нет структуры и формы, – напротив, многим произведениям свойственна индивидуальная форма, которая не проистекает из определенного стиля или жанра, но соответствует уникальному произведению. В XX веке композиторы часто изобретали для отдельного произведения не только его структуру в соответствии с представлениями о стиле, но сам стиль, саму форму произведения. Например, *Klavierstück XI* Штокхаузена представляет собой 19 нотированных фрагментов, которые исполнитель может играть в любом порядке, что приводит к тому, что всякое исполнение пьесы уникально. Что это, как не уникальная форма?

Как слушать такую музыку? Она бурная, в ней будто бы властвуют вихри, она напористая и контрастная. Резкие пассажи чередуются с паузами, аккорды – с отдельными звуками, *fortissimo* неожиданно переходит в тишайшее *piano*. Кажется, в ней все смешалось, все слитно и одновременно все разорвано, раздроблено, распалось на элементарные частицы музыки. В ней нет мелодии, но есть своя собственная драматургия, своя история. В ней нет привычных форм, привычных музыкальных вопросов и ответов. На первый взгляд, это музыкальный шум, плотный и непрозрачный. Трудно на-

слаждаться такой музыкой тем же образом, что и традиционной сонатой. Чтобы ее слушать, нужно быть открытым для неожиданностей, быть готовым удивляться – удивляться неожиданным развитиям, неожиданным сопоставлениям и сочетаниям. Тогда эта в высшей степени необычная, непричесанная, грубая и непочтительная музыка может подарить вам необыкновенный музыкальный опыт. Не опыт удовольствия, но опыт любопытства, опыт столкновения с новым, с тем, что может быть, а не должно быть². Следует относиться к прослушиванию подобной музыки как к эксперименту с собственным музыкальным сознанием, результаты которого непредсказуемы.

Неверно, что в авангардных произведениях нет музыкального повествования, выражения музыкальной мысли. Место мелодии здесь занимают иные способы изложения музыкальной мысли: последовательность сгущений и разрежений музыкальной фактуры (еще Стравинский говорил о некоторых композиторах, что у них «вместо гармонии плотность»), чередованности, переход от упорядоченного и плотного повествования к более разреженному и хаотическому и т. д. Музыка – это последовательность контрастов; если раньше такими контрастами были чередование диссонансов и консонансов, быстрых и медленных темпов, монофонического и полифонического письма и т. д., то в современ-

² Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера: Ессе homo, 2004. С. 26.

ной музыке таких контрастов больше: например, чередование резонанса и микрополифонии, шума и звука, обладающего высотной характеристикой, кластера и обычного аккорда или одиночного звука и так далее. Да и традиционные контрасты обогатились: в современной музыке можно услышать резкие перепады громкости, головокружительные смены темпов, радикальные и быстрые изменения окраски звука. Соответственно, относиться к такой музыке следует не как к усадле, не как к способу привычным путем насладиться благозвучными гармониями, в очередной раз услышать вариацию хорошо знакомого и привычного, но как к эксперименту, путешествию в неизведанные земли под небо, где светят чужие звезды.

Если нет гармонии и мелодии, то музыка ли это? Может быть, как заявлял Пьер Шеффер ближе к концу своего творческого пути, нет музыки, кроме «до-ре-ми»? Что делает поток звуков музыкой? Попробуем дать предварительное определение. Музыка – это организация последовательности звуков в соответствии с намерением композитора или импровизатора осуществить конкретную музыкальную форму, конкретный тип музыкального повествования.

Диапазон смысловых значений произведений новой музыки предельно широк, кажется, нет ничего, о чем бы она не могла рассказать или о чем не могла бы многозначительно промолчать. От предельной и полной тишины, заполненной звуками окружающего пространства, как в пьесе Джо-

на Кейджа 4'33", до плотнейшей текстуры музыкантов-спектралистов вроде Жерара Гризе или Горацио Радулеску – все они ведут повествование о некотором музыкальном смысле. Любой поток звуков может быть музыкой, если организован в определенную форму, внутреннюю структуру, которая служит цели выразить какой-либо музыкальный образ или смысл. Смысл этот может быть эмоцией, мыслью, идеей, экспериментом, прослеживающим жизнь, и развитием чисто музыкальных структур. Более того, даже сознательный отказ от всякой структурности, повторения и так далее сам, в свою очередь, будет формой; не только порядок, но и музыкальный хаос несет в себе семена смысла.

Музыка – это не только форма, но и определенный тип отношения к звуковому материалу. Отношения эстетического, когда звуки и их сочетания рассматриваются с точки зрения их самоценности. Для него характерен не интерес к тому, что именно является источником какого-то звука и что именно приближение этого источника значит для нашей жизненной практики, но интерес к звучанию самому по себе в динамике и развитии. В этом смысле мы говорим о музыке тишины, музыке природы, музыке индустриальных шумов.

Итак, эстетическое отношение к звуку как к чему-то любопытному, прекрасному, интересному самому по себе, к его возможностям, к его пределам, и организация этого звука в форму композитором или импровизатором – вот что превращает поток звуков в музыку.

Музыка – не язык, не коммуникация, не развлечение. Она все это – и гораздо большее. Это явление крайне своеобразное и живущее по собственным законам. Несмотря на богатство форм проявлений, множественность способов, которыми происходит ее восприятие и создание, сама музыка к ним не сводится. Ни описание психологического потока, захваченного музыкальным переживанием, ни доскональное описание акустического процесса не дадут ответа на вопрос о том, что есть музыка. Человек не слушает музыку «ушами», и сама музыка не тождественна психологическим реакциям на нее; она представляет собой логический образ, форму, разворачивающуюся во времени и воспринимаемую сознанием, способным на удержание и творение форм-образов. Если прибегать к наглядным образам, музыка – это комета, в которой настоящее мгновение – твердое и непроницаемое ядро, недифференцированное чувство, а движение музыкального материала, его преобразование, его изменение во времени – хвост кометы. И созерцать эту «комету» мы можем благодаря способностям нашего разума. Иначе говоря, музыка – это звучащая во времени логика.

Такое достаточно широкое определение позволяет понимать как музыку и чакону Баха, и сонату Булеза, и шумовую пьесу Пьера Шеффера, сотканную из обрывков конкретных звуков. Определение подсказывает нам и особый формат слушания, который позволит слушать с интересом новейшие формы музыки: относиться к музыке как к опыту,

как к развитию звука ради него самого, ради исследования возможностей и крайностей сочетания звуков, как к эксперименту, результат которого непредсказуем. И если музыка несет послание, отличное от чисто музыкального, то такое вдумчивое и созерцательное вслушивание позволит это послание прочувствовать.

Утопия знака

«Тайная гармония лучше явной».
Гераклит, 54 DK

Музыка, если пользоваться старым гегельянским пониманием, принадлежит к сфере абсолютного духа, к культуре – в ней, ее артефактах, ее институциях обретают вещественное, реальное выражение импульсы и процессы нашего сознания, субъективного духа. Уже поэтому музыка не может быть этически нейтральной – любое музыкальное произведение подразумевает некую мировоззренческую рамку, онтологический каркас, если пользоваться понятием Рудольфа Карнапа, выдвинутым им в статье «Эмпиризм, семантика, онтология». Любой дух, *geist*, сам по себе является синтезом чистого и практического разума, созвездием, в нем объединяются в едином потоке разнородные способности человеческого сознания; в формах и гештальтах духа они находят внешнее, овеществленное выражение. Таким образом, любое проявление творческой способности человека, в том числе произведение искусства, – это отчасти результат игры познавательных способностей, отчасти практических, этических способностей человеческого ума.

«Но здесь надо обратить внимание еще на нечто другое, имеющее более философский и *архитектонический* харак-

тер, а именно на необходимость правильно постичь *идею целого* и из нее в чистой способности разума обратить пристальное внимание на все части в их отношении друг к другу, выводя их из понятия этого целого»³. Дух, таким образом, – это явление целостное, энтелехия, как называли эту целеустремленную целостность греки; в более поздние времена, в XIX веке, начиная с Брентано и затем феноменологической школы, эту гештальтообразующую направленность сознания стали называть интенциональностью.

Любой факт подразумевает некоторую предшествующую факту теорию – теория в этом смысле является глазом, в поле зрения которого можно увидеть, описать некоторый факт. Аналогично и с музыкальным произведением – любое музыкальное произведение подразумевает мировоззрение и политическую позицию, в рамках которых была сочинена музыка, ведь всякую музыку сочиняют, импровизируют, исполняют люди, которые имеют свои склонности, взгляды, черты. Однако же музыка не содержит ценности в наивно-наглядной и дидактической форме, часто политическое содержание музыки и ее идеология сокрыты и проявляются лишь в форме организации материала и в условиях ее производства и воспроизведения.

Этическое, ценностное содержание новейшей музыки отнюдь не сводится к ее программе. В давней дискуссии вагнерианцев и сторонников автора «О музыкально-прекрасном»

³ Кант И. Критика практического разума. М.: Эксмо, 2015. С. 8.

Эдуарда Ганслика победили последние – именно абсолютная музыка, музыка как царство движущихся музыкальных форм и саморазвертывающихся музыкальных идей привлекает внимание современных композиторов, за некоторыми исключениями. Если в эпоху романтизма и позднего романтизма, а также в стоящем особняком музыкальном театре Вагнера программа или текст имели центральное смыслообразующее значение – от Шумана и Берлиоза до Рихарда Штрауса – и направляли интерпретации музыкального произведения, то начиная с Дебюсси наглядный образ вытесняет сюжет, повествование. Затем и наглядный образ растворяется, меркнет – у Шёнберга и затем у Стравинского в его неоклассический период разворачивание чистых музыкальных идей преобладает над любым внемузыкальным содержанием, внутреннее, имманентное разворачивание формы преобладает над привнесенным извне содержанием.

Действительно, какой наглядный образ или сюжет мы можем органично соединить, скажем, с додекафоническим рядом Симфонии Веберна? В лучшем случае мы можем, с большой долей произвольности, проассоциировать ряд и его развитие с некоторыми объективными, природными процессами или феноменологией нашего сознания, когда она рассматривается исключительно, то есть через гуссерлианское *epoché*. Однако подобная герменевтика будет всегда с очевидностью нести на себе печать произвольности и случайности.

Серия, которую использовал Веберн в своей Симфонии,

представляет собой палиндром, «перевертыш». Две малые терции по краям, по две секунды в середине, крайние звуки образуют тритон. Ряд симметричен, он гармоничен и одновременно скрывает в себе противоречие – его симметрия оттеняется тем фактом, что он состоит из диссонирующих, крайне напряженных интервалов. Веберн, который в университете специализировался на истории полифонического письма и защитил под руководством Гвидо Адлера диссертацию о музыке фламандского ренессансного композитора Генриха Изака, ценил подобного рода взаимосвязи, в том числе оттого, что симметрия и в целом структуры подобия вроде фракталов способны выступать замечательной исходной точкой для творчества, так как уже заключают в себе гармонию.

Симметрия, как это известно из современной физики, является принципом, который мы обнаруживаем на многих стратах мироустройства. Фундаментальные законы сохранения (энергии, импульса, момента импульса) в свою очередь, как это доказала Эмми Нетер еще в начале XX века, базируются на симметрии того или иного типа. Современная космология придерживается взгляда, что пространство на сверхбольших, космических масштабах однородно и изотропно. Однако именно нарушение симметрии в локальных масштабах позволяет существовать сложным структурам от планетарных систем до живых организмов; кроме того, нарушение полной симметрии времени – наличие у него необ-

ратимого направления, диссипативных процессов – обеспечивает возможность других фундирующих жизнь процессов. Иначе говоря, симметрия необходима для того, чтобы во Вселенной возникали сложные структуры и жизнь, но точно так же необходимы отклонения от нее. Аналогично и с музыкой: симметричные преобразования могут играть роль формообразующих сил, на них могут быть основаны горизонтالي и вертикали музыкального произведения, однако живость произведению часто придают отклонения, «несовершенства», тогда как полная симметрия может привести к мертвым, тривиальным результатам. Иначе говоря, большим воздействием на слушателя обычно обладает то произведение, которое включает в себя некоторую дозу энтропии, нарушает ожидания (за счет мелизмов, неочевидных вариаций с искажениями, ритмических сбоев и так далее. К примеру, можно вспомнить «необратимые» ритмы Мессиана).

