

М.А. Аркадьев

ВРЕМЕННЫЕ СТРУКТУРЫ



НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования / Изд. второе, доп. М. 1992, 168 с.

Книга посвящена проблеме времени и ритма как фундаментальных основ музыкальной речи западноевропейской культуры ХП-ХІХ вв. Впервые в отечественной литературе явно вводится феноменологический метод в его аналитически-прикладном применении. Динамическая структура музыкальной ткани описывается как принципиальное взаимодействие двух основ, условно названных "звучащая" и "незвучащая". Последняя и является тем новым феноменом, который предлагается в качестве возможного и относительно самостоятельного объекта исследования.

Автор от всего сердца благодарит тех, без кого выход этой книги был бы невозможен: своих близких друзей О.Г.Ревзину, Г.И.Ревзина, Е.И.Ревзина за их бескорыстную редакторскую и корректорскую помощь; своего учителя профессора А.А.Александрова, в классе которого автор провел незабываемые и плодотворные годы учебы, кому он обязан не только как пианист, но и как теоретик, и, наконец, своего первого учителя и наставника в музыкальной теории — М.Г.Харлапа, многолетнее общение с которым оказало на автора глубокое и неоценимое влияние. Своим учителям автор и посвящает с любовью эту книгу.

"Le Temps c'est la construction "
Paul Valéry

"Время — это сотворение"
Поль Валери

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Краткое введение</i>	5
<i>Глава 1. К философско-методологическому обоснованию используемых понятий и метода исследования</i>	9
<i>Глава 2. К проблеме генезиса основной структуры хроноартикуляционного процесса новоевропейской музыки</i>	31
<i>Глава 3. Основная структура хроноартикуляционного процесса новоевропейской музыки.</i>	54
<i>Глава 4. Стилиевые проявления хроноартикуляционной структуры новоевропейской музыки /барокко, классицизм, романтизм/</i>	74
<i>Заключение. Феномен музыкального времени и наука XX века</i>	98
<i>Примечания</i>	110
<i>The Phenomenon of Musical Time and modern science /Summary/</i>	134
<i>Нотные примеры, схемы, иллюстрации</i>	137

CONTENTS

<i>Introduction</i>	5
<i>Chapter 1. On philosophical foundations of the conceptions used, and of the method of study</i>	9
<i>Chapter 2. On problem of genesis of a fundamental structure of the chrono-articulation process in New European Music</i>	31
<i>Chapter 3. The fundamental structure of the chrono-articulation process</i>	54
<i>Chapter 4. The chrono-articulation structure manifestations in the New European Music styles (baroque, classicism, romanticism)</i>	74
<i>Conclusion. The phenomenon of musical time and modern science.</i>	137

КРАТКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемое исследование посвящено одной из самых актуальных и увлекательных проблем не только искусствознания, в частности музыковедения, но и всей современной науки в целом — проблеме времени.

В связи с этим для исследователя становится необходимым обращаться к междисциплинарным аналогиям, так как в теме *времени* переплетены почти все проблемы, когда-либо волновавшие человека /1. см. Примечания в конце книги/. С другой стороны, в этой работе мы будем стараться сохранять должное соотношение между специальной и междисциплинарными сферами, учитывая, что нас будет интересовать прежде всего музыкально-теоретическая проблематика.

В принципе же наша задача будет заключаться в музыкально-теоретическом исследовании фундаментальных временных, процессуальных, ритмических, динамических структур в тот период, который обычно обозначается как классическая в широком смысле эпоха новоевропейской музыки, т.е. период XVII-XIX вв.

Особенность этого периода определяется в том числе тем, что структурные характеристики музыкального процесса носят здесь *уникальный* для истории музыки характер и связаны с особенностями генезиса новоевропейской культуры вообще и новоевропейской музыки в частности (см. гл. 2). Процессы, связанные с преобразованием основ музыкального языка в начале XX века, заставляют нас оставить музыку новейшую за пределами настоящего исследования, хотя она несомненно должна постоянно находиться как бы на горизонте исследовательского сознания, как некий предел, к которому стремилась новоевропейская музыка с момента рождения.

Как известно, исследуемый период представляет собой последовательность трех эпох музыкального искусства: барокко, классицизма и романтизма. Для нас важным является то, что с точки зрения музы-

кально-временной и, в частности, метроритмической проблематики, эти эпохи, по нашему мнению, соотносятся как *тезис, антитезис и синтез*, что в определенном смысле аналогично соотношению трех стадий развития музыкальной ритмики от античности до Нового времени (см. гл. 4). Понятно, насколько эта универсальная триада эвристически значима, кроме того, она позволяет описывать некий период как относительно завершенное целое, что удобно и для аналитической работы, и для восприятия ее результатов.

Особый разговор будет вестись в связи со спецификой используемой в настоящей работе методологии. Речь идет о *феноменологическом методе*, введенном в мировую мысль Э. Гуссерлем в начале нашего века с опорой на захватывающую идею *интенциональности* своего учителя Ф. Brentano /2/ и подхваченном практически всеми мыслителями XX столетия. Сам Ф. Brentano ссылаясь на понятие "интенционального", или ментального существования объекта в схоластической философии /3/.

Основные понятия Гуссерля и его школы, такие как интенциональность (творческая направленность, устремленность сознания на свой предмет), интересубъективность (характеристика общей, коммуникативной, культурной основы индивидуальных интенциональных актов), конституирование (творческая формообразующая активность сознания в его интенциональной и интересубъективной форме), а также особое внимание, унаследованное всей послегуссерлевской традицией, к проблеме времени /4/ будут использованы нами для описания живой структуры музыкального предмета, так как он дается в креативном, исполнительском прочтении нотного текста. Оправданность, а может быть, и необходимость феноменологического метода для исследования музыкального процесса в его творческой динамическо-временной структуре заключается как раз в том, что "ядро феноменологии — идея интенциональности и учение о времени" /5/.

Необходимо также упомянуть герменевтическую традицию в философии XX века, тесно связанную с феноменологией через онтологически развернутое понятие *интерпретации* /6/. По сути, предложенные в этой работе рассуждения и анализы носят одновременно феноменологический и герменевтический характер /7/. Они связаны как с чисто феноменологической проблемой *усмотрения, интуиции* /7а/ фундаментальных процессуальных структур музыки и их сущностного, аналитического описания, так и с проблемой *пони-*

мания, интерпретации, истолкования, а следовательно, и исполнения музыкального текста.

В отечественной мысли мы имеем крупнейшего и совершенно оригинального представителя феноменологической и философско-герменевтической школы в лице А.Ф.Лосева /8/, чей масштаб только сейчас начинает в полной мере осознаваться. Другим крупным представителем "феноменологического движения" (термин Г.Шпигельберга) у нас являлся Г.Шпет /9/, последователь классического гуссерлианства. Как и все крупные феноменологи, он является создателем оригинальных концепций и, кроме того, переводчиком немецкоязычных философов на русский язык: к числу его блестящих переводов относится "Феноменология духа" Гегеля /10/. Он является также автором исторического исследования проблем герменевтики /11/.

В отечественной литературе феноменология как действующая дисциплина на протяжении последних 60 лет подвергалась уничтожающей критике, в связи с чем мы имеем в этой сфере зияющий теоретический пробел. Если же вспомнить, что феноменология как направление представляет собой одно из самых мощных и влиятельных течений философской, методологической, исследовательской мысли XX столетия /12/, то этот пробел предстает как нечто, требующее по крайней мере осмысления.

В музыкознании за рубежом феноменологический метод имеет свою традицию, в особенности, по проблеме музыкального времени и ритма /13/.

В этой работе мы попытаемся развернуть феноменологический метод настолько, насколько это позволят природа и сложность изучаемого явления. При этом, отталкиваясь от таких работ, как "Исследования по эстетике" Р.Ингардена /14/ и "Музыка как предмет логики" А.Лосева /15/, мы попытаемся применить феноменологический метод не столько как философско-эстетический, сколько как *аналитически-прикладной*. В этом мы будем опираться также на феноменологически ориентированные работы Ж.Бреле /16/ и Э.Ансерме /17/.

Другие авторы, с которыми будет вестись постоянный внутренний диалог, — это представители процессуальной и энергетической линии в музыкознании, по многим основным принципам близкой феноменологической школе: Э.Курт /18/ и Б.Асафьев /19/; сюда относятся также работы И. Браудо, особенно его ранняя работа "К вопросу о логике баховского языка" /20/, где дается яркий синтез энергетиче-

ского, феноменологического и герменевтического подходов, к сожалению, не имевший прямого продолжения в отечественной теоретической традиции.

Перед исследователем, занимающимся проблемой времени, в какой бы области знания он ни работал, самой главной задачей является уяснение *смысла, значения* этого основного для него понятия. Парадокс и первая сложность состоят в том, что понятие времени (музыкального времени, в частности) является первичным, неопределяемым, т.е. фундаментальным понятием /21/, и употребляют его обычно так, как будто оно имеет очевидный и общепонятный смысл /22/.

В действительности само понятие времени весьма проблематично, и его изучение возможно, судя по всему, только тогда, когда исследователь явно определит для себя *значение* этого привычного слова; задаст для себя как бы "систему аксиом", в рамках которой ему придется работать. Осознанная постулативная база необходима для того, чтобы разговор о предмете изучения был содержателен и обоснован, т.е. "операционален", как сказали бы физики.

Итак, первый фундаментальный вопрос, с которым мы сталкиваемся, это вопрос "что есть Время?". Литература, посвященная этому вопросу, совершенно необъятна. Начиная с трудов Платона, Аристотеля. Плотина /23/ или, скажем, с древнеиндийских /24/ или древнекитайских трактатов /25/, через новаторские, уже почти феноменологические по духу, методу и результатам размышления Бл.Августина в XI книге "Confessionum" /26/ вплоть до новейших исследований о природе Времени у Гуссерля /27/, Хайдеггера /28/, Сартра /29/, Мерло-Понти /30/, Бахтина /31/, Вернадского /32/, основоположника хронософии Д.Т.Фрейзера /33/ или трудов лауреата Нобелевской премии И.Пригожина /34/.

Обзор этой литературы может занять несколько томов, поэтому мы от него воздержимся и будем придерживаться принципа самостоятельного анализа с постоянным вниманием к той литературе, которая для нас оказалась наиболее близкой по проблематике и направленности. Такой выбор всегда в той или иной степени субъективен, но это, вероятно, неизбежно ввиду действительной необъятности литературы по данному вопросу. Для нас будет важно выработать как бы собственную аксиоматику, *собственный набор понятий*, который, сохраняя определенную всеобщность, был бы при этом достаточно строго подчинен задачам предлагаемого исследования /35/.

К ФИЛОСОФСКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКОМУ ОБОСНОВАНИЮ ИСПОЛЪЗУЕМЫХ ПОНЯТИЙ И МЕТОДА ИССЛЕДОВАНИЯ

1. Представления о природе Времени и о смысле самого этого понятия менялись от эпохи к эпохе и от автора к автору. Все это множество представлений и мнений поддается той или иной классификации /1/. Выделим среди множества классификаций одну, как нам представляется, самую для нас существенную и при этом достаточно общую. На протяжении человеческой истории Время понималось двояко: а) количественно или б) качественно, что имеет, кроме всего прочего, и физиолого-психологическое обоснование /2/. Эти две фундаментальные группы представлений /3/ будут необходимы нам в течение всего исследования.