Для додекафонии, особенно в протосериалистском варианте Антона Веберна, который использовал техники полифонии строгого письма (инверсии, ракоходы, каноны и т. д.), характерна опора на симметрические преобразования и дозированные нарушения этой симметрии. Таким образом, вдумчивый слушатель, безусловно, может воспринимать музыку Веберна как своего рода музыкально-математическую поэму. Подобное восприятие в истории взглядов на музыку было характерно и для других полифонических жанров, к примеру, фуги. Однако «математическое» содержание Сим-

фонии Веберна, то есть преобразования изначального паттерна – ряда, не может быть программой, так как не является привнесенным извне смыслом. Рассуждая о ряде и его преобразовании в музыке Веберна, мы, таким образом, относимся к произведению формалистски, извлекаем и выражаем логику развертывания чистой математической структуры – идеи. Такого рода музыка и отношение к ней вполне соответствует неопифагорейскому пониманию музыки как «жизни Числа во Времени» у русского и советского философа и филолога А.Ф. Лосева.

Несмотря на то что в XX веке были сочинения, которые можно с некоторой долей условности отнести к программной музыке, скажем, сочинения Яна Сибелиуса или Скрябина (если брать самое начало XX века), идея абсолютной музыки, музыки как самопоглощенного и автореферентного искусства «движущихся звуковых форм»⁴, доминирует. В XX веке композиторы неоднократно прибегали к текстам в качестве источника вдохновения, даже в инструментальных жанрах, не только в случае с операми или кантатами. Однако отношения текста и музыки в XX веке не являются иллюстративными – музыка не просто является подстрочным комментарием к тексту или способом усиления, нечленораздельной чувственной артикуляции. Новый тип отношения текста и музыки отчасти был продиктован изменением само-

⁴ «Музыка состоит из звуковых рядов, звуковых форм, которые не имеют другого содержания, кроме самих себя».

го творческого языкового дискурса. Взяв за основу, скажем, «Книгу» Малларме или тексты Джеймса Джойса, мы вряд ли сможем написать традиционное программное сочинение в силу их внутренней сложности, раздробленности, фрагментарности, сюрреалистичности.

Для музыки XX века не характерно иллюстративное отношение к тексту: музыка не повторяет текст буквально, в виде иконических знаков-отсылок, не является риторическим комментарием в звуках (в смысле, который вкладывала в это понятие барочная музыкальная наука, например, в лице флейтиста и теоретика Иохима Кванца, автора «Трактата об игре на поперечной флейте»⁵), не пытается, как это характерно для классицизма и романтизма, выстроить собственный мир борьбы и взаимоотношений на основе устойчивых звуковых символов-тем⁶ (в этом смысле традиционная соната заключает в себе целую развернутую мифологию, выражаемую лишь формальными средствами).

Безусловно, музыка XX века – это бурный, необъятный океан, в котором находилось место всему. В том числе мы

⁵ «Музыкальное исполнение можно сравнить с речью оратора. И оратор, и музыкант, готовя и исполняя произведение, ставят перед собой одну и ту же цель: покорить сердца слушателей, возбудить или успокоить их чувства и привести их в тот или иной аффект. Посему каждому из них было бы полезно узнать об обязанностях другого».

⁶ Следует заметить, что использование знаков-символов (по Чарльзу Пирсу) характерно также и для барокко, не только для более поздней музыки. Скажем, мы найдем его в баховских «Страстях» или «Кантатах».

можем найти многочисленные примеры программной музыки, которая тяготеет к буквальному, наивному, иллюстративному подходу: она либо использует иконические знаки (то есть звуковые комплексы, подобные природным или встречающимся в человеческой практике звукам или процессам), либо риторически – через эмоции и акценты – раскрашивает текст музыкой. Самые очевидные примеры такой музыки – сочинения ранних авангардистов, Авангарда-I по Холопову, к примеру, «Завод» Мосолова, оркестр *Intonarumori* Луиджи Руссоло, «Механический балет» Джорджа Антейла, некоторые произведения Лео Орнштейна. В странах социалистического лагеря во время декларируемой борьбы с формализмом поощрялись программные сочинения того или иного рода, в которых бы четко прослеживалось внемузыкальное идеологическое содержание (у Шостаковича есть замечательные, эстетически успешные примеры такой программной музыки, скажем, Симфония № 11 «1905 год»). Впрочем, даже в европейской и американской музыке, относительно свободной от непосредственного, прямого идеологического диктата⁷, встречались те или иные проявления программности или опоры на символы и сюжеты: скажем, сочинения Оливье Мессиана используют иконические знаки (мотивы пения птиц), знаки-символы (тема течения вод в «Празднике прекрасных вод»), или иллюстриру-

⁷ Что не означает свободу от цензуры или иных форм идеологического давления, не столь очевидных или прямых, как при авторитарных режимах.

ют, пусть и с крайним своеобразием, религиозные сюжеты («Квартет на конец времени», «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»). Впрочем, композиторы продолжают писать интересные программные или по меньшей мере находящиеся в тесной связи с текстом сочинения и по сей день, к примеру, можно упомянуть сочинение корейской композиторки Чин Ынсук «Манекен», основанное на новелле «Песочный человек» немецкого писателя-романтика Эрнста Гофмана.

«Манекен» хоть и не является в самом строгом смысле программной музыкой, насколько программной музыкой является, скажем, знаменитый «Эпизод из жизни артиста», «Фантастическая симфония Гектора Берлиоза», рассказывает сюрреалистическую историю, сплетая явь и сны, с опорой на текст. По сюжету новеллы «Песочный человек» главному герою, мятущейся душе, являются во взрослом возрасте в виде людей его детские страхи – граница между кошмаром и бодрствованием становится очень тонкой, проницаемой. Музыка передает эмоциональные интонации текста – от хрустальных, вкрадчивых тонов челесты во вступлении до утробного, фатумного рокота фагота в финале разворачивается история эмоциональной опрокинутости, спутанности, беспокойства. Слушатель, как и протагонист новеллы, теряет почву под ногами, ищет опору. Таким образом, музыка является образно-эмоциональным комментарием к тексту, передает эмоциональные структуры через контрасты тембров и смену типов фактуры.

Однако, когда композиторы в XX веке обращались к какому-либо поэтическому или прозаическому тексту, они обычно старались избегать буквальности и иллюстративности. В статье «Звук и слово» Пьер Булез так описывает этот единственный путь:

«Если я выбираю стихотворение, чтобы превратить его в нечто иное нежели отправную точку для орнаментации, которая будет ткать вокруг него арабески; если я выбираю стихотворение, чтобы сделать из него источник орошения моей музыки и благодаря этому создать амальгаму, где стихотворение окажется «центром и отсутствием» звукового тела, то я не могу ограничиваться одними лишь аффективными отношениями, устанавливающимися между стихами и музыкой; в таком случае обязательно появляется некая соединительная ткань, которая среди прочих отношений включает и аффективные, но к тому же еще и подчиняет все механизмы и стихотворения, и чистого звучания собственным разумным предписаниям»⁸.

Поэзия текста, его внутренний смысловой строй позволяют вместе с музыкой создать «амальгаму» – текучую звукомысловую материю, нечто третье. В качестве примера такого одушевления текста или образа музыкой при крайне свободном отношении к текстуальному первоисточнику как к источнику вдохновения и образно-музыкального ряда из россий-

⁸ Булез П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера: Ессе homo, 2004. С. 129

ской и советской музыки можно назвать одно из поздних сочинений Эдисона Денисова «На глади застывшего пруда» для оркестра и магнитофонной пленки («Sur la nappe d'un étang glacé...»), которое было написано им во время работы во французском IRCAM по личному приглашению Пьера Булеза. В качестве названия композитор выбрал строчку из стихотворения поэта-сюрреалиста Рене Шара. Это своеобразный жест уважения Пьеру Булезу, одно из знаковых сочинений которого «Молоток без мастера» также обращалось к поэзии французского поэта.

Однако название было выбрано после того как партитура (и электроакустическая запись, и партии оркестра) была завершена.

Sur la nappe d'un étang glacé...
Je t'aime
Hiver aux graines belliqueuses.
Maintenant ton image luit
Là où son cœur s'est penché⁹.

Образ из стихотворения Рене Шара дополняет музыку, усложняет возможные смысловые ассоциации. Музыка не исчерпывается, не ограничивается текстом, но вступает с ним в своеобразную игру.

Итак, даже тогда, когда композиторы прибегают к опре-

⁹ На скатерти пруда, покрывшегося льдом,

деленному яркому и образному названию, как, скажем, Владимир Тарнопольский в сочинении 2004 года «Маятник Фуко»¹⁰ или Клаус Ланг в сочинении 2007 года «Три золотых тигра», эти образы скорее являются шифром, способом остранисть музыкальный материал, запутать слушателя, чтобы он как бы искал свой собственный путь к смыслам в темноте и на бездорожье.

«У новейших же авторов название связано, главным образом, с индивидуальной идеей сочинения, подчас глубоко зашифрованной, субъективной, во многих случаях абстрактной», – пишет Валентина Холопова¹¹.

Часто заглавия сочинений абстрактны, они отсылают к научным понятиям или природным явлениям (достаточно вспомнить *Density 21.5* Эдгара Вареза, *Les Espaces acoustiques* Жерара Гризе, *Le Lac* Тристиана Мюрая). Лишь в самое последнее время появилась тенденция к непосредственному возвращению субъективности, эмоциональности, остросоциальных тем в опорный образный строй музыкальных произведений. Так, можно упомянуть, к примеру,

¹⁰ «Не программное ли, не сюжетное ли сочинение создано Тарнопольским? Здесь следует напомнить о том, что композитор достаточно последовательно придерживается антисюжетного принципа; он считает, что ни литературного, ни сакрального рассказа в современном музыкальном произведении быть не должно, этот подход давно исчерпан».

¹¹ Холопова В. Новация – Интуиция – Смысл: «Маятник Фуко» Владимира Тарнопольского. // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 4. С. 161. URL: <http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/kholopova.pdf>

экологическую трилогию Джона Лютера Адамса *Becoming* или *Koyaanisqatsi* Филиппа Гласса, а также «новую искренность», которую можно расслышать, скажем, в фортепианных «Багателях» Валентина Сильвестрова или музыке Арво Пярта). Такой ренессанс эмоциональности связан с тем, что можно с определенной долей теоретической беспечности охарактеризовать как утомленность от умозрительности Авангарда-II. Даже деятели самого Авангарда-II, такие как Штокхаузен, Берио, Лигетти, Булез, в поздний этап своего творчества обращались к эмоциональной мифологии (достаточно упомянуть меганарратив Штокхаузена «Свет»); более молодые композиторы же напрямую возрождали тональность в музыке (Симеон Тен Хольт, Арво Пярт, Валентин Сильвестров, Филипп Гласс, Майкл Найман, Терри Райли, американские композиторы-тоталисты в лице Кайла Ганна и прочих), которая, как казалось, была чем-то архаичным, невозможным после катастрофы мировых войн. Для этого, безусловно, требовалась определенная творческая отвага.

Музыка чаще всего не является политическим памфлетом, идеология содержится в ней в сокрытой, в снятой форме. Лишь в редких случаях даже в той музыке, которая опирается на текст, можно непосредственно разглядеть идеологическое содержание. Под идеологией здесь я понимаю не то, что Адорно, вслед за гегельянцами, понимал как «ложное сознание», то есть идеологические покровы, должны скрывать реальный характер общественных отношений, а ско-

рее совокупность практических установок и ценностей. Для Адорно «в той мере, в какой музыка – не явление истины, а действительно идеология, стало быть, в том виде, в каком ее узнает народ, в каком она скрывает от последнего социальную действительность, необходимо встает вопрос об ее отношении к социальным классам»¹².

Однако же, как утверждает современный британский философ Кеннет Вестфаль на основании своего анализа гегельянской эпистемологии¹³, истина сама по себе, если мы хотим избежать логических парадоксов, связанных с так называемым критерием истинности, должна быть дискурсивным феноменом, поэтому даже если мы понимаем некоторую современную музыку как правдивую в духе Адорно, то есть обнажающую «адские бездны» современности, такая истина в любом случае будет некоторой теоретической экспликацией практического и структурного содержания музыкального произведения.

Непосредственное отражение идеологии в музыке проблематично – музыка не является языком в том смысле, в котором языком являются распространенные знаковые системы, в частности, речь. Хотя музыкальные сочинения трудно

¹² Адорно Т. Избранное: Социология музыки. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 54. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Adorno/Adorno_index.php

¹³ Westphal, K.R. Rationality and Relativism: The Historical and Contemporary Significance of Hegel's Reply to Sextus Empiricus; Esercizi Filosofici (Dipartimento di Filosofia, Università degli Studi di Trieste). 2002. № 6. P. 22–33.