Количественная (квантитативная) концепция связана со счетом и измерением времени, начиная с древних календарей и кончая параметрическими представлениями в математическом аппарате современной науки. Это та группа понятий, которую Р.Декарт и А.Бергсон обозначали термином *temps* /4/, а Пригожин относит к "физике сущестующего" /5/. По существу, здесь время как бы останавливается, элиминируется, по мысли Бергсона, превращается в пространство и число. Это *статический* (он же *метрический* в узком смысле) аспект временных представлений /6/.

Качественная (квалитативная) концепция представляет собой нечто гораздо более сложное и менее знакомое для привыкшего к "тик-так" времени (выражение Д.Дьюи и А.Белого) европейского человека, что позволило Пригожину назвать эту группу представлений "забытым измерением".

Бергсон свое оригинальное представление о времени связывал именно с этой группой понятий, обозначив ее знаменитым термином *durée*, который в близком смысле употреблял еще Декарт. К сожалению, оно у нас по традиции несколько неточно, если иметь в виду специфический бергсонианский смысл, а для музыкантов совсем неприемлемо переводится как "длительность" /7/, так как это понятие связано в музыке с отдельным, дискретным элементом ткани, а не с временной процессуальностью как таковой.

В.И.Вернадский /8/ предложил перевод "дление", как более точно выражающий основную интуицию Бергсона о времени и, главное, отражающий качественный, недискретный и динамический характер временного развертывания.

2. Различение этих двух групп понятий будет для нас носить принципиальный характер как на уровне методологическом, так и на уровне конкретно аналитическом (на этом будет построена классификация разного типа ритмических систем), поэтому мы на нем остановимся, и прежде всего, на качественных временных представлениях, как гораздо менее привычных и очевидных по смыслу.

Весьма интересен и важен тот факт, что для сознания людей т.н. традиционных, или архаических обществ представления о времени, даже если они связаны с календарем, носят скорее содержательный характер, чем времяизмерительный, или абстрактный. Здесь немыслима "чистая длительность" ньютоновской физики, или время как абстрактная величина.

"Время не бывает просто временем: это всегда время чего-то. При отсутствии такого дополнения время неопределимо, т.е. бесцветно, и даже немыслимо ... в уме первенствует не само время, но событие, которое лишает время его неопределенности" /9/. "В отличие от времени как равномерной протяженности, протекающей параллельно с событиями, независимо от содержания последних, ... здесь (в мышлении североамериканских индейцев — М.А.) ... время, слитое с содержанием событий и изменяющееся, смотря по их содержательной динамике" /10/.

Интереснейшие наблюдения находим у А.Я.Гуревича /11/. В главе, так и названной "Что есть время?", читаем: "... вообще время — не пустая длительность (для средневековых германцев — М.А.), но заполненность некоторым конкретным содержанием, всякий раз специфическим, определенным ... Время столь же реально и вещественно, как и остальной мир ... это не форма существования мира, абстрагированная от вещей, а конкретная предметная стихия, ткань на станке богов... *время не столько осознается, сколько непосредственно переживается...* (курсив наш)" и т.д. /12/.

3. Но не только архаическое сознание переживает время как качественную, содержательную категорию. В позднюю эпоху заката античности и рождения христианского средневековья Бл. Августин предлагает нам также качественное, но теперь уже более рефлексированное и психологизированное понимание времени. "...кажется, что время есть не что иное, как растяжение, но чего? не знаю; может быть, самой души... В тебе, душа моя, измеряю я время... Каким же образом уменьшается или исчезает будущее, которого еще нет? Каким образом растет прошлое, которого уже нет? Только потому, что это происходит в душе, и только в ней существует три времени... кто станет отрицать,

что настоящее лишено длительности: оно проходит мгновенно. Наше внимание, однако, длительно..." /13/. Как видим, понимание Августином времени носит антропологический, как бы мы сейчас сказали, экзистенциальный характер, что, кстати, принципиальным образом отличает его представления от космологизированных, субстанциальных воззрений античных платоников.

4. Размышления Августина самым радикальным образом повлияли на целую плеяду европейских мыслителей от Паскаля до Хайдеггера. В этот ряд входят такие имена, как Кант, Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр, Дильтей, Бергсон, Шпенглер, Гуссерль, Ингарден, Гартман, Сартр, Мерло-Понти и др. Благодаря их исследованиям в арсенал европейской мысли вошли такие качественно интерпретируемые понятия, как "временящийся мир", "временение", "zeitlichkeit", "temporalite", "durée", "duration" и т.п. Все эти понятия связаны с восприятием времени как содержательной, а не абстрактной категории, по существу, здесь вырабатывается представление о времени как о синониме становления, процессуальности как таковой.

5. Но не только философско-гуманитарная традиция приходит к подобным выводам. Уже Бергсон, который был не только философ, но и профессиональный ученый, делал выводы об универсальном характере дления и связывал его с эволюционной сущностью мирового (в том числе биологического) становления /14/, понятого как творческий процесс /15/.

Это позволило В.И.Вернадскому оценить научный вклад Бергсона чрезвычайно высоко, более того, бергсонианские идеи он считал определяющими для естественнонаучного подхода к проблеме времени в XX веке /16/.

Анализ Вернадским проблемы времени позволил ему утверждать, в конце концов, что "грань между психологическим и физическим временем стирается" /17/.

Совершенно аналогичную мысль высказал Н.Винер в своем обосновании кибернетики /18/. Уместна здесь еще одна цитата из Вернадского: "В процессы, связанные с временем, мы, часть явлений жизни, не только проникаем из научного изучения внешней природы: мы их переживаем (разр. наша)" /19/. Парадоксально, но симптоматично сходство этой цитаты с представлениями древних германцев в цитированной выше книге А.Я.Гуревича (см. выше).

6. Идеи Вернадского, высказанные им в первой половине века, в том числе его идеи о "времени живого вещества" (то есть биологиче-

ском времени), оказались чрезвычайно актуальными в современной науке /20/.

Глава Брюссельской физико-химической школы, нобелевский лауреат И. Пригожин /21/ всю теоретическую базу своих исследований построил на идее времени как процессуальной необратимости, с прямыми ссылками на Бергсона, Вернадского и всю упомянутую философскую традицию, включая анализы смысла времени у Хайдеггера. Для Пригожина, как и для Бергсона, принципиально важным было указать на фундаментальное различие между параметрическими, статическими, обратимыми представлениями о времени классической ньютоновской науки и науки, опирающейся на идею необратимого становления, начиная с классической термодинамики и эволюционизма XIX века и кончая новейшей неравновесной термодинамикой и теорией самоорганизации, которые свидетельствуют о принципиальном сближении естественно-научной и гуманитарной "культур" /22/.

Пригожин делает смелый, но вполне логичный вывод о том, что классические представления о времени в силу чисто количественного и обратимого характера были "забвением времени", что на совершенно ином, уже экзистенциальном материале формулируется Хайдеггером как "забвение бытия".

"Забывтое измерение" только во второй половине XX столетия становится не только предметом проблемных споров, но и входит как принципиально важный аспект в фундаментальные теоретические результаты. Эту ситуацию Пригожин и его соавтор И. Стэнгерс назвали "возвращением времени".

7. С точки зрения этого подхода, самое существенное здесь — это умение перестраивать наше сознание с привычки мыслить время как чистую и независимую от реальных процессов длительность, как безотносительное и абстрактное течение /23/. Развитие философской и научной мысли приводит нас к фундаментальному выводу: реальное время, с одной стороны, нельзя отождествить с чистой универсальной длительностью, привычной нам со школьной скамьи, и, с другой стороны, оно не есть столь же привычное тиканье часов. Интересно, что мы бессознательно отождествляем эти два представления, хотя они существенно различны, о чем у нас сейчас нет места говорить.

Время само по себе вовсе не обязательно должно быть связано с измерением — измерение есть в определенном смысле внешняя операция по отношению к самому времени. Измеряем мы, кроме того, вовсе не "чистое" время, не чистую длительность, которая, скорее все-

го, неизмерима в этом качестве, а вполне реальные и конкретные процессы в мире /24/.

Время с качественно-динамической точки зрения есть синоним становления как такового. Гераклитовское "все течет" ("panta rhei", последний корень лег в основу слова "ритм") вполне заменимо на бергсоно-гуссерлевское "все временится". В таком понимании реальное время как фундаментальное свойство мира — это живое универсальное становление. Мир — это "временяющаяся материя". Пространство, по сути, тоже временится, становится. Мы этого не замечаем вследствие слабой разрешающей способности нашего зрения и громадной скорости, с которой доходит до нас информация о внешнем мире. Если бы скорость света была, например, равна скорости звука, мы бы реально видели не уже ставшее наличное пространство, а пространство, становящееся от атома к атому, от тела к телу, развертывающееся, как ковер, убегающий от нас к горизонту. По сути, пространство — тоже вид мирового становления, вид времени /25/.

8. В этом контексте невозможно не упомянуть теоретический прорыв, совершенный Эйнштейном (а также Минковским), как в специальной, так и в общей теории относительности. Именно этот прорыв повлиял на научный и культурный менталитет XX столетия в целом, выдвинув временное измерение как *проблемную* категорию, зафиксированную при этом в строгой математизированной теории.

К важнейшим результатам этой научной традиции относится понимание времени как категории: а) связанной с характером протекающих материальных процессов; б) зависимой от положения наблюдателя; в) находящейся в единстве с пространственным континуумом; г) зависимой от структуры и энергии гравитационного поля. И это помимо чисто эвристической и философской значимости выдвинутых Эйнштейном проблем, не говоря уже о подкупающей манере мышления и обсуждения считавшихся ранее общепонятными и тривиальными понятий. Надо, правда, оговорить, что в вопросе о природе необратимости Эйнштейн предпочитал держаться классической точки зрения /26/.

Не менее, а в чем-то и более значительную роль в "революции менталитета" в XX веке сыграли школа и личность Н. Бора, с которым связано рождение *неклассической физики*. Полемика Бора с Эйнштейном касалась, в частности, появления в квантовых представлениях момента временной направленности, связанной с принципиально необратимой природой физического эксперимента, обнаружения нежелательного для классического мышления элемента "субъективности"

и роли наблюдателя, что не устраивало Эйнштейна /27/. Квантовая теория в ее копенгагенской интерпретации /28/ будет нас интересовать далее в связи с обсуждением субъект-объектной структуры физической реальности как аналога реальности феноменологической (см. Заключение).

Этот краткий обзор свидетельствует об одной совершенно неожиданной вещи: архаические временные представления оказываются ближе к современным научным концепциям времени, чем ньютоновское абстрактно-параметрическое время, к которому мы все так привыкли.

То же самое можно сказать и о современных представлениях о космосе, вакууме и т.д. Эта ситуация позволила М.Д.Ахундову ввести понятие "концептуальной неполноценности" современной науки /29/, а А.М. и В.М.Мостепаненко проводить нетривиальные аналогии между новейшими физическими идеями и древневосточными философскими и космологическими представлениями /30/.

9. Итак, основной вывод к которому приходит качественная, динамическая концепция времени, а эта концепция, как было показано, наиболее популярна и актуальна в самых разных областях современной науки, заключается в том, что в принципе каждый процесс есть определенное время, любое время есть некий определенный процесс /31/. Или эквивалентное этому утверждение: время и процесс, время и становление в сущности синонимичны /32/.

10. Этот вывод позволяет нам перейти к обсуждению специфики музыкального времени как основной проблемы настоящего анализа. С самого начала необходимо оговорить, что в нашу задачу входит построение явной (то есть по возможности максимально осознанной и эксплицированной) онтологии музыкального времени и феноменологическое описание его структуры.

Из предыдущего изложения очевидным образом вытекает, что, если следовать качественно-динамическим временным представлениям, музыкальное время, музыкальное становление не только разворачивается в отдельном от него, внешнем "чистом" времени, а само по себе является специфической временной формой. *Музыкальное время есть целостный в его многосоставной полноте процесс музыкального становления.* Музыкальный процесс и конкретное, живое музыкальное время — синонимы, так как реальность времени проявляется в его содержательности. Вне этой содержательности время вообще и музыкальное время в частности — ничто. Но сказать так — это значит ограничиться слишком общим определением. Здесь нуждается в уточ-

нении само понятие музыкального становления. После этого мы сможем содержательно мыслить и музыкальное время, имманентное этому становлению.

11. Один из фундаментальных вопросов, встающих перед аналитиком, если ему не чуждо методологическое и философское обсуждение специальных проблем, — это вопрос о природе *реальности*, о *специфике бытия* музыкального процесса (и соответственно музыкального времени).

Этот вопрос интенсивно обсуждался и обсуждается в теоретической литературе. Высокой эвристической ценностью обладает введенное еще Б. Расселом и благодаря А.М. Мостепаненко (а также его соавтору Р.А. Зобову) привившееся в нашей литературе различие *реального*, *концептуального* и *перцептуального времени* /33/. Близко к этому стоят идеи П. Сувчинского о различии между *онтологическим* и *психологическим временем* /34/.

Были также указаны слабости этого подхода в связи со спорным, но весьма распространенным убеждением о тождестве *реального*, *онтологического времени* с *физическим временем* /35/. Тем самым элиминируется специфика и автономная онтологическая целостность эстетической *реальности*, обладающей своей собственной, по выражению А.Ф. Лосева, *самодовлеющей структурой*.

12. Таким образом, мы вплотную подошли к проблеме феноменологического метода, предложенного в качестве основного в этой работе. Новое в данном случае является хорошо забытым старым, и мы будем в обосновании нашей методологии опираться на работы А.Ф. Лосева. При этом не только на открыто феноменологическую "Музыку как предмет логики", но и на позднейшие работы, так как Лосев всю свою жизнь оставался убежденным феноменологом в неоплатонистическом и гегелевском обогащении, но после ареста и лагеря был вынужден перейти на более приемлемую для официальной доктрины терминологию. Эта терминология была приемлема, так как пользовалась диалектическим аппаратом, относимым по гегелевскому ведомству, куда включался и Маркс.

Речь идет о *субъект-объектной диалектике* как основе эстетической предметности, а по Марксу, и всей структуры человеческой практики вообще.

Принципиальный факт, который позволил Лосеву пользоваться субъект-объектным языком как эквивалентным феноменологическому, правда, не обладающим такой же гибкостью, заключается в том

что структура феномена, интенциональная структура всегда субъект-объектна.

13. Рассуждения Лосева так для нас здесь важны, что мы позволим себе несколько цитат из поздних работ, отсылаем также к разделу I, А "Музыки как предмета логики".

"...в музыке мы имеем дело именно с музыкальным предметом, а наши переживания этого предмета — результат встречи воспринимаемого и воспринимающего. Я могу знать, как строится fuga или соната, и в то же время совершенно ничего не знать, как переживается fuga или соната. Знать об этом должен психолог, для которого как раз важен не сам по себе музыкальный предмет, а то, как он психологически переживается" /36/.

Здесь Лосев прямо следует гуссерлианской традиции, начиная построение феноменологии эстетического (т.е. субъект-объектного) предмета с критики психологизма /37/.

"...говоря о художественном произведении, никак нельзя сказать, что оно только объективно или только субъективно... картина не есть ни субъект, ни объект, но субъект-объектное творчество..." /38/.

"Нет ни субъекта без объекта, ни объекта без субъекта, когда речь идет о творчестве" /39/.

Корреляция субъекта и объекта кладется Лосевым в основу онтологии художественной предметности, как предметности не психологической, а интенциональной: "... созерцая художественное произведение, мы своими ушами воспринимаем внутреннюю жизнь, которая пульсирует в созерцаемом нами художественном произведении и которая, взятая сама по себе, никак не видима и никак не слышима. Говорить об этой внутренней жизни ... это еще не значит сводить эстетику на психологию и это еще не значит понимать существо стиля психологически... этот "способ бытия", хотя и воспринимается "душой", вовсе не психологичен, а обязательно только бытийствен" /40/.

14. Солидаризируясь с Лосевым в этих аргументах касательно *не редуцируемой* к психологическим понятиям онтологически цельной эстетической предметности, мы хотели только в одном, но для нас принципиальном моменте, дополнить его логику.

По сути, анализ демонстрирует нам как бы две формы "принципиальной координации" объекта и субъекта. Одну из них приближенно можно охарактеризовать как "отвлеченно-созерцательную", другую — как "творчески-деятельную", или креативную /41/.

Первая форма лежит в основе того, что можно назвать *классическим эстетическим подходом*, где субъект-объектные отношения мыслятся явно или неявно как данные только в созерцании, то есть связанные с наличным, уже как бы полностью существующим эстетическим предметом.

15. Но бытийная сущность, сама интенциональная структура предмета искусства не ограничивается фактом того, что он "уже есть", уже наличествует, уже полностью предстоит перед нами, а нам остается только созерцать его чистое присутствие.

Любой предмет искусства может быть понят в аспекте его становления, т.е. в аспекте его *внутреннего времени*. Он сам есть становление, где *ставшее* только *результат его*. Музыкальное произведение в его полноте живет в процессе его исполнительского, конкретно-инструментального осуществления, то же самое — поэтическое или драматическое произведение: все они живут в "исполнительском порыве" /42/, пусть интериоризованном.

16. Но смысл *пространственных* скульптуры, здания, картины, рисунка, гравюры также может быть связан с их исполнительским осуществлением. Наличная пространственная форма — результат ее живого роста под рукой мастера. В этой заключительной форме опытным глазом может быть прочитан реальный процесс ее рождения. И это экспрессивно-материальное становление вряд ли отделимо от целостного художественного смысла.

Законченное пространственное произведение воплощает и указывает собой на живой исполнительский процесс собственного создания, подобно нотному тексту или тексту стихотворения.

17. Таким образом, творческое становление предмета должно быть понято как творчески деятельное единство субъекта-мастера и живого объекта-материала. Другими словами, *эстетический объект есть творческий, реально практический и напряженно живой объект, обладающий деятельной субъект-объектной, исполнительски-интенциональной структурой*, и в качестве такового подлежит исследованию. Отсюда следует, что *исполнительский процесс мыслится здесь не столько в узко интерпретационном аспекте, сколько в аспекте онтологическом*.

Ис-полнение — это воссоздание самой бытийной структурности произведения в его предметной полноте /43/.

18. Этот онтологический принцип мы предлагаем называть *принципом исполнительской креативности*, или просто *принципом креативности*. Он позволяет отличать тот тип динамической онтологии

становления, который мы описываем, от трансцендентализма Гуссерля и Шпета /44/.

19. Таким образом, музыкальное бытие и музыкальное время не есть понятийная отвлеченность, а предстает как нечто содержательное и вполне конкретное.

Музыкальное время, будучи живым творческим феноменом, есть синоним живого музыкального становления в целом, музыкальной деятельности в ее субъект-объектной интенционально-креативной структуре. Само музыкальное становление есть конкретное исполнительское становление. И. Глебов (Б. Асафьев) писал: "В музыке наиболее вредным оказалось стремление рассматривать формы как начало самодовлеющее... Все внимание сосредотачивалось на пространственно-статической фазе музыкальной композиции, а истинная временная природа музыки и особенно то, что искусство живет в исполнении (в воспроизведении), — упускались из виду" /45/.

Эстетически-деятельная природа музыкального предмета не позволяет провести строгую границу между внешним (физическим, акустическим) и внутренним (психологическим). В этой специфической музыкальной реальности, которая именно в своей целостности должна стать объектом исследования, сплетены в единый диалектический организм имманентно-временная (метроритмическая) и интонационная процессуальность в их конкретно-инструментальном, телесно-пластическом воплощении.

20. Так же как реальный холст для художника не является внешним безразличным пространством, но представляет собой живой материал с определенной, существенной для воплощения замысла фактурой, так и музыкальное время, понятое как внутреннее свойство музыки /46/, ни в коем случае не абстрактная длительность, а живое, экспрессивное, образно-насыщенное, пластическое и пульсирующее поле для разворачивания собственно звукового интонационного процесса /47/. Более того, его можно рассматривать как некий самостоятельный пластический материал, с которым композитор работает подобно тому, как скульптор работает с мрамором или гипсом.

Поэтому так значим совершенно простой и всем очевидный факт: мастер-исполнитель всегда концентрирует в паузе как до начала звучания, так и после него, экспрессивный, насыщенный пульсом смысл. Слушатель очень хорошо понимает, осмысленна ли, насыщена ли жизнью, структурирована ли музыка в момент молчания или нет.

И это ни в коем случае не есть только психологический (здесь, при всей принципиальной близости позиций, мы спорим с Э. Куртом) или

субъективный факт восприятия, но это есть конкретный факт живого и вполне реального музыкального бытия как бытия субъект-объектного в его исполнительски-интенциональном становлении.

Еще до звучания, но и одновременно с ним, и в промежутках между звучаниями — везде течет живое, пульсирующее, подчас "физически" осязаемое и непосредственно переживаемое *реальное* музыкальное время /48/.

21. Подчеркнем, что эти характеристики должны пониматься в феноменологическом ключе, то есть как принадлежащие специфическому интенциональному и интерсубъективному *бытию* музыкального предмета, в котором методологически невозможно жестко отделить субъективное от объективного.

То есть *невозможно редуцировать целостное и самодвижущее эстетическое бытие ни к одному из полюсов указанной оппозиции*. Иначе мы получаем не объект собственно музыкального исследования, а только "приготавлием" музыкальный объект к физическому или психологическому исследованию, что само по себе совершенно законно и ценно, но должно быть *осознано* в качестве результата последовательно проведенной *редукционистской методологии* /49/.