упрекнуть в том, что они не способны стимулировать в нашем сознании появление тех или иных смыслов или эмоций, у элементов музыки, в отличие от элементов естественного языка – слов, нет четких денотатов, а десигнаты музыкальных элементов (то есть смыслы) достаточно неопределенны и субъективны. Иначе говоря, если опираться на знаменитый треугольник Фреге¹⁴ в качестве критерия, мы вряд ли сможем понимать музыку как язык, аналогичный языку, способному на фактуальные и ценностные высказывания.

*«Слушая музыку, мы вдруг ощущаем, что мир есть не что иное, как мы сами, или, лучше сказать, мы сами содер-
жим в себе жизнь мира. То, что было раньше отъединен-
ным и дифференцированным переживанием в нашем субъекте, вдруг становится онтологической характеристикой того, что раньше мы отделяли от себя и называли объек-
том. Музыкальное переживание становится как бы стано-
вящейся предметностью, самим бытием во всей жизненно-
сти его проявлений»*, – писал А.Ф. Лосев¹⁵. В музыке вещи пребывают в изначальной слитности, а прошлое и будущее – всегда миг настоящего. Музыкальное произведение, таким образом, может быть понято как цельный знак, в котором нет отдельных смысловых частей, как своего рода уникаль-

¹⁴ Концепция логики Готлоба Фреге, устанавливающая связь между именем (знаком), значением (денотатом) и смыслом (десигнатом).

¹⁵ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М.: Наука. С. 244.

ная осмысленная нечленораздельная речь, в своей способности порождать тонкие смысловые ассоциации поднимающаяся над простым восклицанием, междометием. Очевидно, что если мыслить музыку таким образом, то непосредственное выражение философских позиций, идеологических призывов, этических установок окажется в ней невозможным напрямую. Безусловно, прекрасная мелодия способна пробудить в нас некую боль, тоску по цельному миру, предшествовавшему, согласно неоплатонической фантазии, раздробленному миру вещей. В музыке все слитно и органично, все подчинено единому принципу формы – в нашей повседневности мы можем испытывать тоску по подобному гармоничному миру, ту тоску, которую Гегель описывал¹⁶ как несчастное сознание. Однако так действует мелодия уже в силу своей музыкальности, а не потому, что на нее потенциально можно спеть воодушевляющий или пронзительный текст; поэма в данном случае лишь направит, как опытный кормчий, интерпретации слушателя, но ветра и потоки, несущие сознание, будут от музыки.

Законодатель интеллектуальных мод и родоначальник структуралистского подхода Клод Леви-Стросс так писал об этом свойстве музыки: *«Если музыка – язык для создания*

¹⁶ «Это несчастное, раздвоенное внутри себя сознание – так как это противоречие его сущности есть для себя одно сознание – всегда должно, следовательно, в одном сознании иметь и другое, и, таким образом, тотчас же как только оно возомнит, что оно достигло победы и покоя единства, оно из каждого сознания должно быть снова изгнано».

сообщений, по крайней мере, часть из которых понятна подавляющему большинству, хотя лишь ничтожное меньшинство способно их творить; и если среди всех остальных языков только этот язык объединяет в себе противоречивые свойства быть одновременно умпостижимым и непереводимым, – то это само по себе превращает создателя музыки в существо, подобное богам, а саму музыку – в высшую тайну науки о человеке»¹⁷.

Так как музыка не является прямым аналогом естественной речи, прямой перевод идеологических позиций в музыкальное содержание невозможен. Любые ассоциации между музыкой и тем или иным политическим манифестом будут более или менее произвольными. Одно и то же музыкальное содержание может быть поставлено в связь с политическим или этическим текстом или же просто бессмыслицей, набором букв и слов, глоссолалией, при этом само музыкальное содержание от такой перемены не поменяется.

Карлхайнц Штокхаузен писал, что *«та эпоха, которая началась сотни лет назад, даже 2500 лет назад вместе со способом мышления древних греков, закончилась. Новая мировая эпоха началась около 1950 года. Каждый чувствует это во всех сферах жизни»*¹⁸. Одна из характеристик совре-

¹⁷ Цит. по: Коженкова А.С. Знаковая природа музыки // Молодой ученый. 2012. № 1. Т. 2. С. 159–162.

¹⁸ Цит. по: Дондоков Б.Б. Философские основания музыки: дис... канд. фил. наук. М., 1998.

менной эпохи, которая благодаря работам Жана Бодрийра, Франсуа Лиотара и прочих получила имя постмодерна, того, что следует за модерном, – отношение к миру как тексту, как к грандиозной машине дискурса, механизму порождения структур из структур, столь многочисленных и обильных, что само понимание «структуры» как чего-то оформленного и определенного становится недостаточным. В музыке такая «смена аспекта», слом парадигм проявились, в том числе в многочисленных изменениях распространенных музыкальных форм – наследуя новой литературе и живописи, композиторы в эпоху Авангарда-II стали использовать для каждого сочинения индивидуальную форму. Сам Штокхаузен в 1991 году так отозвался о революционных изменениях в музыкальном искусстве, современником которых он был:

«Вот уже около 40 лет мы находимся в стадии взрыва в обновлении музыки»¹⁹.

Эти преобразования, слом и взрыв самой музыкальности, которая, в том числе благодаря новым техническим средствам и эстетическим концепциям Пьера Шеффера, Жона Кейджа, французских спектралистов, Хельмута Лахенмана и других, охватила весь возможный сонорный мир, мир всех возможных звучностей, безусловно, отражает глубинные изменения в самих основах культурных кодов. Гуманитарная культура, общественное сознание чутко отреагирова-

¹⁹ Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века.

ли на катастрофу мировых войн, на научно-технические революции, наконец, на распространение новых средств массовых коммуникаций и дигитализацию. Естественно, что переход к культуре СМИ и высокотехнологичного массового производства, который был отчасти завершен в индустриальных странах к 60-м годам прошлого века, а затем переход к цифровой экономике, постиндустриальному обществу имели свои идеологические резонансы в виде рождения новых политических концепций и этических ценностей. Музыка как часть грандиозного культурного организма не могла быть в стороне от этих изменений.

«Субъект есть конкретный субъект или предполагаемый таковым; его эпопея – это эпопея освобождения от всего, что ему мешает управлять собой»²⁰. Как в физике эйнштейновская революция показала, что точка отсчета имеет сущностное значение для определения характеристик движения тел, их положения, импульса, скорости, так и гуманитарная наука эпохи постмодерна открыла, что перспективизм – сущностная часть нашего космоса. Субъективность оказалась вездесущим, трансцендентальным объективным феноменом; сама мысль не нова, философы и ранее высказывали и развивали ее, но теперь эта мысль стала фантазмом, властвующим над общественным сознанием, и основой организации дискурса. Логика развития новоевропейского субъекта породила субъективность, которая включает в себя и объ-

²⁰ Лиотар Ж. Состояние постмодерна. СПб.: Алетейя, 1998. С. 88.

ективность как момент субъекта: в музыке, к примеру, эти имперские амбиции субъективности косвенно проявлялись в желании композиторов, прибегающих к алеаторике (Булез, Лютославский, Штокхаузен и прочие), подчинить себе случайность, сделать случайность подвластной композитору. Наиболее яркий пример – музыкальное мышление Пьера Булеза в 1950–1960-х годах. В отличие от кейджевского индетерминизма *Music of Changes* и других произведений (Булез недаром в критическом начале знаменитой статьи *Alea* упоминает восточную философию²¹ и соответствующую ей интоксикацию), где композитор – субъект власти над материалом – устраняется, низводится до роли «часовщика» в деизме, настройщика порождающих механизмов, подход *alea* состоит в усилении власти композитора. *Alea* пытается одомашнить случайность, приручить ее, поставить ее пламенеющие и хаотические силы на службу композиции, которая состоит в каскаде ответственных выборов. И случайность формы или же отдельных элементов, отданных на откуп исполнителю, становится результатом осознанного выбора компо-

²¹ «Наиболее элементарную форму оперирования случайностью можно усмотреть в обращении к восточной философии, которая как бы маскирует основные слабости в технике композиции; такой метод можно назвать уловкой против явной банальности, возникающей в сочинении; использование подобного «тонкого зелья» разрушает подлинное ремесло сочинительства в самом своем зародыше; я охотно назвал бы этот так называемый опыт – когда индивид не ощущает ответственности за собственное произведение и по причине слабости, и ради временного облегчения пускается в ребяческую магию – оперированием случайностью по недосмотру».

зитор. Соответственно, идеальные примеры такой алеаторики – мобильная форма в духе *Klavierstücke* XI Штокхаузена или Третьей сонаты самого Булеза.

Следовательно, так как музыка не является текстом в строгом смысле, и прямой перевод с политического языка в звуки невозможен, то идеологическое и этическое содержание проявляется скрыто, косвенно, в контекстах. Проиллюстрировать власть контекста над политической семантикой музыки можно на примере Девятой симфонии Бетховена. Премьера 7 мая 1824 года имела успех в силу того, что музыка выражала чаяния «третьего сословия» на братство и перемены в социальной иерархии. Усиливающаяся и обретающая свое политическое сознание и волю мелкая буржуазия нуждалась в культурных символах, вокруг которых возможно было бы объединение и массовое политическое действие. Несмотря на то что «Ода радости» Шиллера обращается ко всему человечеству, она, тем не менее, разделяет людей на входящих в «узкий круг», «верных клятве» и вершащих праведные дела, и тех, кто исключен из него (тиранов, «служителей обмана» и прочих). Любое утверждение или призыв к человечеству в целом всегда исходят от вполне конкретно-исторического политического субъекта. В данном случае, несколько упрощая, этим субъектом были новые политические силы, ассоциированные с буржуазией, мелкими собственниками и зарождающимся классом наемных рабочих. Девятая симфония, таким образом, обладала револю-

ционным потенциалом, аккумулировала в себе волю к переменам. Однако сейчас, когда шедевр Бетховена исполняется в концертных залах оркестрами, пользующимися финансовым обеспечением консервативного государства, это политическое содержание музыки, отчасти связанное с текстом Шиллера, отчасти с новаторским и взрывным, страстным характером самой музыки, нейтрализовано, если пользоваться выражением Теодора Адорно. Бомба, опасный взрывной механизм, превращается в занятную безделушку, когда она обезврежена.

Иногда сама организация музыки или предполагаемый метод ее исполнения выражают предпочтение той или иной модели общественного устройства. Детальные, подробные, строгие партитуры Брайана Фернихоу (к примеру, *La Chute d'Icare*) и компровизационные музыкальные организации Алексея Сысоева (*Wallpapers*) подразумевают различные формы объединения и организации исполнительского процесса, а значит, косвенно утверждают различную структуру социального космоса. Музыка, написанная для ансамбля импровизаторов или для уникального оркестра без дирижера «Персимфанс», некоторое время назад возрожденного в России благодаря деятельности Петра Айду и других музыкантов, или же написанная для *Klangforum Wien*, будет организована различно и, следовательно, подразумевать различные ценности.

ства и исполнения музыки, используя необычные формы (например, как в опере Ромителли *Index of Metals*, по-новому реализую принцип синтеза искусств), обращаясь к философии и гуманитарным наукам в качестве вдохновения (*Windows to Infinity* Кайла Ганна, *The History of Photography in Sound* Майкла Финнисси и т. д.).

Безусловно, необходим метод, который позволял бы экспликацию идеологического, политического, ценностного содержания современной музыки. Вероятно, подобное содержание будет слишком общим, лишь изредка музыкальное сочинение, в силу интересов самого композитора или сложившегося контекста, будет выражать интересы конкретных политических группировок, классов или утверждать конкретную политическую модель. Без подобного метода утверждение о скрытом идеологическом содержании музыки будет казаться некоторой общей тривиальностью: да, безусловно, что-то есть в музыке, что внушает нам определенные ценности, но что? Как подняться в интерпретации над произвольностью, крайней субъективностью, умозрительностью? Опровержение или доказательство возможности подобного метода, а также его разработка заслуживают отдельного объемного исследования и выходят за рамки этой небольшой статьи.