22. Попытка последовательно провести по возможности не редуцирующую методологию приводит нас к выводу, что понятие *реального времени* охватывает все возможные процессы в мире в их конкретной содержательности, включая сюда и временную содержательность эстетического "жизненного мира" "(Lebenswelt-Гуссерль). Реальность и специфическая "объективность", предметность этого мира связаны с его фундаментальной интерсубъективной природой. Причем интерсубъективность здесь должна быть понята как исторически детерминированная, многоуровневая *культурная и текстовая реальность*.

23. Естественно, что и музыкальное время есть вид реального времени со своей содержательной спецификой. Здесь нас будет прежде всего интересовать тот специфический тип музыкального времени, который связан с эпохой нововременной (XVII-XIX вв.) музыки, с ее тактовой, акцентной ритмической системой, принципиально отличающейся от квантитативной, *временизмеряющей ритмики* предыдущей культурно-исторической стадии /50/.

Мы имеем дело с тем уникальным периодом в истории искусства, когда музыка впервые становится *самостоятельным искусством* (показателен в этом смысле типично новоевропейский, к сожалению, не привившийся у нас термин "абсолютная музыка") и искусством

принципиально *аффективным* по своей онтологической структуре /51/.

24. Здесь мы сталкиваемся с живой, *временящейся* музыкальной материей, где все становится, все слито в единый *прерывно-непрерывный* организм /Лосев/.

Здесь мы обнаруживаем специфическую диалектику, которая не только экстенсивна (имп Б.Асафьева), но и глубоко интенсивна, *дифференциальна*, то есть обнаруживается в любой, сколь угодно малой области музыкального континуума.

Она лежит в основе импульсивности, спонтанности, "самодвижения" музыкальной материи. Эта диалектика не только разворачивается по звучащей горизонтали, но и пронизывает ткань вглубь, организуя движущееся музыкальное вещество /Асафьев/ по *вертикальному* срезу. Это *синхронная диалектика* *дополнительна* диахронной диалектике Асафьева.

25. Так мы подходим к центральной проблеме нашего исследования, ради постановки которой привлекается методологический аппарат, суть которого мы попытались описать выше.

Начнем наше рассуждение с довольно простого, на первый взгляд, вопроса. Есть ли музыкальный процесс в его целостности и полноте только звуковой, интонационный процесс? Или, переформулируя в нужном для нас направлении: есть ли музыкальное время только *звучащее* время?

Мы хотим показать, что своеобразие европейской профессиональной музыки XVII-XIX вв. заключается в том фундаментальном факте, что мы не можем ограничить представление о целостной становящейся музыкальной материи исключительно понятием звуковой материи.

26. Только ли акустически фиксируемое звучание — представитель процесса музыкального становления? Является ли момент *нулевого* звучания уже чем-то внемузыкальным? Очевидно, нет. Пауза и цезура, с точки зрения акустики характеризуемые как нулевые точки, не являются нулевыми по своему музыкальному смыслу, своей структуре и своей структурной роли в музыкальной форме /52/.

Этот совершенно очевидный и даже тривиальный факт несет в себе на самом деле некоторую существенную проблематичность. Прежде всего, пауза не является чем-то само собой разумеющимся, а является исторически сложившимся феноменом, который в качестве важнейшего и *оформленного* элемента музыкальной структуры мог возникнуть только на определенной стадии развития музыки /53/.

Кроме того, пауза, являясь перерывом акустического звучания, при этом полностью сохраняя за собой имманентный музыкальный смысл, заставляет нас сделать вывод, что наше представление о музыкальном материале как о чисто звуковом явлении нуждается в корректровке.

27. Музыкальный процесс в рамках произведения или, если речь идет о цикле, в рамках законченной части носит принципиально *непрерывный* характер, причем как в формальном, так и содержательном смысле. Но что обеспечивает с феноменологической точки зрения эту непрерывность, если акустически и интонационно музыкальная ткань прерывна?

Раз перерыв звучания не является перерывом музыкального процесса в его связной структурности, то мы принуждены сделать вывод: в основе музыкального процесса лежит нечто, что, отличаясь от физического звучания, является фундаментальной причиной воспринимаемой нами живой непрерывности музыкального становления. Звучащая материя прерывна, но эта прерывность не в состоянии уничтожить музыкальный процесс в его непрерывной форме.

Это рассуждение позволяет нам сделать следующий шаг и ввести основное для нас феноменологическое различие, которое должно лечь в основу дальнейшего анализа.

28. Мы предлагаем различать *две формы* реального воплощения музыкального становящегося смысла. Назовем их для удобства "звучащая" и "незвучащая". Последняя и является тем специфическим и относительно новым для музыкознания феноменом, который мы предлагаем как возможный и интересный объект рассмотрения.

Мы уже согласились с тем, что музыкальная реальность есть креативно-интенциональная, субъект-объектная реальность. В данном случае это значит, что полем развертывания музыкальной материи является не только наш внешний физический слух, но и слух внутренний. Последний же не ограничивается функцией восприятия, но представляет собой активную творческую силу /54/.

Взаимодействие и слитость внешнего и внутреннего слуха дает нам опору для развертывания целостного музыкального процесса. И именно в поле нашего активного внутреннего слуха обретает свою специфическую интенциональную реальность "незвучащая" форма музыкальной материи. Именно здесь, благодаря креативности внутреннего слуха, музыкальное становление остается непрерывным даже в момент акустического молчания.

29. Важно обратить внимание на следующую принципиальную вещь: в сфере нашего внутреннего слуха мы, по крайней мере в принципе, в состоянии воспроизвести *всю* структуру музыкального процесса. И если нам это удалось, в этом внутрислуховом поле уже ничего физически не звучит, т.е. все превращено усилием нашего сознания и памяти в "незвучащую", чисто "психологическую" форму.

Но при этом мы всегда в состоянии отделить то, что *может* физически звучать, от того, что *принципиально не подлежит акустическому звуковому оформлению*, оставаясь при этом необходимым и реальным внутренним элементом музыкальной ткани, "подводной" частью того "айсберга", которым является целостная структура произведения. И фундаментальным явлением, которое мы тогда обнаруживаем, оказывается "незвучащая" пульсирующая непрерывность музыкального процесса, выполняющая *несущую* функцию в становлении целостного музыкального материала.

Эту *несущую непрерывность*, или *экспрессивный континуум* (термин И.Браудо /55/ и А.Лосева /56/) мы предлагаем обозначить как музыкальное время в специальном смысле, или время-энергия. Последнее же мы предлагаем отличать от *музыкального времени в широком смысле*, совпадающего с музыкальной процессуальностью как таковой, в ее полноте, и указывающего на то, что в музыке все *временится* (термин Э. Гуссерля): и интонация, и метр, и ритм, и ладовая структура /57/, и форма.

30. Музыкальное время в специальном смысле, время-энергия, или незвучащий экспрессивный континуум и есть тот основной и специфический феномен, который мы хотим предложить в качестве возможного предмета исследования, до этого лишь эпизодически упоминавшегося, впрочем часто в недостаточно явной форме, в теоретической литературе /см ниже/.

Таким образом, структуру временной музыкальной материи можно рассматривать как нечто принципиально *двухосновное*. *Внутренняя временная, ритмическая, процессуально-речевая диалектика музыкальной ткани определяется взаимодействием двух относительно независимых основ*: "звучащей", т.е. в принципе допускающей акустическое воплощение, и "незвучащей", принципиально не выходящей на акустическую поверхность ("подводная часть айсберга").

31. Необходимо также сразу и строго, во избежание недоразумений, оговорить, что "незвучащая" основа музыки не тождественна паузированию и не совпадает с введенным И.Браудо понятием артикуляционного паузно-цезурного "негатива" музыкального произведе-

ния /58/, а также с тем, что имеет в виду Бреле в своей работе "Musik and Silence" /59/ или Т.Клифтон в статье "The Poetics of Musical Silence" /60/.

Незвучащий экспрессивный континуум, или музыкальное время в частном смысле, существует на протяжении *всего* музыкального процесса и существует не пассивно, а в постоянном напряженном взаимодействии с интонационной тканью, *паузы же есть только его "просветы" в звуковом интонационном потоке.*

32. Необходимым в культурно-историческом смысле воплощением этой вполне самостоятельно существующей основы, что стало возможно только на определенной стадии развития музыки, на стадии акцентной, качественной ритмики Нового времени, причем уже в развитой форме, является для нас привычная, а для истории культуры уникальная *фигура дирижера*, в своем современном виде возникшая, как известно, только в первой половине прошлого века.

Дирижер, будучи для западной музыки *высшим* типом музыкального исполнителя, *не издает при этом ни одного звука.* Обратим внимание на то, что подобные тривиальные и кажущиеся чем-то само собой разумеющимся факты могут указывать на отнюдь не простые и, как в данном случае, фундаментальные смыслы.

Дирижер не является "симфонической полицией", как остроумно и точно заметил Мандельштам /61/. Он концентрирует в себе, *интериоризирует* и затем *просецирует* вонне непрерывную пластику и скрытый пульс музыкального процесса. При этом звучание, обладая своей автономной упругостью и сопротивляемостью, своей структурностью, находится в постоянной борьбе и парадоксальном единстве с временной пульсационной дирижерской волей.

Мы выдвигаем для обсуждения следующую гипотезу: дирижер — это зримое воплощение времени-энергии как "незвучащего" несущего экспрессивного континуума музыки, некий постоянный свидетель и представитель его бытийной сущности. Более того, он, именно как "фигура", как элемент коммуникативной ситуации, является особым культурно-историческим феноменом, выполняющим *функцию жстериоризации*, проекции той латентной структуры "незвучащего" музыкального времени, которую мы сравнили с подводной частью айсберга.

33. Кажущийся столь экзотическим и непривычным объект на самом деле, как мы хотим показать в этой работе, отвечает *нормальной музыкально-практической и музыкально-теоретической интуиции*, с одной стороны, а с другой — имеет и солидную традицию теоретического осмысления.

Одна из основных работ, на которые мы здесь можем сослаться, — это феноменологические штудии Р. Ингардена в "Исследованиях по эстетике" /62/. В 4 главе известной работы "Музыкальное произведение и вопрос его идентичности" Ингарден вводит понятие "имманентной quasi-временной структуры", относя ее к типу "конкретного, феноменологического, качественного времени" /63/ со ссылками на Бергсона и Гуссерля. А в 5 главе, которая так и названа "О звуковых и незвуковых компонентах музыкального произведения", Ингарден относит эти понятия к *незвуковому* слою и говорит о "незвуковой организации времени" /64/.

34. В принципе то, о чем говорит Ингарден, имеет самое прямое отношение к нашей проблеме, с единственной оговоркой: Ингарден делает акцент на общих феноменологических интуициях трансцендентального эстетического объекта, а нас интересует *конкретная музыкальная структура и ее аналитическое исследование в рамках музыкознания*, то есть мы имеем в виду в основном *прикладное* использование феноменологического метода, правда, выход в более абстрактные сферы оказывается неизбежным.

35. Собственно в музыкознании идею фундаментальной роли незвуковых процессов энергично отстаивал Э. Курт, чем вызвал резкую критику со стороны советских музыковедов, которые стали его упрекать в идеализме, психологизме и мистицизме /65/.

К сожалению, большую роль в этом сыграли работы Б. Асафьева, который, критикуя, сам восхищался Куртом и опирался на его результаты. Но если Асафьев является фигурой по крайней мере сравнимой по масштабу с Куртом, хотя его критика последнего сейчас не может быть признана вполне корректной, то укоренившаяся после него традиция невнимательного и несколько поверхностного отношения к фундаментальным результатам, интуициям и методам Курта в среде отечественных музыковедов должна быть решительно пересмотрена.

36. Наследие Э. Курта заслуживает того, чтобы быть воспринятым со всей возможной концептуальной полнотой, включая его приверженность к герменевтическому методу, идущему у него, судя по всему, от В. Дильтея /66/. Иначе музыкознание, ориентирующееся на исследование процессуальной, энергетически-временной структуры музыки, не сможет естественно развиваться, так как его основы и принципиальные результаты заложены и получены именно Э. Куртом.

В отношении проблематики нашей работы позволим себе несколько цитат.

"Я все яснее осознавал, что именно в том энергетическом процессе, который проявляет себя не через слышимые впечатления, и дает себя знать собственная сущность мелоса" /67/.

"Крупнейшая ошибка — считать наиболее существенными и значительными моментами в мелосе только акустические явления, т.е. само звучание..." /68/. Отстаиванию тезиса о фундаментально *незвучковой* природе непрерывного музыкального становления посвящены все методологические рассуждения Курта в его основных работах.

37. Осознание присутствия в музыкальной структуре "незвучащего" пласта встречается также в теоретической литературе, посвященной *проблеме ритма*. Анализ и диалог с самыми важными для нас работами будет осуществлен в следующих главах.

38. Время-энергия как "незвучащая" основа музыки, или музыкальное время в частном смысле обладает своей внутренней и вполне определенной структурой.

В этой главе мы ставим задачу введения основной терминологии и обоснования общего метода работы, общей онтологии исследуемой предметности, поэтому только перечислим основные структурные уровни этого феномена:

1. Экспрессивная непрерывность как первичная, фундаментальная характеристика, обоснованная выше.

2. Необратимость, связанная с принципиальной векторностью, направленностью континуально-экспрессивного развертывания музыкального процесса, так сказать, "ямбичность высшего уровня" /69/.

3. Пульсационность, результат внедрения пульса, то есть элемента прерывности в континуальную природу энергийного временного "поля" — то, что мы предлагаем называть "первоначальной артикуляцией" "незвучащего" музыкального времени. Система пульса, представленная на уровне текста *тактовой системой*, но не ограничивающаяся тактом, соотносится с классическим понятием метра, но требует его принципиального теоретического уточнения.

4. Агогичность как нередуцируемое свойство. Метрономичность рассматривается здесь как в строгом, математическом смысле *вырожденное*, предельное *состояние* принципиальной агогичности, свойственной метрике на акцентной, тактовой стадии развития.

5. Гравитационность. Особая характеристика, тоже соотносимая с понятием метра, требующая особого же обоснования. Связана с *арсисно-тезисной* многопорядковой структурой соподчинения пульсаций. Обращается внимание на феноменологическую закономерность (носящую интенциональный характер уже у Римана, но неосознанную в

этом качестве) употребления таких понятий, как "тяжелая" и "легкая" доля, время, такт. Вводится также понятие *гравитационного акцента* и в связи с этим предлагается различать два вида **тяготения** в музыке: 1. на "незвучащем" уровне — временное, метрическое, 2. на "звучащем" — ладово-гармоническое. И там и там обнаруживается своя автономная *функциональная структура*. /70/. См также гл. 3/.

Именно первое предлагается, во избежание терминологической путаницы, называть *гравитацией*.

6. Конфликтное взаимодействие со "звучащей" тканью в его трех основных формах: а) синкопа, б) неметрическая акцентуация, с) агогическая и акцентная вариантность при перемещении "звучащих" структур, например *мотива*, относительно пульсационного континуума с его автономной арсисно-тезисной гравитационно-динамической структурой (по терминологии Э. Ансерме — структурой "ритмического каданса") /71/. Это понятие необходимо отличать от аналогичного термина с другим смыслом у Л. Мазеля /72/.

Все эти понятия требуют соотнесения с терминологией и понятиями, общепринятыми в теоретическом обиходе, что будет осуществлено в следующих главах.

39. Перечисленные уровни структуры "незвучащего" (еще раз обращаем внимание читателя на то, что речь идет именно о "незвучащих", т.е. относительно *независимых* от звуковой конструкции элементах) экспрессивно-пульсационного континуума должны пониматься, во-первых, как существенно динамические, энергетические, *процессуальные* характеристики и, во-вторых, как характеристики, имеющие прямое отношение к принципу исполнительской креативности. То есть они немыслимы без интенционально-творческого усилия и даны в полноте своей реальности только в "исполнительском порыве", опирающемся на подробно прочитанный нотный текст /73/.

Последнее замечание носит принципиальный характер, так как описываемая нами "двухосновная" динамически-экспрессивная структура стала возможна в развитой форме *только на письменной и нотопечатной стадии развития музыки* /74/, что будет рассматриваться ниже /гл. 2/. Именно поэтому предлагаемые теоретические конструкции и анализы носят фундаментально *герменевтический* характер, т.е. связаны с онтологической функцией понимания и интерпретации текста произведения искусства с его темпоральной структурой /75/.

40. Существенно, что проблема "незвучащей" основы музыки и ее взаимодействия с основой "звучащей" могут быть сформулированы

также на языке *педагогико-психологическом*. Музыкант должен для подлинно профессионального овладения музыкальной тканью обладать как бы автономным, специфическим *гештальтом* /76/ "незвучащего" пульсационного экспрессивного континуума, то есть особым *гештальтом музыкального времени-энергии*.

Это может быть описано и как необходимость обладания в результате определенного тренинга психологически реальным и постоянно творчески действующим *внутренним дирижером* /77/, понятым опять же не как отбиватель такта (что тривиально), а как интенсивно переживаемый и постоянно творимый внутренний *процессуальный гештальт* (термин М.Папуша) с его пульсационно-агогической автономией. Так возникает и понятие *временной воли*, дополнительное к ряду понятий, обозначенных Мартинсенем как элементы *звуко-творческой воли* /78/.

Вторая крупная проблема, которую мы затрагиваем, — это проблема артикуляции.

41. Тема артикуляции также одна из интенсивно обсуждаемых в научной литературе /79/. Наша задача состоит в том, чтобы связать тему музыкального времени с его метроритмической структурой и теме артикуляции в некое единство. На самом общем уровне это позволяет нам сделать *принцип креативности*, введенный нами выше.

Исходя из него, мы можем себе позволить ввести расширенное понятие артикуляции и придать ему фундаментальный структурный смысл. Это тем более допустимо, что сам этимологический смысл латинских слов, легших в основу этого понятия, вполне позволяет это сделать /80/.

Мы предлагаем понимать артикуляцию:

а) как процесс музыкального структурирования, музыкального формирования на всех его уровнях — от микромотивного образования до структуры больших симфонических циклов. Композитор и исполнитель артикулируют музыкальный материал, то есть участвуют в процессе его онтологического формирования. Второе, дополнительное к первому, определение можно сформулировать так:

б) все многообразие взаимодействия "звучащей" и "незвучащей" основ в музыке, данное в исполнительском процессе (куда в определенном смысле включается и композиторская работа), называется музыкальной артикуляцией.

42. Соотнося это определение артикуляции с другими, в частности и в особенности с определением И.Браудо в его уникальной по полноте и чистоте метода работе "Артикуляция", мы должны оговорить, что

вводим понятие музыкальной артикуляции в широком смысле /81/. Тогда предельно логизированное определение артикуляции Браудо как произношения в узком смысле /82/ предстанет в соотношении с нашим определением как составной элемент артикуляции в узком смысле.

43. Наше определение артикуляции подразумевает и две конкретные функции артикуляции:

1. организация, автономное оформление "незвучащего" непрерывного временного потока путем внедрения в него живой пульсационной основы. Предлагается обозначить эту функцию как *первоначальную артикуляцию времени*;

2. организация "звучащей" интонационной мотивной ткани в процессе ее непосредственного речевого порождения. Сюда включается и *артикуляция в узком смысле — как мотивное и микромотивное произношение, опирающееся на акцентные и штриховые закономерности*.

Обе эти функции тесно взаимодействуют и приводят к целостному артикуляционному процессу в музыке, который мы предлагаем обозначить интегрирующим понятием **хроноартикуляционный процесс**.

Таким образом, с точки зрения герменевтического принципа креативности, музыкальное время и музыкальная артикуляция не только тесно взаимосвязаны, но вместе с ладовой структурой составляют как бы *речевой фундамент* всей живой диалектики музыкальной ткани. Поэтому диалектика музыкального процесса — это **хроноартикуляционная диалектика**.

44. Как видно из вышеизложенного, в этой работе делается попытка объединить в *одновременное* целое теоретический анализ, понятый как творческий процесс, и анализ практически-исполнительский. Причем это объединение мыслится не как внешняя процедура, а как обнаружение того фундаментального герменевтического факта, что *полнота* музыкальной реальности, музыкального бытия дается нам в интенционально-исполнительском, *креативном усилии*, опирающемся на сложную структуру нотного текста.

Таким образом, связь с практикой предполагается как непосредственная и принципиальная основа аналитической работы, осуществленная путем исполнительского, креативного вживания в анализируемый материал. Теоретическая и практическая составляющие предлагаемой работы по замыслу образуют собой нерасторжимое герменевтическое целое.

45. Подведем некоторые итоги нашего философско-методологического, а точнее — феноменолого-герменевтического рассуждения. Вот основные выводы, к которым мы пришли.

Музыкальная реальность принципиально *субъект-объектна, интенциональна* в творчески-практическом смысле. Музыкально-феноменологическая, т.е. переживаемая музыкантом как *реальная*, предметность конкретно-деятельна, и структурность ее — это структурность, становящаяся в исполнительском, пусть интериоризированном, но всегда реальном процессе музыкальной деятельности.

Более того, специфика и полнота музыкальной предметности заключаются в том, что мы обретаем ее как таковую, то есть как целостный предмет исследования, только в процессе соучастия в ее конкретном исполнительском становлении, то есть профессиональном музицировании, опирающемся на подробно-исполнительское *чтение нотного текста*, чья тонкая структура, при условии ее *понимания*, предполагается вполне адекватной музыкальной реальности /83/. Иначе последняя нам просто не дана как живое целое (см. гл. 2-3).

Музыкальная реальность принципиально многосоставна. Если мы не ухватываем ее целостную *хронoarтикуляционную, сенсорно-экспрессивную, текстовую* структуру, мы перестаем ее познавать как обладающую определенной полнотой реальность. "Если мы воспринимаем музыку одним лишь ухом, но не ощущаем ее всем телом, не содрогаемся от ее могущества, мы слышим лишь слабое эхо ее истинного существа" /84/.