Возьмем в качестве примера «Шесть капризов» Сальваторе Шаррино для скрипки соло. Нет никакой нужды обращаться к комментарию самого композитора, чтобы выявить

определенное этическое содержание музыки – балансирующая, как это характерно для сочинений Шаррино, на грани между тишиной и звуком хрупкая, нестабильная звуковая материя отказывается от того, чтобы выражать какую-то конкретную распространенную идиому звучания. Такое сознательное сопротивление распространенным музыкальным моделям само по себе утверждает ценность индивидуально-го, нетипичного, ценность живого мышления, выходящего за рамки идолов разума²³ и предрассудков. Трудно представить, чтобы музыка Шаррино побуждала людей к недомыслию и моральному самодовольству – напротив, кажется, что она сама суть поиск, постоянное движение; человек, который впустил ее в свое сердце, вряд ли будет всегда полностью удовлетворен собой и своими взглядами. Ницше утверждал, что человек – существо метафизическое, то есть буквально всегда пересекает границы своей природы, φύσις, никогда не пребывает в самотождественности. Подобная ищущая, беспокойная музыка отражает взгляд на человека как на затерянную и пребывающую в постоянном поиске экзистенцию. Сложно надеяться на то, что человек, любящий эту музыку Шаррино, будет вовсе не склонен ко злу, но можно ожидать, что, если он совершит злодеяние, он сделает это осознанно.

Цифровая эпоха, порождающая новую локальность и утверждающая множественность, размывающая репрессив-

²³ Концепция источников заблуждения, содержащаяся в «Новом органоне» философа Фрэнсиса Бэкона.

ные понятия нормы, требует нового искусства, которое было бы устроено ризомически, как корневище, лишенное центра, в отличие от искусства, которое можно описать с помощью образа дерева²⁴. Новейшая музыка, столь разнообразная, в которой находится место как самым необычным экспериментам с тембрами, температурами, источниками звука, ритмами, так и возрождению тональности и мелодии, или старинному искусству импровизации, сама по себе лишена центра. Она представляет собой множество параллельных процессов; эта сложность и полифоничность проявляет себя как на уровне организации самого музыкального мира, музыкальной индустрии, так и на уровне отдельных произведений. Множественность, распределенность, многообразие – этические и политические ценности новой цифровой эпохи, условие совместной жизни разных по своему опыту и особенностям людей. Новейшая музыка бросает вызов ксенофобии и механизмам исключения, которые ранее были способом поддержания порядка, через преодоление стереотипности мышления, ведь банальное зло коренится в клишированности и абстрактности мышления²⁵, которое опериру-

²⁴ «На этот раз основной корень не дозрел (a avorte) или разрушается (se detruit) почти до основания, от него отпочковывается множество второстепенных корней, которые разрастаются в полную силу. На этот раз природная действительность проявляется в отторжении (avortement) основного корня, но от этого его единство не становится меньше, в качестве прошлого, будущего или возможного единства». Цит. по: *Делез Ж.*

²⁵ «Это и называется «мыслить абстрактно» – видеть в убийце только одно аб-

ет не эмпирическими конкретностями, но необоснованными обобщениями. Таким образом, новая музыка, которая ищет себя, которая пытается выразить сложную и богатую современность, прибегая к экспериментам со звуковым пространством и к методам производства музыки (например, к компривизации или к сочетанию популярной электронной, джазовой и академической музыки), является своеобразной утопией в себе – миром, в котором противоречия множественности сняты в цельности и органичной гармонии.

страктное – что он убийца, и называнием такого качества уничтожать в нем все остальное, что составляет человеческое существо». *Гегель Г.В.Ф.* Кто мыслит абстрактно? URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8105-abstraktno>

Музыка в плену языка

Может ли музыка помочь нам вырваться из плена языка? То, как мы воспринимаем мир, и то, как действуем, связано с тем, как мы мыслим, а последнее во многом происходит в русле языка – либо непосредственно, когда мы мыслим словами и понятиями, либо опосредованно, когда языковые каркасы, категории и взаимоотношения влияют на то, как мы воспринимаем мир – какие сущности в нем обнаруживаем и как с ними взаимодействуем. Структура языка влияет на мировосприятие, воззрения, деятельность его носителей, а также, соответственно, на их когнитивные процессы. Эта мысль, между прочим, тоже выраженная с помощью языка (если бы ее можно было выразить как-то иначе!), известна как гипотеза Сепира – Уорфа или как тезис лингвистической относительности.

Мы живем в языке; почти все, что нас окружает в обыденной жизни, так или иначе обрело свои свойства с помощью говорения, объяснения, интерпретации. Возможности языка, впрочем, иногда влекут катастрофы – неосознанные злоупотребления языком, неправильное его понимание ведут нас в плен метафизических ловушек. Говорение становится силой, которая способна создавать сущности, властвующие над нашей судьбой, такие, как, к примеру, метафизические принципы или религиозные сущности.

Но желание преодолеть язык порождает не только их: несмотря на вездесущность, язык дефектен и недостаточен, так как не в состоянии полностью, до мельчайших деталей выразить и исчерпать человеческий жизненный опыт. И иногда обращение к искусству продиктовано желанием выйти за пределы круга, очерченного нам вербальным мышлением.

Витгенштейн писал, что занимается философией, чтобы показать мухе выход из мухоловки и вырваться за пределы языка, но сам рассматривал этот прорыв сквозь решетку клетки как абсолютно безнадежный. Те, кто занимается музыкой или слушает ее, тоже пытаются прорваться сквозь клетку языка – музыкальный опыт лишь отчасти зависит от нашего языкового и структурного мышления, поэтому полностью не определяется им. Понимать музыку и наслаждаться ею может и тот, кто не владеет языком, а значит, и не думает в привычном нам смысле. Примером могут послужить некоторые птицы или люди, в силу травм или заболеваний утратившие способность к пониманию и языковому выражению. Может ли тот, кто владеет языком, на время отрешиться от него с помощью музыки? Музыка создает собственный мир движущихся форм, который можно анализировать с помощью языка, не сводимого к этому анализу. Пока мы слушаем музыку, мы находимся в ином плену – плену бессловесной замороженности звуком, который течет, меняется, мерцает и пульсирует.

Чтобы говорить о музыке как о способе выбраться из му-

холовки слов и концепций, нужно тоже вырваться за пределы языка и опыта, соответствующего языку. Нужно одновременно быть вне языка и внутри него, так как все же предстоит говорить. И вот это, действительно, безнадежное занятие. Но отчаяние не должно быть поводом прекращать попытки, которые могут раскрасить наш музыкальный и немзыкальный опыт в новые цвета, породить новые пласты поэтизированного опыта. Языковые предложения, соответствующие такому опыту мышления, могут быть в строгом смысле мнимыми и бессмысленными – то есть не проверяемыми опытом, такими, что не могут быть ложными или истинными, однако их метафорический характер позволяет нам расширить наш мир, сделать его больше и глубже. Музыка – речь о ней – может быть мнимой и бессмысленной в строгом смысле, так как для нее не работают обычные способы, которые создают для языка семантику, но всегда выражает наше чувство жизни, переводит наш опыт в форму звучащих движений.

Парадокс заключается в том, что стремление выйти за пределы языка требует не только отрешенности, особой выдержки, практики удержания, но и возможности выразить невыразимое, описать то, что не поддается описанию. Музыка, как и этика, религия, не имеет окончательных ответов – ее задача скорее расширить рамки нашего восприятия, позволить нам ощутить то, что выходит за пределы конкретного, даже если оно остается неуловимым для языка. Соприкос-

нутся с миром иных, звуковых, организмов, которые живут по своим правилам и законам, отличным от законов нашей реальности, скованной как законами физики, так и логики. И если музыка, возможно, не позволяет нам полностью преодолеть эту логику, она открывает дороги в царства особой логики, нелинейной.

Занимаясь музыкой или просто слушая ее, мы берем на себя роль исследователей этого иного пространства и его правил, этой иной логики. Мы не просто ищем выход из мухловки. Скованные несвободой, мы понимаем, что каждый новый звук, каждая новая интерпретация дают нам новые возможности взглянуть на себя и окружающий мир под другим углом, и пусть такая возможность существует, лишь пока звучит музыка. Даже если прорыв невозможен, сама попытка – уже способ расширить границы нашего восприятия, увидеть язык (и мир) как нечто более гибкое и неокончательное. Как нечто, собираемое нами в целостность, мы собираем миры так же, как собираем слышимые звуки в мелодии.

В музыке всегда что-то происходит – и это что-то, движение пластов и мимолетных объектов, процессов восприятия, соотносится с движениями нашего сознания в целом; музыка способна затронуть что-то древнее, доязыковое, более фундаментальное, чем слова.

Музыка, как и философия – это попытка соединить внутреннее и внешнее, скрытое и явное, выразимое и непередаваемое, преодолеть непреодолимые каркасы реальности на-

шего ума. Мы прикасаемся к бескрайности, которая остается за пределами слов, и на мгновение освобождаемся от необходимости говорить, пока нас уносит потоком звуков. Музыка помогает нам выйти за рамки индивидуального и зафиксированного «Я», создавая пространство для коллективного опыта и уникальной совместной реальности. Мы можем переживать ее в унисон с другими, открывая доступ к тому, что находится за пределами слов, к области интуитивного понимания и чувственного слияния.

Гармонии, диссонансы и консонансы, композиции и импровизации могут пробуждать ощущения, отдаленные от конкретного значения и даже не ограниченные одной эмоцией. Музыка способна порождать сложное состояние спутанности – грезы, когда мы проживаем несколько взаимодействующих эмоций сразу. Мы не только слышим элементы музыки, но и проживаем, впуская их внутрь не как последовательность семантических знаков, а как часть нашего тела, дыхания и ощущений. Музыка становится возможностью прикоснуться к неизреченному, пережить опыт, который существует за пределами привычного языка, за пределами дуализмов и классификаций. В этом смысле музыка может быть мощным инструментом для обретения свободы выражения, неподвластного жесткой структуре и условностям.

Музыка может стать способом преодоления границ языка для нашего опыта, хоть и не способна внести неязыковое в пространство языкового мышления – ведь это противоречи-

во и, следовательно, невозможно. В отличие от слов, музыка не подчиняется строго заданным правилам и структурам, которые ограничивают и оформляют наши мысли, она свободна от семантической нагрузки вне акта конкретной интерпретации конкретным слушателем и остается пластичной для интерпретации, что позволяет слушателям погружаться в иные, более интуитивные формы восприятия. Так как музыка – это, в том числе, форма внеязыкового мышления, то, пока мы погружаемся в нее как создатели или слушатели, мы выбираемся за четкие пределы, очерченные нашему опыту языком, но зафиксировать и выразить этот опыт можно только с помощью языкового мышления. Чтобы выразить чувство жизни, даруемое музыкой, ее уникальный опыт, оно, в свою очередь, вынуждено прибегать к метафорам и семантическим краскам, которые, с точки зрения логики и обычного функционирования языка, порождают мнимые предложения, бессмыслицу – или квазипоэзию. Однако эта форма поэтического восприятия – как и сама музыка, которая тоже в строгом смысле бессмысленна, так как не говорит или говорит лишь образами – дарит нам новые способы взаимодействия с миром и с самими собой, расширяет наш мир, делает его больше, глубже, красочнее.

Так музыка позволяет хотя бы временно освободиться от плена языка и создать опыт, не ограниченный условностями восприятия, пропитанного словами, знаками и символами. Она становится способом обойти ту обыденную метафизику,

что нас окружает, предлагая собственную – и, вероятно, уникальную для каждого конкретного опыта проживания музыкального произведения. Метафизику, в которой все слитно, все непрерывно, в которой вещи постоянно не равны сами себе, метафизику потока, метафизику ускользающего времени, а не метафизику снимка, каркасов, чертежей и систем.

Акустика разума

Около десяти лет назад однокурсница пригласила меня составить ей компанию на концерт в галерею на Арбате, название которой я забыл. Я, как и она, совершенно не был в курсе, что за музыканты будут играть и что за музыка будет исполняться, но вечер оказался свободен, поэтому я решил сходить. Мы заняли места на небольшом балкончике двухэтажной галереи и приготовились слушать.