46. Музыкальное становление континуально и, следовательно, дифференциально (см. о связи этих понятий в математике). Уже на уровне музыкального "бесконечно малого", на уровне "квантовых", "молекулярных" музыкальных событий мы впервые встречаемся с многосоставной реальностью. *Микромотивные образования* не есть только звуковая, только интонационная или только перцептуальная реальность. Они суть единство интонационного, пластически-артикуляционного, энергийно-волевого процессов; кроме того, микромотивный организм существует в некоей становящейся непрерывной пульсационной среде и постоянно взаимодействует с этой пульсирующей непрерывностью, "незвучащим" временным полем произведения.

Из всего этого ясно, что уже в микромотивном образовании /85/ концентрируются все фундаментальные качества музыкального хронoarтикуляционного становления в целом. Весь этот целостный становящийся организм мы связываем с понятием *музыкального времени в широком смысле*.

Музыкальное время в специальном смысле — это "незвучащая" экспрессивно-непрерывная и пульсирующая энергийная основа музыкальной реальности. Она находится в постоянном диалектическом взаимодействии, в плодотворном конфликте с основой физически звучащей, что проявляется, в частности и в особенности, в несовпадении акцентной структуры пульса и акцентной структуры мотива.

Психофизической опорой для всего музыкального организма является среда неразрывно слитых внешнего физического и внутреннего творческого слуха, а также всего комплекса тонких телесно-сенсорных действий музыканта в процессе исполнения, проецируемых также и на слушателя /86/.

Опорой для музыкального времени в узком смысле является в основном *активный внутренний слух* человека, его *креативная интенциональность*, а также способность не только продуцировать /87/, но и проецировать вовне определенные процессуально-структурные энергетически насыщенные гештальты, зафиксированные в тексте и поэтому могущие быть *скрытыми от слушателя* (см. 2 гл.), — гештальты, без которых невозможна целостная музыкальная реальность.

47. Музыкальное время, хроноартикуляционная структура, таким образом, есть становящееся содержательное бытие. Это становление реально и предметно. Оно не отчуждено от живой человеческой деятельности, от жизни всего одухотворенного человеческого организма в его участии и соучастии в исполнительском интенциональном усилии. Эта неотчленимость, спаянность музыкального материала с его хроноартикуляционной, сенсорно-экспрессивной и текстовой реализацией может и должна стать предметом подлинно музыкального и, следовательно, неотвлеченного исследования. Эту главу мы хотели бы заключить цитатой из философско-методологической статьи Ю.Н. Холопова, цитатой, выражающей, по сути, основную стратегию современной музыкальной герменевтики: "Метод анализа есть способ, позволяющий *воспроизводить акт становления* музыкального произведения, где оперирование музыкальными явлениями... как раз и означает музыкальное переживание, *бытие* музыки. Анализ — также вид *музицирования*... Тем самым подлинно музыкальный анализ оказывается действенным средством приобщения к прекрасному" /88/.

Глава 2

К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА ОСНОВНОЙ СТРУКТУРЫ ХРОНОАРТИКУЛЯЦИОННОГО ПРОЦЕССА НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

1. Из предыдущего изложения становится, вероятно, очевидным, что понятия "*хроноартикуляционный процесс*", "*хроноартикуляционная структура*" самым тесным образом связаны с понятием ритма. Более того, в определенном смысле эти понятия синонимичны. Описать структуру музыкального времени и описать ритмическую музыкальную структуру — почти идентичные задачи. И там и там речь идет об описании структуры *внутреннего, имманентного времени*.

Вся сложность и нетавтологичность ситуации заключаются в том, что теория музыкального ритма до сих пор представляет собой нечто радикальным образом проблематичное. Отсутствие единой общепринятой "классической", по выражению В.Холоповой /1/, теории и-даже общепринятой терминологии в области изучения ритма — общеизвестный факт.

"Из всех элементов музыки ни один не возбуждал столько ученых споров, не давал повода для более отвлеченных и противоречивых суждений, чем ритм... тем не менее его общая теория до сих пор отсутствует..." /2/. "Многообразие проявления ритма... породило множество зачастую противоречащих друг другу определений ритма (что лишает это слово терминологической четкости)" /3/. Этой ситуации в теории уделено специальное внимание в монографии В.Холоповой /4/.

2. Мы не будем сейчас вдаваться в причины такого удивительного положения в теории ритма, отметим только, что сама разногласица в этой сфере свидетельствует об уникальной сложности и неуловимости объекта. В предлагаемой работе делается попытка внести еще один голос в обсуждаемую проблему, с тем чтобы, может быть, если не прояснить, то по крайней мере поставить некоторые проблемы так, чтобы по возможности приблизить их разрешение. Для этого предлагается совершить некоторый *понятийный сдвиг*, некоторое эвристическое смещение исследовательского взгляда.

3. Для музыкальной теории XX века характерна специальная тематизация категории времени /5/, о чем уже говорилось выше. Обычно это тесно связано с анализом современной музыки, в которой образ Времени осознается как один из самых главных, что определяется и

новым ритмическим языком, и особым отношением к этой теме вообще в XX веке.

Несколько реже категория времени привлекается для попытки понять ритмическую структуру в музыке предшествующей эпохи, что понятно, так как классическая эпоха не тематизировала парадоксы Времени и тему Ритма с такой интенсивностью, как наше столетие, хотя именно классическая философия впервые выдвинула эти понятия как имеющие сущностное трансцендентальное и диалектическое значение /6/.

Понятийный сдвиг, который мы предлагаем, заключается в попытке *обратить* обычное соотношение понятий ритма и времени в музыкознании. Не исследование ритма как более привычной категории для соотнесения с категорией (чаще всего довольно расплывчатой) времени, а наоборот, по возможности строгое исследование музыкального времени для прояснения структур музыкального ритма в классической новоевропейской музыке.

Для этого, как уже говорилось, предлагается в качестве основного аналитического аппарата использовать феноменологический метод. На самом деле элементы этого метода давно используются в традиционном музыкознании, например, ладовые функции и система ладовых тяготений — довольно типичные случаи феноменологической, интенциональной реальности /7/, но в основном не осознаются музыкантами-теоретиками в качестве таковых. Мы же предлагаем сделать применение этого метода *осознанным, явным* и показать его существенную эвристическую значимость.

4. Переинтерпретация проблем музыкального ритма в терминах музыкально-временного ряда должна, по нашей мысли, помочь прояснить постановку некоторых вопросов в этой области музыкознания, а также обратить внимание на некоторые проблемы, по традиции считающиеся решенными и элементарными, а на самом деле далекими от решения. Здесь имеются в виду в том числе некоторые привычные представления в области элементарной (т.е. фундаментальной) теории музыки.

Может быть, это поможет в какой-то мере приблизиться к столь трудной цели, как создание общей теории ритма, которая одновременно будет и теорией музыкального времени, то есть теорией, описывающей фундаментальную структуру хроноартикуляционного процесса.

Здесь мы неизбежно сталкиваемся с еще одной проблемой, которая давно обсуждается как в западной, так и в отечественной литературе /8/.

5. Речь идет об исторической теории музыкального ритма /9/. В основу нашего рассуждения о генезисе той уникальной временной структуры, которая лежит в основе музыкального процесса исследуемого периода, мы кладем выдвинутую и разработанную М.Г.Харлапом гипотезу о существовании трех основных стадий /10/ в развитии музыки вообще и музыкальной ритмики в частности. В описании этих стадий мы сразу попытаемся использовать терминологическую переинтерпретацию, о которой шла речь выше.

6. В своих исследованиях Харлап различает: 1. стадию интонационного ритма первичного архаического фольклора; 2. стадию квантитативной, времяизмерительной ритмики /11/ устной профессиональной, но еще синкретической традиции; 3. стадию акцентно-тактовой ритмики музыки как уже самостоятельного искусства эпохи господства письменности и нотопечатания /12/.

Рассмотрим каждую из них в отдельности и в последовательности. Каждая стадия, по нашему предположению, обладает *своей специфической хроноартикуляционной структурой*.

Стадия интонационной ритмики характеризуется: 1. анонимностью, невыделенностью автора из процесса коллективного импровизирования; 2. синкретичностью, т.е. единством музыкально-интонационного, словесного и танцевального начал; 3. устной формой существования.

Структура времени здесь может быть описана как *quasi-аморфная*, лишенная осознанной организованности. Ритмическая периодичность определяется синтаксическим параллелизмом (*parallelismus membrorum*), поддержанным и структурированным параллелизмом *интонационным*. Последний представляет собой синтаксическое построение, допускающее "членение на одинаковые по интонационному рисунку колонны (дыхательные группы — М.А.) и исключаящее восходящие интонации"... "Естественное понижение голоса к концу выдоха ("каденция", "падение") определяет структуру интонационной стопы — сопряженного высокого и низкого опорных акцентов и в связи с этим деление стопы на две доли — арсис и тезис..." /13/.

Этот чисто мелодический ритм не связан с обязательной количественно-временной, или регулярно-акцентной структурой, что и позволяет его называть "свободным", или "несимметричным ритмом" /14/. На самом деле время здесь все же некоторым образом структурирова-

но, иначе вообще не возникло бы понятие ритма. Но оно структурировано только интонационно-звуковысотным образом и с опорой на спонтанный процесс дыхания, сердечного пульса или мышечной моторики. Поэтому хроноартикуляционная структура может быть обозначена здесь как *quasi-аморфная*, т.е. не носящая *сознательно* структурированный характер.

7. К этому типу ритмики относятся архаический первичный фольклор русской крестьянской песни, музыка племен ведда, минкоров, огнеземельцев, сохранившие в наше время наиболее стадияльно ранние формы, в определенном смысле ритмика немэнзурованного григорианского хора, знаменного распева и т.д.

Этот тип ритмики мы предлагаем называть также синкретическим, имея в виду здесь не синкретичность "триединой хорей", что как раз связывает эту стадию с последующей, квантитативной, а *только* характер временной организации, отсутствие сознательно выдержанной количественной меры, когда время предстает как чисто *качественная, качественная аффективная* структура.

Ритмика этой стадии может быть также названа *первично-континуальной*, или *протодинамической*. Структура времени здесь в принципе соответствует бергсонизму *времени-длению*, без явного элемента количественности и числовой статики. Но это именно *протодинамическая* структура, так как элемент постоянной интонационной повторности не дает как бы самому времени проявить свою непрерывно-динамическую, необратимую природу в полной мере.

8. Эта ранняя стадия развития музыки в своих основных характеристиках была, вероятно, свойственна *всем* культурам на архаическом этапе их развития, о чем косвенно свидетельствуют дошедшие до нас письменные источники античной, средневековой западноевропейской, средневековой восточной и др. культур.

Точно такой же универсальный характер, свойственный всем известным нам развитым культурам, носила и следующая стадия,

9. Стадия квантитативной, или *временизмеряющей* ритмики. Эту ритмику мы предлагаем обозначить, в противовес предшествующей, как ритмику аналитическую, дискретную, статическую или "пифагорейскую". К этому типу относится ритмика античная, модальная средневековая. Мензуральная ритмика, начиная с *ars nova* XIV в., уже представляет собой переходный тип, но типично квантитативными являются арабская доисламская и классическая ритмика, индийская классическая.