Вышли музыканты. В центре помещения стоял рояль, за ним – несколько стульев, которые заняли струнники, кажется, контрабас и виолончель. В дальнем от нас углу встал флейтист. Я расслабился и приготовился слушать – и был шокирован тем, что началось. Кривляясь, изгибаясь, подобно разъяренной кошке, пианист на фортиссимо взял несколько кластеров в высоком регистре и убежал куда-то в темноту. Ему ответил флейтист, выдав глиссандо с присвистом. Пробормотали нечто неразборчивое струнные. Затем наступила долгая пауза. Из темноты снова выбежал, подпрыгивая и гримасничая, пианист и сыграл октаву тремоло, а затем россыпь отрывистых звуков, которые будто раскатились, разбежались по галерее. Мои глаза округлились: не знавший в то время другой музыки, кроме условных Баха и Шопена да классического рока, я пришел в смятение и раздражение. То, что происходило, напоминало мне какое-то цирка-

чество, издевательство над слушателями и самой музыкой. Конечно, внутренне мне хотелось защитить эту самую музыку от того, что я воспринял как поругание. Я промучился еще несколько минут и в гневе покинул галерею. Впрочем, эта нервная, даже истеричная музыка ранила меня: хотелось обвинить музыкантов во всех смертных грехах, но я подзревал, что есть что-то, чего я не понимаю, что нужно усмирить раздражение и обдумать услышанное. Обдумывание заняло годы.

Возможно, сейчас я бы тоже не был впечатлен этой музыкой – мне малосимпатичны эпатажность и провокативность в искусстве, которые проявлялись в преувеличенном артистизме пианиста, но я отдаю себе отчет в том, что искусство может быть разным, в том числе провокативным и скандальным, включать в себя элементы клоунады, быть саркастичным. После того как я годами приучал себя к музыке XX века, к свободной импровизации, мотивированный, как оказалось, верной мыслью о том, что я не способен получать удовольствия от этой музыки в силу ограниченности моего слухового опыта, я научился не просто терпеть, а любить музыку, построенную совсем иначе, чем, скажем, традиционная барочная или романтическая пьеса. Там, где в привычной пьесе – линии, там в музыке XX века или импровизации – разрывы с рваными краями, там, где в старой музыке округлость и мягкость, там в новой – резкость и острота, там, где были эмоции, сейчас живут трудновыразимые словами со-

стояния и мимолетности.

Что бы я сказал себе как слушателю, которым был десять лет назад? Какова ценность подобной музыки и как ее слушать? Тогда меня бы одинаково утомили и вывели из себя и авангардная пьеса, и свободная импровизация в духе Дерека Бэйли или даже классического фри-джаза. Все дело в том, что я, как и многие, совершенно не понимал, как слушать подобную музыку, не умел искать опоры в ее нестабильном звуковом мире; мой мозг не был приучен распознавать звуковые объекты. Мне казалось, что такая музыка нуждается в совершенно ином способе слушания. Я был не прав: выяснилось, что слушать новую музыку нужно точно так же, как и музыку предыдущих столетий, однако применять эти обычные методы нужно с большей осознанностью.

Любая музыка – и свободная импровизация или авангардная музыка не исключение – оперирует объектами, которые на протяжении пьесы складываются в динамичную, меняющуюся структуру. Объекты традиционного сочинения нам хорошо знакомы – это ритмы, гармонии, мотивы, складывающиеся в темы и мелодии. Объекты сочетаются в структуры, наиболее крупная из которых – форма сочинения. Упрощая, можно объяснить форму как характерные способы преобразования исходных объектов: она определяет, когда и как появляются и развиваются темы, как меняется фактура, как варьируется или повторяется материал. Простейшие примеры формы – куплетно-припевное устройство обыкновенной

песни или, скажем, циклическая форма АВА, где после контрастного эпизода В повторяется начальный эпизод А.

Современную музыку, даже самую непроницаемую, хаотическую, на первый взгляд беспорядочную, надо слушать так же, как и традиционную – вычленяя объекты и прослеживая их преобразования, а также связи, в которые вступают между собой объекты. Только если традиционное сочинение является нам готовым, его связи и объекты четко очерчены и легко схватываемы, то в случае новой музыки требуется определенное усилие внимания, поскольку она часто является слушателю в разобранном, разрозненном виде; задача слушателя – собрать этот материал, оформить его. Мы слышим не столько ухом, сколько мозгом, который нужно натренировать выделять объекты и прослеживать их метаморфозы. Так же, как и в традиционном романтическом сочинении, основным объектом современной пьесы является мелодия, в отсутствии которой обычно упрекают импровизационную или авангардную музыку. Однако в современной музыке это понятие гораздо шире, чем в традиционной; современная мелодия – это не просто совокупность мотивов, последовательность высот и ритм/длительности. Суть любой мелодии, ее образующий фактор – это контрастность, которая создает движение, стремление, диалектику темпорального процесса. Поэтому мелодия может быть построена на контрастности шумов и тонов, может быть сменой типов фактуры – от гомофонии к полифонии и микрополифонии и

обратно, может быть игрой тишины и звука, наконец, может быть диалектикой тембра, сменой окраски и так далее.

Во вступлении пьесы *Allegro Sostenuto* для кларнета, виолончели и фортепиано Хельмута Лахенмана слушателя ошарашивает россыпь звуков – фортепианный акцент, за которым следует пиццикато виолончели, затем несколько отрывистых тонов кларнета, фортепиано, наконец, затихающее биение кларнета, которое потом перерождается в акценты фортепиано и виолончели, будто прокалывающих тембр духового инструмента. Вступление пьесы задает рамку, образ, который развивается на протяжении всего сочинения – контраст, напряжение между протяженными вздохами кларнета и уколами виолончели и фортепиано. По мере развития тонового материала, фраз, состоящих из последовательности высот, становится больше, ткань уплотняется, становится более эмоциональной, страстной, экспрессивной. В некотором смысле композитор движется от музыки, сотканной из конкретных, изолированных звуков, от пуантилизма к романтической плотности и непрерывности.

Мелодия, суть и добродетель музыки, равно старинной и современной, – это смысловая несущая музыкального произведения, то, что превращает массив звуков в звуковую поэму, в направленное повествование. Иначе говоря, мелодия представляет собой исполненный штрихами контур, который вырисовывается в нашем сознании при прослушивании пьесы; этот контур составляют точки интереса, гравитаци-

онные узлы, притягивающие наше внимание. Мы с детства приучены к традиционной тональной музыке, поэтому выстраиваем обыкновенную мелодию и следим за ее преобразованиями интуитивно, бессознательно, однако современная музыка часто требует сознательной концентрации. Чтобы не утомиться, не рассеяться, не угаснуть, мы должны творчески и прилежно собирать портрет произведения, то есть слушать активно, выступая в некотором роде соавторами, интерпретаторами пьесы.

Если для традиционной музыки у нас готовы схемы восприятия, базирующиеся на достаточно простых и интуитивно ясных последовательностях, видах повествования, то современная музыка в отношении формы гораздо более изобретательна. Это представляет особый интерес, но одновременно создает для слушателя сложность: импровизационные пьесы и авангардные сочинения часто не заимствуют форму из традиции, напротив, каждому произведению соответствует собственная уникальная форма, свой звуковой нарратив, разгадать который – задача слушателя.

Традиционная музыка отличается абстрактным характером – не так важны сами звуки, их окрас, их вкус, шероховатость или гладкость, как те отношения, в которые они вступают. Всякий звук – лишь разменная монета в большой игре тяготений, диссонансов и разрешений; традиционная пьеса – это драма со счастливым концом, история об утрате и восстановлении равновесия, от вводного диссонанса к

совершенному разрешению в тонику. Но современная музыка часто гораздо более конкретна, телесна: если вы отвleчетесь от ее непосредственного присутствия в виде тембра, от ее окраски, то утратите большую часть впечатлений. Если музыка прошлого могла быть грустной, веселой, яростной, то современная музыка может быть округлой, колкой, грубой, гладкой, бархатной, шероховатой и так далее. Современные сочинения – это скульптуры, объекты, которые доступны для своеобразной аудиальной тактильности, хотя это гибридное понятие и звучит несколько монструозно. Поэтому тот, кто намеревается, скажем, послушать свободную импровизацию, например, пьесу *Viper* с одноименного альбома Дерека Бэйли, должен внимательно отнестись не только к структурам как к последовательности контрастов, приемов, изобретательной смене способов звукоизвлечения, благодаря которым гитара то журчит, как ручейки, то резонирует подобно гигантскому восточному инструменту, но и непосредственно к звуковому фасаду – тембру. Хаос и стремления звуковых линий должны задевать слушателя, вызывать у него чуть ли не телесные ассоциации. В этом часто заключена радость от прослушивания современной музыки – в тайне неоспоримого, убедительного, интенсивного присутствия. Пожалуй, расслышать это присутствие, столкнуться с грандиозным всепоглощающим сверхмассивным телом звука можно было уже в сочинениях первой половины XX века, например, в органной пьесе «Явление Вечной церкви» Оли-

вье Мессиана.

Пьеса итальянского композитора для кларнета соло Сальваторе Шаррино *Let me die before I wake*, сотканная из призрачного муара, из акустического сияния, из обертонов, вздохов, тоскует по телесности. Это не музыка в привычном понимании, не нечто абстрактное, последовательность тем, контрастов; скорее это чистый тембр, непосредственное качественное измерение звука, его квалиа. Из эфемерных вздохов и пульсаций рождается непосредственность присутствия как мистического события.

Предельная цель, идеал любого слушания – услышать пьесу так, как ее слышит создатель в момент творения, как композитор или импровизатор. Услышать так, словно твой разум творит ее здесь и сейчас – неслыханную, небывалую, упорствующую к рождению. Услышать ее активно, как истолкователь, суметь воспроизвести ее образ в своем уме как совокупность направленных движений, как кинетическую скульптуру; эйдос музыки творится в активном акте слушания.

Активное слушание – это слушание-эксперимент, путешествие по земле, не нанесенной на карты. Всякая новая пьеса, особенно пьеса современная, нуждается в собственном индивидуальном образе, который в творческом усилии создает ум; такое активное слушание – это всегда авантюра, в которой нет ничего твердо обещанного, даже риск. Из бесформенного беспокойного материала, из бездонных пропа-

стей и лишенных атмосферы высот сознание слушателя, как из податливой глины, лепит образ, сияющую эмблему загадки.

Чтобы слушать подобную музыку – самую сложную, оригинальную, новаторскую – нужно прежде всего быть соавтором, согласным на то, чтобы вести в своем уме игру гипотез, догадок, предположений, выстраивать и удерживать последовательности объектов, контуров, жестов. Нужна своеобразная хватка, внимание, схватывающее материал в тиски.

Для любой музыки нужно в определенной мере освободить себя, опустошить себя, но особенно это верно для музыки, выходящей за рамки, музыки, которая революционизирует само понятие музыкальности. Авангард и свободная импровизация, всегда устремленные за собственные границы, и есть пример такой перманентной революции в музицировании. На долю их слушателя выпадает сложная задача быть открытым, свободным и одновременно не терять из вида землю, то есть базовые музыкальные ориентиры, схемы восприятия, всякий раз творчески и изобретательно применяя их по отношению к новой музыке. Для того чтобы отправиться в головокружительный полет, нужно прежде всего от чего-то оттолкнуться.

В одной из поздних записей пианиста Сесила Тэйлора, пионера фри-джаза, кажется, нет областей стабильности, вся музыка – это нескончаемый поток самореференций, звуковых комментариев к комментариям. Нет никакого изначально-

ного зерна, паттерна, который выступал бы как устойчивое и оформленное музыкальное бытие. Все превращается в ритм, но сам ритм распадается, впадает в разлад. Кажется, деконструкции подвергается само джазовое, импровизирующее фортепиано, его идея. Именно от отрицания стабильности, последовательности, устойчивости можно оттолкнуться при восприятии этого концерта, который представляет собой бурную диалектику беспокойного звука. Оттолкнуться от самых базовых концептов регулярности, повторяемости, чтобы выйти в открытое, бескрайнее море, – лишь изредка на горизонте мелькнет силуэт знакомого острова.

Впрочем, не всегда новая музыка – музыка сложная для восприятия. Berge. Träume для виолончели и хора Клауса Ланга – акустический дрон, затянутое пылью небо, стелющийся туман; звук течет непрерывно, кажется, ему не будет конца – и не было начала. Музыка священнодействует, ее простота, кажется, не мира вещей, но мира идей, мира нестерпимо ярко сияющего бытия; в этом свете постепенно утопают контуры окружающих слушателя вещей – и идея пьесы проступает со всей своей ясностью.

История музыки – это еще и история слуха, история разума, история истолкований, история смыслов. Музыка не существует в вакууме, как нечто абсолютное и изолированное, она всегда осмысливается, хотя часто и интуитивно, бессознательно, всего лишь как средство удовольствия. Однако экспериментальная музыка, музыка передового поискового от-

ряде, нуждается всякий раз в новых собственных смыслах, в философии музыки и звука, в собственной метафизике, если она хочет быть понятой и услышанной.