Все коллизии музыкальной теории ритма XIX-XX вв. связаны с тем, что хорошо развитые представления античных и средневековых теоретиков накладываются и перемешиваются с понятиями ритмики следующей эпохи, с ее тактово-акцентной хроноартикуляционной структурой, которая отличается от количественной в такой же степени, в какой последняя отличается от архаической интонационной /15/.

10. Динамика возникновения количественной, аналитической, хроноартикуляционной структуры из структуры интонационной, первично-аффективной связана с разложением архаического коллективного анонимного творчества, с появлением личного авторства (условного или явного), профессионального исполнительства и, как следствие этого, проблемы дописменной фиксации устойчивого инварианта произведения, принадлежащего уже к стадии устной литературы, или музыкального искусства /16/.

Роль такой дописменной фиксации и выполняет строгая метризация до этого quasi-аморфного времени, что наблюдается во всех известных нам развитых культурах. Эта метризация, которая должна быть понята в самом узком, чисто количественном, математическом смысле, радикальным образом отличается от того, что мы наблюдаем на стадии более поздней тактовой метрики.

Она представляет собой возникновение строго соизмеримых временных отрезков, как правило пропорциональных, но *неравных*, определенная последовательность которых, часто оstinatная, как некое осознанное художественное задание, становится жесткой музыкальной формой. Благодаря этой жесткости словесный стихотворный текст или танцевальные фигуры могут запоминаться и воспроизводиться в течение неопределенно большого исторического времени.

Пример этому — поэмы Гомера, гипотетического, но уже несомненно личного автора, которые передавались до того, как были записаны, в устном виде из поколения в поколение в течение 2-3 веков, почти без изменений. Это стало возможным благодаря 100% выдержанному количественному, а не акцентному, как в русском переводе, гекзаметру, стопа которого представляет собой последовательность одного короткого и двух более длинных (ровно в 2 раза) слогов, что совершенно не связано, опять же вопреки русскому переводу, с реальной речевой акцентуацией /17/.

11. Понять принципиальное отличие этой ритмики от других стадийальных типов настолько важно как для нашей работы, так и вообще для теории музыкального ритма и музыкального времени, что мы по-

звоним себе подробнее остановиться на характеристике ее специфических особенностей. Они определяются, кроме всего прочего, особой семиотической ситуацией, отличающей ее как от предшествующей, что более или менее очевидно, так и от последующей стадии, что очевидно гораздо в меньшей степени.

На стадии первичного фольклора отправитель и получатель сливаются в единое целое — в лице *соучастника* коллективного творчества. Здесь коммуникация предстает в своей замкнутой форме, это *автокоммуникация*.

С момента разложения первичного фольклора и появления профессиональных певцов создается реальное разделение на *аудиторию* (в буквальном смысле — *слушателей*), авторов и исполнителей.

У Гомера появляется упоминание как о рапсодах, профессиональных исполнителях, соответствующих европейским жонглерам и арабским равиам, так и об аэдах, стадийно и типологически близких к кельтским бардам или скандинавским скальдам.

Последние уже ясно осознавали себя в качестве создателей, авторов определенной стихотворно-музыкальной формы — при этом содержание было канонизировано /18/ — и "певших славу" не героям прошлого, подобно гомеровскому или скандинавско-германскому эпосу, а своим непосредственным заказчикам и современникам: или конунгам, или князьям, как Боян в "Слове о полку Игореве", или вождям, как упомянутые в "Одиссее" аэды.

12. Эта стихотворно-музыкальная форма, авторы которой уже были известны под реальными или условными именами, и представляет собой особую хроноартикуляционную структуру, которая характерна для этой стадии развития временных искусств.

Эта форма выполняла *фундаментальную мнемоническую функцию* и вследствие этого была статично и жестко организована во времени. Кроме того, она представляла собой единство стихового и музыкального ритмов, твердо связанных с определенными ладовыми, мелодическими формулами, что и позволило этому структурному комплексу на протяжении веков выполнять стабилизирующую, фиксирующую функцию, *аналогичную функции письменности*.

13. Квантитативная ритмика — это ритмика *метрического стихосложения*, которая в античности теоретиками относилась к *теории музыки* в ее первоначальном значении, как мусического синкретического искусства, а не грамматики и не поэтики. Аристотель не включает в "Поэтику" обсуждение проблемы стиховой метрики. "Правила квантитативного стихосложения" — квантитативная метрика — это

правила укладывания слов в квантитативную музыкальную ритмику (курсив наш — М.А.), образуемую количественно-временными, а не акцентными соотношениями" /19/.

14. Для создания квантитативной времяизмерительной структуры необходимо было несколько условий, в том числе воспринимаемость, соизмеримость и дискретность временных отрезков. Для этого необходима была некоторая *протяженная во времени, наименьшая, но легко воспринимаемая и неделимая единица измерения, квант времени*.

В античности эта единица имела греческое название "хронос протос" ("первое" или "основное время") и латинское "мора". Естественно, поскольку речь идет о ритмике одновременно стиховой и музыкальной, длительность этой наименьшей единицы равнялась *длительности короткого слога* в тех языках, в которых было различие между длинным и коротким слогом, как в древнегреческом и латинском. Долгий слог равнялся обычно по длительности двум коротким и мог их заменить в стихе, и наоборот.

"Хронос протос" и служил тем внутренним "маятником", или "метрономом", который отмерял точные временные отрезки, строго *пропорциональные* но, как правило, *неравные*. Последовательность и соотношение этих отрезков образовывали квантитативную стопу. "В качестве квантитативных стоп возможны любые комбинации долгих и кратких слогов. Поскольку для каждого места в стопе имеется выбор из двух возможностей,... то число возможных квантитативных стоп равно 2^n ". /20/. До нас дошли названия 28 античных стоп вплоть до четырехсложных, хотя, судя по всему, их было больше.

Эти стопы и были в строжайшем смысле музыкально-стиховыми дискретными метрами, полностью регулирующими временные, но ни в коем случае не речевые акцентные соотношения в рамках мусического искусства. Эти метры, обладающие так называемой *арсисно-тезисной* структурой, которую, вероятно, нельзя напрямую отождествлять с соотношением ударной и безударной позиций в акцентной метрике, сами по себе были как бы самостоятельными произведениями искусства (что для наших представлений непривычно), следствием изобретательности и комбинаторной виртуозности их авторов. Отсюда неимоверное богатство метрических форм квантитативной эпохи, которое часто путается с богатством ритмическим. На самом деле характерной особенностью этой стадии было именно в строгом и узком математическом, количественном смысле *метрическое*, а следовательно, генерализующее, жанрообразующее, канонизирующее формотворчество, в отличие от *ритмического*,

индивидуализирующего, динамического формотворчества следующей эпохи /21/.

Все описанные особенности характерны и для других культур на этой стадии развития — арабской, индийской, западной средневековой. Но последняя некоторыми особенностями резко отличается от перечисленных, что окажется решающим для становления ритмики нового типа — акцентно-тактовой.

15. Квантитативная ритмика, классическим образцом которой может служить ритмика античная, впервые сознательно ставит и по-своему разрешает задачу овладения временем, создает особую хроноартикуляционную структуру.

Задача овладения временем решена на этой стадии некоторым, на первый взгляд, довольно парадоксальным образом: время осознается как существенная реальность, но количественная, дискретная метризация приводит к его *остановке*, опространствливанию, отливанию "временной магмы" в статические и дискретные готовые формы, что неожиданным образом напоминает определение мифа по Леви-Строссу как "машин для уничтожения времени" и здесь гораздо больше соответствует рассуждениям этого автора о музыке /22/.

Комбинации этих готовых пропорциональных форм, своеобразных "кирпичей", создают нечто структурно подобное принципам архитектурной постройки. Эта аналогия здесь более правомерна и буквальна, чем где-либо, так как соответствует дискретной, специализированной /23/, статичной форме квантитативной временной организации.

Но самое интересное для нас событие, которое здесь произошло, — это первое незаметное появление "незвучащей" временной структуры как относительно независимой реальности.

Доказательством этого могут служить, например, высказывания Бл. Августина, который утверждал, "что стиховые стопы относятся к музыке (а не грамматике), так как они могут быть представлены словами, различными по значению, звучанию букв" и акцентуации и сходными лишь по длительности слогов, из которых они состоят; но такие же стопы могут быть образованы ударами по струне или барабану." /24/.

16. Таким образом, чисто количественные, дискретные временные соотношения *становятся автономными по отношению к любому наполняющему их звучащему материалу*. Стержень, на котором держится эта временная организация, — "хронос-протос", отрезок времени, отмеряемый *в сознании*. Это измерение, повторим, происходит в сознании, но при этом носит не субъективный, а принципиально

интерсубъективный. т.е. укорененный в культуре, в профессиональной и слушательской традиции характер /24а/, и, таким образом, становится *феноменом, интерсубъективным гештальтом, хроноартикуляционным эйдосом, особой интенциональной реальностью*.

Наша гипотеза заключается в том, что именно так постепенно возникает интериоризированная в традиционном сознании, автономная к звучащему материалу хроноартикуляционная структура — "незвучащее" время, со своей внутренней формой. Эта форма в античности — стационарна, статична, дискретна, пользуясь соответствующим платоническим понятием, — *эйдетична* /25/.

И эта внутренняя форма пришла в некоторое *противоречивое взаимодействие* со звучащей речевой акцентуацией стиха, так как количественная временная структура была совершенно не связана со структурой акцентной, а существовала *независимо* от нее /26/.

17. Повторим, что статичная, дискретная, легко поэлементно воспринимаемая, но иногда весьма развернутая и сложная, как, например, в трагедиях Еврипида, хроноартикуляционная структура выполняла фундаментальную мнемоническую, фиксирующую функцию, крепчайшим образом *связывая* в единое целое музыкальную, стиховую и танцевальную ритмику, которая была в строгом смысле *метрикой* (мерой), полностью, без остатка детерминировавшей *ритм* (буквально, с греческого-*течение*) мусического искусства.

И если по отношению к новоевропейской динамической и континуально-организованной музыке название главного труда Б.Асафьева "Музыкальная форма как процесс" применимо в полной мере, то для античности и стадияльно-типологически сходных культур правильным будет обратное: "*Музыкальный процесс как форма*" /27/, в данном случае форма, понятая как платонический *eidos* или аристотелевская *морфе*. Это связано именно с тем, что метрическая, квантитативная и ладовая организации и в античной культуре, выражавшие статичный *этнос*, а не динамичный *аффект*, служили *формальным*, структурным фундаментом для существования и исполнения произведений *устной профессиональной традиции*.

18. Распространение письменности усложняет всю семиотическую ситуацию. Произведения устной литературы начинают *записываться* обычно через столетия после своего чисто устного существования, и незаметным поводом для этого становится существование профессиональных исполнителей чужих произведений — рапсодов, жонглеров и т.п. /28/.