Новая музыка, корни которой лежат в первом авангарде, в модернистском обновлении музыкального языка, осуществленного в первой четверти XX века композиторами русского авангарда, Венской школы, неоклассицизма и так далее, усложнилась, она творит с помощью нетривиального языка и способна проблематизировать саму себя. Современное музыкальное сочинение – это не столько разворачивание некоей музыкальной идеи или комплекса в устойчивой форме, сколько исследование того, чем вообще способна быть музыка, каковы ее границы, какие смыслы она может в себе аккумулировать. Именно для такой музыки, ни в чем не уверенной, беспокойной, ищущей, возможна, по мнению Теодора Адорно, подлинная и актуальная философия.

Музыка содержит идеи, в том числе философские, и ценности, взгляды на мир в скрытом виде, в качестве своеобразного конденсата. При этом сама по себе она не социологический или философский трактат, который можно прочесть, сравнительно однозначно понять, откомментировать. Музыкальные сочинения в строгом смысле не являются текстом, а сама музыка – языком. Однако в том, как строится музыкальная форма, как производится музыка, скрываются идеи, которые властвуют над умами интеллектуалов, в виде отзвуков и фантазмов проникают в обыденное и музыкальное со-

знание.

Поэтому слушание музыки – это еще и опыт ее сознания, мышления через понятия. То, что не высказано, что не выражено в речи, остается нестабильным и текучим. Кажется, оно еще доподлинно не прожито, еще не рождено, лишь устремлено из небытия. Поэтому, кроме непосредственного восприятия музыки, кроме непосредственно музыкального чувства, мы нуждаемся и в музыкальном сознании, в музыкальном уме, стихия которого – мышление и речь. Эта речь должна находить и описывать не только музыкальные объекты и формы их связей, но и их внемузыкальные параллели. Пусть сама музыка – независимое царство, в котором обитают музыкальные идеи, но динамики и силуэты этого царства напоминают нам о многом, поэтому мы способны углубить и усилить собственное музыкальное впечатление за счет внемузыкального контекста.

Активное слушание, слушание с помощью разума – это одновременно и игра, и решение задачи. Чего ждать за этой последовательностью тонов – быть может, шумного всплеска, быть может, глиссандо? Как долго продлится тишина – и почему звук, до того беспокойный, внезапно утопает в ней? Слушание – это диалектика вопросов, которые мы задаем себе, движение на ощупь в темноте к свету, в котором все вещи обретают ясность очертаний.

Субъект и импровизация

Импровизация все еще рассматривается как деятельность, плоды которой уступают в ценности плодам композиторского труда. Причины этого многообразны и коренятся как в становлении и истории академической музыки, так и в архетипах европейской культуры. Окончательно оформленное, порожденное единовластным субъектом-медиумом, якобы транслирующим шифры запредельного, Трансцендентного, кажется чем-то более качественным и ценным, чем то, что находится в постоянном становлении, не зафиксировано, порождено анонимным субъектом, скорее подлежащим власти музыки и момента, чем властвующим над ними. Антагонизм между импровизацией и композицией – противоборство между бытием и сущим, между становлением и вещью, между процессом и объектом, между потоком и трансцендентальным субъектом, между анонимностью, распределенностью власти и единовластием. Импровизация, особенно в России, остается частью андеграунда, делом энтузиастов, практически не пользующимся поддержкой официальных институтов: это в том числе – следствие неконвенциональности импровизации, метода, который сейчас содержит мощный критический потенциал по отношению к установившимся моделям власти и культурным иерархиям. Композиция, партитура предписывает, она подразу-

мевают достаточно жесткие иерархии, где высшая власть и статус достаются композитору как источнику творческой воли. Композиция архаична, тогда как импровизация отрицает иерархии и опирается на партнерство, на равенство и творческое взаимодействие.

Триумф композиции, приведший к тому, что практика импровизации из дисциплины, уважаемой в эпоху барокко, превратилась в маргинальное искусство, был подготовлен развитием концепции субъекта как источника власти и политической историей Европы. Романтический и классический субъект – единственный источник власти, демиург, своим промыслом приносящий порядок и форму в беспредельность и бесформенность природы; он единственный источник света и блага, преодолевающий сумерки естественного зла. Если человек в эпоху барокко, вслед за ментальностью Средних веков, все еще ощущал себя скорее подвластным, чем властителем, чувствовал себя вплетенным в сеть сложных воздействий, подчиненным природе и высшим силам, то романтический субъект пытается вырваться из этого подчинения. Но так как человек и его разум хрупки и податливы, как воск, то романтический субъект становится носителем раздробленного несчастного сознания: он отрицает внешнюю детерминацию, утверждает собственный промысел, но в то же время остается во власти внешних обстоятельств. Это несовпадение внутренне углубляет его, делает способным на эмоциональное высказывание, на пате-

тику, привлекает его взор к грандиозному и возвышенному как символам оппозирующей ему безжалостной природы, но одновременно ранит. Неслучайно пессимизм в европейской культуре – как литературный, так и музыкальный – достаточно позднее явление.

Начиная с XIX века и вплоть до середины XX века импровизация все больше теряет престиж и исчезает как элемент концерта. Еще Бетховен, идя против установленного порядка, настаивал на том, чтобы в его инструментальных концертах исполнитель играл выписанные композитором каденции, а не импровизировал, как это было принято. Высшей точкой забвения импровизации, предшествовавшей перелому, можно считать сериализм в булевском варианте – тотальная музыкальная практика, максимально убиравшая интуитивность, произвол как исполнителя, так и композитора. Зенит композиторской власти содержал в себе возможность собственного распада и, следовательно, возвращения импровизации. Неслучайно после периода тотального сериализма, композиторской техники, в котором властвует, по словам самого Булеза, фетишизм числа и механизма, где произведение представляет собой детерминированный результат решения своеобразного музыкального уравнения, именно Булез внес в свои сочинения элементы случайности – то есть свободной импровизации – под именем алеаторики, вдохновленный идеями американских композиторов, в частности Джона Кейджа.

На первый взгляд импровизация и композиция – далекие полюсы, разделенные бездной. Композитор создает сочинения по плану, фиксирует их, он похож на энтомолога, который прищипливает бабочек и жучков своей коллекции. Импровизатор же похож на вдохновенного волшебника-садовника, который прямо на глазах изумленной публики заботливо и за считанные мгновения выращивает из семечка распустившиеся цветы и сочные плоды. Если зафиксированная в партитуре пьеса – это негибкое, жесткое, старое дерево, то импровизационная пьеса – подвижное разнотравье, спутанное корневище без центра и границ. Однако в этих, кажется, диаметрально противоположных видах музыкальной деятельности есть свои сходства. К примеру, импровизация посредством памяти может оперировать устойчивыми структурами и темами из музыкальной традиции, а композитор неизбежно оставляет часть материала на промысел исполнителя, который волен прибегать к исполнительским конвенциям или творчески решать задачу, поставленную партитурой. Импровизация и композиция скорее подразумевают акцент на разных навыках, между ними нет непреодолимого разрыва. Даже пьесы, записанные в виде самой подробной партитуры в духе Брайана Фернихоу, неизбежно подразумевают некоторую степень исполнительской импровизации, а импровизация, даже свободная, все равно предполагает некоторую предварительную, прекомпозиционную работу ума, распределенную во времени. И композиция, и импро-

визация опираются на память, на творческую работу с ней, на рекомбинацию и метаморфозы уже отзвучавшего. Впрочем, только импровизация способна в полной мере вдохнуть жизнь в застывшие формы, превратить объекты в поток, в порыв.

Однако между этими практиками есть существенные отличия, которые влияют и на характер самой музыки. Сочиненная композитором музыка зафиксирована в виде партитуры, она письменная, тогда как импровизация – нет. Постфактум импровизация может быть зафиксирована в виде нот, но на процесс ее создания нотный медиум не оказывает влияния. Импровизация осуществляется в реальном времени, здесь и сейчас, тогда как композиция всегда отложена: между актом сочинения и исполнения всегда есть временной промежуток, исполнение сочиненной пьесы – всегда взгляд в прошлое. Импровизация – часто групповая активность, тогда как композиция – чаще всего дело одного человека. Все эти отличия приводят к тому, что композиторская музыка – благодаря отложенному характеру – очень часто способна более тонко работать с мелкими деталями, полифонической структурой, экспериментальными структурными идеями, тогда как импровизация – и в этом ее сила – способна к созданию размашистых, необычных, неожиданных макроструктур и сочетаний, к гибкой реакции на мгновенный контекст, в том числе внемузыкальный.

Европейскому музыкальному миру изначально свой-

ственно противостояние и напряжение между письменной музыкальной традицией и традицией импровизационной, между традицией, в которой композитор и исполнитель четко различены, и той, в которой это распределение неотчетливо. Сосуществование музыкально «устного» и «письменного» в XX веке, когда импровизационная музыка или джаз и академическая традиция начали бороться за своего слушателя, не уникально. Наряду с «высоким» академическим жанром всегда имелись неписьменная народная музыка или мощные импровизационные традиции в восточной музыке.

Таким образом, в противостоянии импровизационной музыки и классики скрывается одна из фундаментальных противоположностей европейской культуры – сосуществование двух типов отношения к истории. В случае письменной традиции история существует как наглядное присутствие прошлого в настоящем в виде текстов, нотного письма и постоянно выражаемых эксплицитно, в виде руководств, техник исполнения, сочинения, интерпретации музыки. В случае джаза, народной музыки, свободной импровизации история присутствует неявно, как поток и основание – не как знание, но как действие. Таким же образом история роста неявно содержится в кольцах ствола могучего дерева, год за годом крепнущего и разрастающегося.

Такое противопоставление характерно и для литературы, и для политики – оно скрывается в романтизации естественного, «дикарского», или же, напротив, высокого, сложно-

го, чистого, подразумевается в атаке романтизма и философии жизни, превыше всего ставящей жизненный порыв, на рационализм и классическую культуру. Если для композиторской, письменной музыки характерно письмо, комментирующее большой исторический нарратив классической музыки, протяженное историческое дыхание, то импровизация скорее действует точно и локально в духе истории повседневности, в духе малых историй, комментируя музыкальную обыденность, текущий момент. Таким образом, импровизация расколдовывает, секуляризует музыкально-прекрасное, делая его достоянием сегодняшнего дня, а не утраченного священного прошлого. Благодаря импровизации мы можем, сохраняя всю любовь и уважение, не оглядываться постоянно на Баха в поисках одобрения и легитимизации своей музыки.

Академизация джаза, появление академической экспериментальной музыки, *free improvisation*, стохастической музыки, индетерминизма и алеаторики, интерес композиторов Запада к восточной музыке, лишь нарастающий и крепнущий с того момента, как Дебюсси услышал звучание индонезийского гамелана на Всемирной выставке в Париже, – все это симптомы очередного витка принятия письменной, историкоцентристской, гибкой и адаптирующейся традицией Запада в свое лоно культуры неписьменной. Письменная, «высокая», академическая культура тесно связана с институтами власти и экономическими институтами, в силу сво-

ей социальной позиции она всегда наиболее тесно связана с дисциплиной и, следовательно, с социальным неравенством, сохранением и воспроизводством. Однако все записанное – это лишь «партитура, которую нужно сыграть живой мыслью», поэтому диалог между письменной культурой и культурой импровизационной неизбежен. Академизм сообщает импровизационной музыке и джазу социальную и культурную респектабельность, джаз и экспериментальная музыка дарят академической традиции жизненные силы и надежду на то, что она способна транслировать не только утверждение социального порядка, обернутое в разглагольствования об общечеловеческом содержании академической музыки, но и быть дорогой к свободе – свободе как возможности выбора между насыщенными альтернативами, жанрами, модусами существования, а не свободе как безразличию в мире кажущегося многообразия, не имеющего под собой оснований.

Популярность композиторской музыки отчасти связана со становлением и развитием концепции субъекта как единственного источника власти и творческой мысли. Начиная с первой промышленной революции в последней трети XVIII века и заканчивая серединой XX века укрепляется представление о том, что благом является то, что создано одним субъектом, сосредоточивающим в своих руках все возможные ресурсы и представление о должном и правильном. Возрастание как производственной, так и культурной

роли индивида, как это описывает в своем знаменитом труде «История безумия в классическую эпоху» Мишель Фуко, вело к оформлению стратегий изоляции иного, малого, отпадающего и, таким образом, – к контролю как доминирующих общностей, так и подчиненных через концепции «нормального». Эти стратегии и соответствующие представления про- низывали все страты культурной и общественной жизни. В жизни политической это привело к рождению и укреплению крупных, централизованных, бюрократических государств. В медицине, к примеру – к появлению клиники и концепции пациента как инертного объекта воздействия медицинской власти, в музыке – к уже упомянутому росту престижа композиторской музыки, ставшей музыкой *per se*, единственной «настоящей» музыкой. Развитие идей централизации, укрепление властвующих субъектов идет параллельно с неизбежной маргинализацией всего локального, отличающегося, всех малых практик, в том числе, в случае музыки, импровизации. Импровизации осталось место лишь в обучении и как вспомогательному инструменту при сочинении музыки. Впрочем, в сознании просвещенного любителя музыки она оставалась в виде экзотичной восточной традиции, вроде музыки для гамелана или индийской раги, интерес к которым возник в конце XIX века по мере развития европейского культурного универсализма и колониализма.

Однако развитие идей Просвещения и аккумуляция власти в субъекте, который стал в XIX веке не незначительной

частью мира, а целым, сложным, внутренне противоречивым миром, привело в том числе к катастрофе тоталитарных государств – изнанкой гуманизма оказалась полная бесчеловечность. Рефлексия над истоками мировых войн, страх и разочарование привели к сдвигам в культуре и общественном сознании в конце 1940-х – начале 1950-х годов. Не случайно именно в середине XX века – сначала как отдельные инициативы, а потом все более и более явно, как легитимная музыкальная практика – в академическую и экспериментальную музыку возвращается импровизация. Именно в это время благодаря склонным к экспериментам джазовым музыкантам рождается феномен свободной импровизации. Скажем, именно в конце 1950-х годов Орнетт Коулман записывает важный для свободного джаза легендарный альбом *The Shapes of Jazz to Come*. В это же время начинает действовать импровизационное трио Оливерос – Раш – Райли, возникают объединения и ансамбли импровизаторов как в Америке, так и в Европе. В музыку проникают идеи индетерминизма и алеаторики, отчасти возвещающие освобождение музыки от тоталитарной композиторской власти и расчищающие путь для импровизации.

В наше время благодаря новым медиумам (информационным средам, средам коммуникации, в которых возможен творческий и культурный труд) локальность, групповая активность, распределенность стали новыми ориентирами и ценностями, порождающими культурные блага. Импровиза-

ция оказывается в этом смысле ультрасовременной практикой, так как ориентируется на локальные групповые взаимодействия. Кроме того, импровизация – это всегда актуальность, всегда перформанс, нечто, что свершается здесь и сейчас в своей телесности, это конкретная музыка, что в эпоху тоски по телесному, непосредственному присутствию становится важным. Если композиция размыкает моменты времени, приводит к утрате непосредственности момента – ведь она всегда представляет собой нечто, ориентированное на прошлое, на образец, содержащийся в партитуре, воплощающий сформированную идею, – то импровизация, напротив, обостряет чувство времени, придает настоящему моменту плотность и реальность. Ханс Гумбрехт в «Производстве присутствия» утверждает, что европейской культуре присуще колебание между ориентацией на присутствие и интерпретацией как опознанием и присвоением значений. Если композиторская практика – это каскад толкований, герменевтика звука, ускользающая в абсолютную абстрактность идеи, то импровизационная музыка тяготеет к предельной воплощенности, к ограниченности текущим местом и временем.

Импровизация с ее акцентами на распределении власти и ответственности кажется прогрессивным искусством. Благодаря интернету, системе транспорта и новым производственным практикам глобальный, объединенный мир распадается на взаимодействующие локальные сообщества, связанные

мирадами контактов и линий. Каждое из них вносит свой вклад, свою мелодию в *musica mundana*, мировую гармонию. С помощью импровизации мы можем мыслить музыку, которая не будет подчинена грандиозной угрожающей и подавляющей фигуре композитора. Однако эта музыка возникает из этичного и творческого взаимодействия, музыку, где будет место для каждого голоса, музыку множественности. Импровизация – это искусство будущего, музыка, приоткрывающая возможности солидарности и братства между совершенно различными людьми, живущими в разных уголках земли. В условиях перепроизводства музыки, когда груз прошлых столетий нестерпимо давит на наши плечи, ценности, ассоциированные с импровизацией, могут быть дорогой к новой музыке, к новым формам ее бытования и форматам слушания.

In musica veritas

Как связаны истина и музыка? Иногда – хотя сейчас этот эпитет по отношению к музыке редок – можно услышать, что какую-то музыку называют истинной или правдивой. Если музыка подражает природе или человеку – изображает вихри, гром или звуки машин, – то истинность будет заключаться в том, насколько точно такое шумовое искусство подражает объекту. Если музыка, скажем, некоторые симфонические поэмы Рихарда Штрауса или произведения Гектора Берлиоза, основывается на текстуальном источнике, на программе, то можно говорить о ее истинности в соответствии с тем, насколько точно она передает настроения и особенности текста, его драматику, сюжетное развитие, живописность. Но как быть с музыкой, не пытающейся подражать, которая движется в своих музыкальных координатах, не скованная программой и наглядным образом? Как быть с абсолютной музыкой? Что значит для нее быть истинной?

Абсолютная музыка – не искусство репрезентации, она не изображает и не подражает. Несмотря на то что она способна вызывать ассоциации в виде эмоциональных состояний или образов, абсолютная музыка – то есть музыка, не связанная со словом и некими изображаемыми событиями, как в музыкальной драме, – не выражает ничего иного, кроме звучащих форм, движущихся, проявляющихся, истончающихся

во времени. Музыка говорит посредством звука, но ничего, кроме самого звука, она не выражает. Музыка не ссылается на мир или на его части как на денотат²⁶ – она и есть сама себе мир, замкнутый, герметичный. Посредством биений со-звучий и чередований ритмов музыка вовлекает слушателя в этот закрытый и обособленный мир таким образом, что он на время звучание музыки оказывается в нем потерян.

Если репрезентативные искусства, говорящие о мире, могут быть истинными в том смысле, что их изображения правдивы, соответствуют действительности таким же образом, каким ей могут соответствовать высказывания о фактах мира, то каким образом истинной или ложной может быть абсолютная музыка? Обыкновенно принято утверждать, что нерепрезентативные искусства, такие как абстрактная поэзия, где говорит сам язык, абстрактная живопись, воплощающая таинственную жизнь цвета и формы, наконец, музыка не могут быть истинными или ложными, и следовательно, они, строго говоря, бессмысленны. Они представляют собой движение, имеющее, метафорически выражаясь, начало и конец, но происходящее вне власти земного притяжения, в безграничном безвоздушном пространстве. У них есть внутреннее содержание, они могут быть объектом обсуждения, могут реализовывать или порождать мысли и идеи, но значения – то есть объекта или факта, на который они ссылаются, – они не имеют. Их содержание не состоит из пропо-

²⁶ Денотат – то, что обозначается, значение.

зиций, которые могут иметь истинностное значение; они не хотят иметь ничего общего с миром, состоящим из объектов, событий и их сочетаний, то есть фактов.

Это утверждение спорно, так как об абстрактном искусстве можно сказать, что оно описывает своеобразные реальности, доступные лишь немногим, или реальности, доступные только в определенной перспективе. Скажем, супрематистское полотно буквально представляет собой окрашенный квадрат, на холсте изображена ограниченная цветная плоскость. Истинность радикального, концентрированного реализма подобного полотна заключена в том, что изображаемое и изображение в нем сходятся. Эта картина не указывает на некий реальный квадрат вне картины, существующий в природе или уме, реальность изображаемого и изображение тождественны. Кто-то может сказать, что такое полотно само обосновывает свою истинность в отличие от традиционного изобразительного искусства, истинность которого может заключаться в соответствии изображения объекту (скажем, портрета – человеку). С другой стороны, о той же картине можно сказать, что она описывает жизнь геометрических объектов, особую реальность чистых графических сущностей, незнакомых нам по обыденному опыту, – и в том, насколько «правдиво» она это делает, насколько выраженное соответствует законам этой особой реальности, заключена истинность. Стоит заметить, что размышления подобного рода неизбежно частичны и ограничены, так как даже

для фигуративного изобразительного искусства соотношения объектов и изображаемого, знака и означаемого гораздо сложнее, чем соотношения высказывания о фактах и самих фактов. Скажем, неужели картина на мифологическую тему будет ложной оттого, что события, на ней изображенные, не происходили в действительности? Очевидно, что если мы хотим применять понятие истинности к искусству, то должны использовать более тонкие критерии, отличные от принципа верификации.

Размышляя стандартным образом, мы находимся в рамках корреспондентской теории истины, согласно которой истина – это высказывание, которое соответствует фактам. Мы говорим истинно тогда, когда говорим в соответствии с тем, каковы есть вещи на самом деле. Кажется, что такой способ говорить истинно для высказываний о музыке не подходит. Но, быть может, даже в абсолютной музыке – предельно абстрактной, не пытающейся подражать природе или звукам человеческой деятельности, лишенной программы, – можно обнаружить аналоги пропозиций в слабом смысле? Не высказывания о фактах, но некие параллели с миром или его частью, подобия, аналогии, которые позволили бы нам в процессе толкования сочинения сформулировать пропозиции, подлежащие проверке?

Музыка состоит из последовательностей, пассажей. Музыкальные пассажи характеризуются высотными отношениями, движениями, динамикой и ее изменениями, тембровы-

ми метаморфозами, то есть обладают внутренней структурой, для которой характерно изменение интенсивностей – контраст сгущений и разрежений, смен окраски. Точно так же для эмоциональной жизни и в целом для потока сознания, разворачивающегося и длящегося, характерна последовательность интенсивностей. Если музыкальный пассаж аналогичен последовательности интенсивностей, свойственной тому или иному состоянию сознания, эмоции, то можно предположить, что такой пассаж истинен в слабом смысле. Он выражает ту или иную истину о внутренней жизни, живописует процессы сознания; очень часто, когда говорят, что произведение правдиво, описывают именно то убедительное впечатление, которое вызывает эмоционально-образный строй пьесы. В слабом смысле – оттого, что в данном случае речь идет не о строгом соответствии пропозиции фактам или одной пропозиции другой пропозиции, а об аналогии, так как строгого логического способа вывода, который позволил бы убедиться в строгом соответствии пассажа тому или иному состоянию ума, нет.

Таким образом, согласно этой гипотезе, истинное музыкальное произведение включает, кроме чисто музыкального содержания, еще и своеобразное высказывание о том или ином состоянии ума. Если речь идет об эмоциях, это понятно. Если какое-то произведение способно тонко проследить и зафиксировать в звуке эволюцию и жизнь того или иного эмоционального состояния как последовательности интен-

сивностей, то оно истинно в описанном выше смысле.

Однако возникают два возражения. Во-первых, как быть с музыкой, которую трудно проассоциировать с эмоциональными состояниями? Окажется ли она неизбежно ложной? На это можно ответить следующее: содержание сознания очевидно не сводится к эмоциональным состояниям – сознание полно мыслей, объектов, отношений, тонких и трудно описуемых мимолетностей и движений воли. Возможны такие обитатели сознания, которые вообще не поддаются сознательной фиксации и описанию. Так и музыка: можно предположить, что если музыкальные пассажи способны к подобию с эмоциональными динамиками, они способны и на аналогию более сложным состояниям ума. Музыка, таким образом, может включать своеобразные аналоги пропозиций об обитателях сознания, практически незнакомых нам по обыденному опыту, например, о чисто музыкальных состояниях. То есть царство музыки может быть созвучно чисто музыкальному сознанию, состояниям, которые вызываются только музыкой и имеют отношение лишь к ней. Например, о додекафонической музыке Антона Веберна часто отзываются, что она будто бы имеет дело с чистыми формами сознания, лишенными сиюминутных и индивидуальных искажений. Пространство его разреженных, изолированных структур, кажется, само по себе есть самосущее, интроспективное, самоуглубленное сознание.

Второе возражение попыткам спасти «слабую версию»

корреспондентской теории истины для музыки состоит в том, что возникают чисто практические трудности верификации и формулирования пропозиций: трудно вообразить метод, отличный от непосредственного интуитивного схватывания подобия, который позволял бы соотнести музыкальный пассаж и состояние сознания. Подобные трудности, впрочем, свойственны и корреспондентской теории истины, в которой возникает бесконечный цикл обоснований при вопросе о критерии соответствия пропозиции факту. Если мы говорим о соответствии вещей и пропозиций, то должны предоставить теорию вещей или хотя бы теорию соответствия, которая была бы истинна, что, в свою очередь, ставит вопрос о критерии истинности этой теории, и так *ad infinitum*.

Таким образом, музыка, возможно, способна подражать некоторым динамикам нашего сознания. Такое подражание, если оно исполнено с тонкостью и изяществом, позволило бы нам говорить об истинности музыки – в том случае, если бы у нас был способ соотнести музыку и сознание. Однако единственным таким способом является ощущение убедительности музыки, интуитивное схватывание силы и выразительности музыкального произведения, которое не позволяет сделать вывод о подобии состояний сознания и структур интенсивностей музыкальной ткани, имеющий логическую силу. Материя сознания и материя музыки явно принадлежат разным стратам существования, и нет очевидного спо-

соба их соотнести. Остается удовлетвориться лишь аналогией, подобием, впечатлением, произвольным и общим истолкованием, а там, где они властвуют, не может идти речь об истине в полном смысле.

Другой способ устроить встречу музыки и истины – рассмотреть социокультурное содержание музыки. Быть может, музыка, иногда даже вопреки воле своего создателя, способна включать в себя своеобразную схему социокультурных отношений – в ней, как смутные фигуры в зеркале или на водной глади, отражаются общественные антагонизмы того общества, в котором живет композитор, импровизатор, музыкант. То, насколько явно, неприкрыто, искренне музыка выражает общественные противоречия эпохи в диалектике собственного движения, и становится мерилom истины. Истинная музыка, таким образом, будет срывать идеологические покровы, которые на себя набрасывает общество. Однако возникает аналогичная проблема: кто и каким образом будет судить о содержании музыки? Музыка – отнюдь не политический памфлет и не социологический трактат, в ней не содержатся высказывания об обществе в явном виде; музыка должна быть сначала интерпретирована как имеющая политическое содержание. А то, насколько точны и обоснованны подобные параллели между стилем композитора и политическим мирозерцанием, – вопрос скорее вкуса, чем истины. От таких утверждений легко перейти к одиозным заявлениям о том, что мажорная тональная и вообще не лишен-

ная чувственной красоты музыка напрочь ложная, потому что скрывает бездны и ад мира за покровом лживого оптимизма.

Безусловно, музыка пишется не в вакууме. Всякий композитор или импровизатор – дитя своего времени и усваивает, сознательно и бессознательно, идеологические императивы. Он встраивается в современные условия духовного производства и систему распределения социальных и прочих форм капитала. Разумеется, всякий стиль эволюционирует в исторических условиях. Но совершенно неочевидно, в каком виде исторические условия производства и распределения благ проникают именно в музыку и проникают ли вообще. В конечном счете, математик, доказывающий теорему, тоже живет в определенном обществе и усваивает определенные идеологические взгляды – но будем ли мы искать в его теореме следы общественных антагонизмов?

Перейдем к другой гипотезе. Предположим, музыку можно расценивать как своеобразный памфлет, призыв мыслить и чувствовать тем способом, который обычно закрыт, неприемлем, вытеснен на обочину существования. Таким образом, музыка может как бы вызывать такие состояния ума, которые иным образом мертвы для культуры, давать жизненный простор редким и хрупким обитателям сознания. Создавая условия для подобных маргинальных состояний сознания, она преодолевает инерцию общества, идеологию, которая представляет собой способ контролировать не толь-

ко тела, но и ум, посредством чего совершается общий контроль над человеком; не только тело – темница души, но и душа – темница тела. Призывая посредством создания особых состояний ума к мышлению и новому, обостренному чувству, музыка как бы выполняет работу истины, раскрытия потаенного. Она раскрывает перед человеком возможности иного, более близкого контакта с миром и грандиозными машинами дискурса. Однако призыв, императив не может быть истинным или ложным; если мы можем говорить об истинном состоянии сознания против ложного, то лишь в метафорическом смысле. Сознание, в котором осуществляется осознание истины, настолько же истинно, насколько истинна тетрадь, в которой записана теорема.

Может ли быть так, что мерой истины в музыке является то, насколько музыка воплощает в своем движении законы и ландшафты самосущего и таинственного музыкального царства, не сводящегося ни к чему, кроме самого себя, – иначе говоря, воплощает сущность музыки? Но что такое сущность музыкального? Симметрия и последовательность? Гармония и мера? Воплощение стихийности, нераздельности и динамичности бурлящего, беспокойного пространства, стремление в котором замыкается на себя и никогда не затихает? Жизнь числа во времени? Царство музыкальных феноменов беспредельно, и потому на карты отважных исследователей нанесена лишь незначительная его часть; небеса музыки чужды человеку, поэтому если и есть в музыке ис-

тина-для-себя, ее критерии сокрыты до тех пор, пока сущность музыки не предстанет перед нами как нечто определенное. Впрочем, эта надежда представляется столь же отчаянной, сколь и вера в то, что наука рано или поздно прекратит свое движение гипотез и опровержений, создав окончательный вариант теории всего.

Исследуя возможное употребление понятия истины по отношению к музыке, мы приходим к тому, что истинность музыки заключается в своего рода убедительности. Дело не в том, как соотносятся музыка и мир и музыка и сознание, но в том, насколько убедителен и соразмерен, структурно гармоничен тот мир, который музыка творит в акте звучания. Таким образом, истинность абсолютной музыки – понятие скорее из области своеобразной риторики и эстетики, чем имеющее отношение к теориям истинности, к семантике. Истинность музыки – это истинность-для-нас, а не истинность-для-себя; это больше ощущение, чем отношение, вид своеобразной замороженности. Музыка правдива тогда, когда убедителен, внутренне логичен и последователен тот мир, который возникает в пульсациях ритмов и последовательностей. Абсолютная музыка, речь, сообщающая лишь эту самую речь и ничего кроме, не хочет и не может ничего знать о семантике. Для изолированных миров абсолютной музыки не существует ничего, кроме них самих. Однако, прибегая к аналогиям, если воспринимать грандиозную машину языка как герметичный мир, не имеющий выходов

и разрывов, и обосновывать истинность высказываний сложными ссылками на другие высказывания, то сама истина в языке окажется мерой гармоничности соотношений между элементами языка-мира. Именно подобная истинность – верифицирующая сама себя – свойственна произведениям абсолютной музыки.

Для человека абсолютная музыка – это уникальный способ соприкоснуться с воспринимаемым умом и чувствами образом замкнутого, трансцендентного Абсолюта, лежащего за пределами выражения и означивания. Когда такая парадоксальная, невозможная встреча убедительна, когда музыка выступает как откровение невероятного и бесконечно удаленного от повседневного, тогда и возникает речь об истинности музыки. Что может создавать подобную убедительность? Что отличает правдивое, истинное произведение от ложного, фальшивого? Музыка творит миры. Любой мир – это не просто явления, это еще и структура, иерархия и законы динамики явлений. Любой мир подобен разрастающемуся без конца и края организму, сосредоточенному в себе и лишь на себе, он развивается и движется по присущим лишь ему законам. Иначе говоря, мир обладает формой, которая представляет собой границы этого мира. Именно границы – подвижные, динамичные – выражаясь словами Витгенштейна, определяют, хорош или плох мир как целое. Бесформенное, лишенное целостности, лишенное сосредоточенности и упорядоченной распределенности не может быть миром. Да-

же первозданный хаос и буйство пылающей материи лишь постольку мир, поскольку в этом пламени есть свое согласие несогласного, *concordia discors*, распределенность вещей и законы, которым этими вещи подлежат в своем движении. Убедительность музыкального мира создает следование форме, яркое очерчивание формы.

Музыка Баха, к примеру, правдива не оттого, что сообщает что-то верное о мире, о соотношении его частей, о динамиках и событиях, внешних по отношению к самой музыке. Она истинна оттого, что вселенная, раскрывающаяся в созвездиях звуков его пьес, подобна гармоничному космосу, пламени, то возгорающемуся, то затихающему, живущему по своим непреложным законам. Кажется, что этот мир – герметичное бытие, имеющее причину лишь в самом себе, не нуждающееся во внешних подпорках. Он – пусть это и иллюзия – существует лишь сам по себе и лишь для себя. Его музыка истинна оттого, что убеждает: на мгновения, куда бегут и стремятся в бесконечность линии музыкальных тем и гармоний, нет ничего, что было бы нужно этой музыке. И одновременно нет ничего, что было бы ей внешним, чуждым. Она обнимает весь мир в свою форму как свою частность, как незначительную конкретность – и сама становится целым миром.

Как соотносятся убедительность и стройная соразмерность творимого музыкального мира и красота музыкального произведения? Всегда ли истинна красивая, очаровываю-

щая пьеса и ложна пьеса отталкивающая, неприятная, скучная? Очевидно, нет. Чувственная красота пьесы не является мерилом ее истинности в описанных смыслах, так как определенная чувственная красота – например, прекрасная, гипнотическая мелодия – может быть свойственна и произведению, несовершенному с точки зрения формы; напротив, сочинению стройному, законченному и убедительному может быть не свойственна привычная красота, кантиленные мелодии и так далее. Музыка не должна быть красивой или эмоциональной, чтобы творить убедительные миры, живые, дышащие, цельные. В конечном счете, неоспоримая убедительность присутствия, «сияние, встроенное внутрь творения», и есть та самая истина музыкального творения, о которой мы говорим. Когда музыка становится вещью – непроницаемой и в то же время раскрытой, плотной, материальной, оставаясь хрупкой и эфемерной, очерченной и в то же время динамичной, – она становится истиной. Если истина фактов – это ослепляющее, обжигающее солнце сущего, то истина музыки – негативное, черное солнце инобытия, вечно ускользающее $\mu\eta\ \delta\upsilon\nu$, еще-не-бытие, зыбкая рябь становления.

Абсолютная музыка в своей неторопливой, величавой поступи творит и разрушает мириады миров; то, насколько убедителен этот замкнутый космогонический процесс для слушателя, насколько он способен вовлечь его в свои горизонты, пленить, насколько мерцающие галактики миров музыки способны подменить собой восприятие общего мира, мира

языка, настолько истинна музыка.

We can't whistle it either:

музыка как язык

Насколько распространено в обыденных разговорах представление о музыке как о языке эмоций, настолько же общее место в философии – отрицание языковой природы музыки. Большинство отрицающих (например, Питер Киви или Теодор Адорно) исходят из формалистских представлений о музыке: для таких исследователей музыка представляет собой разворачивающуюся во времени структуру, совокупность динамических отношений между высотами, ритмами и так далее. Безусловно, музыкальные структуры могут мыслиться как аналогия синтаксису и грамматике, свойственных языку; однако музыкальные структуры не обладают устойчивой семантикой. Дело не только в том, что эмоции, которые якобы передает музыка, каждый воспримет по-своему, но и в том, что эмоциональная интерпретация – далеко не единственно возможная. Скажем, некоторые склонны считать музыку языком «кинетических пространств», то есть, с их точки зрения, музыка описывает виртуальные движения, является своеобразной кинетической скульптурой.

Формализм сам по себе не исключает языкового характера музыки, ведь любой язык – обыденный язык, язык математики или логики и так далее, – рассматриваемый как объект изучения, представляет собой в той или иной степени

формальную структуру. Однако синтаксис и грамматика, то есть внутренняя членораздельность и структурность, хотя и составляют необходимые признаки языка, тем не менее не являются достаточными. Язык – это еще и практика, обслуживающая коммуникацию, то есть процесс совместной адаптации людей к жизни, к миру, к обстоятельствам; кроме того, язык не столько выражает нечто напрямую – ведь на это и способны вокализации, выражающие боль или чувство удовольствия, но не являющиеся языковыми, – сколько строит картины фактов, то есть фактуальные высказывания, конструирует и отражает объективный мир. И если музыка сама по себе способна конструировать внутренний, убедительный мир музыкальных движений, то ее способность к фактуальным высказываниям кажется сомнительной.

Безусловно, это то, что может быть воспринято как сигналы – тревожный звон колокола, призыв трубы, азбука Морзе. Однако там, где музыка становится способом сигнализации, она перестает быть собственно музыкальным явлением. Послание на азбуке Морзе неинтересно нам с эстетической точки зрения, нам интересна лишь его семантика; следовательно, там, где звук обретает семантическое измерение, он может утрачивать музыкальность.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.