Это свидетельствует о возникновении *мнемонического конкурента* для квантитативной ритмики, по сути, происходит *мнемоническая революция*, которая постепенно, но радикально изменяет всю прежнюю коммуникативную ситуацию. Но вначале письменность вела себя довольно безобидно и просто брала на себя функцию записи *реального звучания* исполняемого перед *аудиторией* произведения.

19. Это первоначальное отношение записи и устного произведения в эпоху устной литературы важно зафиксировать, так как оно отличается качественным образом от отношения текст-произведение в эпоху господства письменности и ее предельного выражения — книго- или нотопечатания /см. ниже/.

Когда творчество было устным, а следовательно, синкретическим, то *непосредственный* контакт с адресатом был абсолютно доминирующей и предпочтительной формой коммуникации. Записанный текст не брал на себя даже функцию посредника, а был только дополнительной и второстепенной формой фиксации реально звучащего "текста" произведения; основной формой фиксации, повторим, была *музыкальная* сторона синкретического единства — квантитативная ритмика и мелодико-ладовые формулы. Автор адресовал свое сообщение именно слушателю, причем и слушатель, и, что существеннее, автор могли быть и чаще всего были высококультурными, но *неграмотными* (что опять непривычно для нашего восприятия), как легендарно *слепой* Гомер или не знавший грамоты Вольфрам фон Эшенбах.

20. Но постепенно, с появлением все большего количества записанных текстов, с расширением круга читающих людей и круга *пишущих* авторов, письменность, наконец, снимает с музыкальной структуры функцию и обязанность быть фиксирующей мнемонической формой для стихотворного текста и тем самым освобождает ее для поиска собственных специфических форм и, главное, собственного специфического аффективного содержания. Происходит постепенное отделение, автономизация прежде тесно слитых частей синкретического мусического искусства.

Если проследить этот процесс в античности, то он выражается в появлении в эпоху эллинизма самостоятельного *чисто речевого*, не связанного с музыкой стиха, где метрическая (в узком смысле), квантитативная структура сменяется счетом слогов и акцентными соотношениями. Симптоматично, что такие стихи стали в отличие от квантитативных *метров* называться *ритмами*. Можно только предполагать, что и музыка в поздней античности стала развиваться в сторону поиска собственных специфических *выразительных* свойств,

связанных с динамикой переживания, ведь на стадии квантитативной она была скорее искусством представления, чем переживания.

21. Так происходит постепенная смена эпохи квантитативной ритмики синкретической *устной литературы* /29/ эпохой ритмики акцентной, когда словесность и музыка постепенно стали принципиально по своей внутренней структуре независимыми и самостоятельными.

Сложность и проблематичность заключаются в том, что ни одна культура, кроме западноевропейской, не прошла этот путь до конца. Эпохи высшего, классического расцвета таких великих культур, как античная, арабская, индийская, что в основном совпадает с тем, что К.Ясперс обозначил как "осевое время" — *Axenzeit* /30/, связаны именно с квантитативной, синкретической стадией развития искусства. Элементы следующей стадии приходится, как в античности, на время постклассическое, на время "заката" ("послеосевое") и не успевают достичь полного выражения, оставаясь некоторой пусть явной, но все же только тенденцией в рамках более мощной предшествующей стадии.

22. Так мы подошли к проблеме специфики западноевропейской культуры, благодаря которой стала возможна музыка в нашем понимании этого слова: как абсолютно самостоятельное, аффективное (выразительное) искусство с его особыми семиотическими и структурными свойствами.

Эта специфика заключается в том, что в отличие от других развитых культур в Западной Европе квантитативная эпоха устной литературы в силу своей кратковременности *не успевает стать классической*. Ею становится эпоха новой, до сих пор в полной мере себя не проявлявшей, но теперь, наконец, достигшей своего полного выражения и апогея, акцентной, если иметь ввиду стихосложение, или акцентно-тактовой (музыкальной) ритмики.

23. Другими словами, вследствие определенных исторических причин, повлиявших отнюдь не только на судьбы искусства, процесс индивидуации, распада синкретизма временных искусств был динамизирован и ускорен.

Это связано с совершенно особой ситуацией, которую можно обозначить как *сильное стадияльное наложение, или скрещение культур* /31/.

История Западной Европы — это история варварских народов и государств, сложившихся на месте погибшей под их натиском Римской и, что чрезвычайно важно, — уже *христианизированной* империи.

Наша культурно-историческая гипотеза заключается в том, что в результате этого наложения, этой принципиальной *негомогенности* образовалось нечто до сих пор несбываемое в мировой истории: молодые, если использовать термин Л.Гумилева /32/ — "пассионарные", в основном германские народы, находящиеся еще на архаической, "доосевой" стадии развития и продолжающие интенсивно развиваться по своим внутренним законам, получили от уничтоженной ими культуры мощное послеосевое наследство в виде активно действующей христианской Церкви, остатков римского права, латинской письменности и пр.... Сюда входило также и амвросианско-августинское церковное пение.

24. Это колоссальное *наложение времени*, т.е. сосуществование в астрономическом времени радикально *неодновременных* культурно-исторических фаз, привело к своего рода культурному социально-психологическому шоку, к парадоксальной, принципиально *амбивалентной, дуалистичной* Средневековой культуре/33/ — то, что мы предложили назвать *трагедией Средневековья* /34/. И далее к образованию уже целостной сверхдинамичной, "кипящей" ренессансно-нововременной западной культуры, экспансия которой в социальной, экономической и культурной областях захлестнула весь мир, т.е. привела к образованию вестернизированной мировой цивилизации со всеми ее специфическими особенностями /35/.

Здесь мы не будем подробно останавливаться на анализе общекультурологических последствий указанной ситуации, нас будет интересовать вопрос, как она повлияла собственно на *историю музыки* и на возникновение тех уникальных особенностей музыкального языка и структуры музыкальных временных отношений, которые являются основным предметом нашего исследования.

25. Дуалистичность Средневековья, кроме всего прочего, выразилась в процессе *культурной диффузии*, проще говоря, в христианизации варварства (что тривиально) и в энергичной *варваризации антично-христианского наследия*, значение и масштабы последствий чего явно недооцениваются.

В музыке это прежде всего сказалось на судьбе амвросианско-августинского пения и связанной с ним античной нотации. Амвросианские гимны были *метрическими*, то есть квантитативными по временной структуре. Латинские стихи, используемые церковью и в поздней античности, и в Средние века, часто принадлежали даже уже к следующей стадии — акцентной.

Но григорианское пение и невменная нотация являются скорее всего примером *влияния архаического фольклора* на церковную музыку /36/: григорианский хорал с его ритмом дыхательного типа и синтаксическим параллелизмом, пришедший на смену амвросианскому пению, вопреки логике стадильной непрерывности принадлежит к стадии *интонационного* ритма, а невменная нотация с ее идеографической структурой представляет собой гораздо более архаичный тип записи, чем развитая буквенная нотация, которой фиксировались амвросианские гимны в поздней античности /37/.

26. Вся последующая динамика развития музыкального языка связана с этой непрекращающейся диффузией. Причем весьма активной, до поры до времени "немой", то есть не имеющей письменных памятников стороной здесь была так называемая *светская музыка* устной традиции, то есть музыка, связанная с *имманентной* историей варварских народов, населяющих Западную Европу.

История церковной музыки в Средние века и в эпоху Ренессанса может быть понята, вероятно, только с учетом этого непрекращающегося мощного влияния народного и светского искусства.

Смысл происходящего заключался в том, что новая культура, пришедшая на смену погибшей, была культурой молодых народов и поэтому *должна была пройти все естественные стадии* своего развития от архаического фольклора с его интонационной ритмикой к устной литературе, квантитативно организованному "мусическому искусству" и затем к стадии распада синкретического искусства, связанной с победой письменности над квантитативной формой фиксации.

27. Все эти стадии и были пройдены, но специфичным оказалось то, что параллельно с этим существовала гетерогенная "пожилая" (не хронологически, а по своей "послеосевой" структуре) очень активная культура — культура позднеантичного христианства с ее мощно развитыми рефлексивными механизмами, распространяемыми благодаря сети приходов и институту исповеди /38/, латинской письменностью, традицией античного философствования, никогда не прерывавшейся в монастырской культуре, и пр. Это была развитая *письменная* форма позднейших стадий развития культуры, уже давно прошедшей точку "осевого кипения" и стадильно отстоящей от молодой культуры "протестов" по крайней мере на тысячелетие.

Немудрено, что культура Средних веков, в том числе и музыкальная, отождествлялась с культурой церковной, так как последняя была письменной, а реальная молодая и развивающаяся культура только еще проходила две стадии, связанные с синкретизмом и *устной* фор-

мой существования, т.е. до поры не оставлявшей после себя письменных памятников, что и является основной проблемой современной медиевистики /39/.

Но, повторим, понять динамику развития той же церковной культуры без учета ее сосуществования и взаимодействия с культурой "варварской" невозможно /40/. Пример, приведенный выше, демонстрирует, что объяснить смену стадияльно более позднего амвросианского пения и развитой нотации гораздо более архаичным григорианским пением и невменной нотацией без учета культурной диффузии — затруднительно.

28. Возникновение следующей стадии — стадии количественной тоже связано, судя по всему, с развитием светской культуры и ее влиянием на церковную /41/.

Переход в *ars antiqua* (XIII в.) к строго количественной модальной и в *ars nova* (XIV в.) к мензуральной ритмике является в этом отношении крайне показательным, и более того, этот момент может быть понят как *переломный* в той драме рождения новой музыки, завершившейся к 1600 г., перипетии которой мы пунктирно хотим проследить.

29. Ключевой проблемой, от решения которой зависит та или иная точка зрения на историю музыки этого периода, является вопрос: *как и почему на смену григорианскому хоралу с нерегулярной ритмикой (quasi-аморфная структура времени) приходит размеренная музыка (mensurata) с дискретно-аналитической хроноартикуляционной структурой?* Генезис последней обычно связывают с деятельностью школы Нотр Дам, получившей свое классическое завершение в *ars antiqua* XIII в. /42/.

Наиболее распространенный ответ заключается в утверждении необходимости мензурированности и соответствующей ей нотации для нужд полифонического пения. Но анализ показывает, что этот ответ сам по себе недостаточен, так как для респонсориального полифонического пения, исполняемого солистами и просуществовавшего в такой форме по крайней мере с IX-го (первые письменные памятники) до XIV вв., когда, собственно, только и появилась *хоровая полифония*, мензурированность *вовсе не была необходимой*, так как "для спевшихся солистов такое совместное исполнение было не более трудным, чем для русских народных певцов сочетание подголосков протяжной песни" /43/.

30. Следовательно, возможен и необходим несколько иной ответ на поставленный вопрос. Он заключается в следующей серии аргументов.

В известных работах Бека /44/ и Обри /45/ выдвинута так называемая модальная интерпретация, претендующая на раскрытие тайны ритмической организации поэзии *трубадуров* и *труверов* и основанная на методе сравнительного анализа мензурированных и немензурированных средневековых текстов.

Эта теория, обнаружившая количественную ритмическую природу куртуазной поэзии, несмотря на продолжающиеся споры по поводу этого вопроса /46/, в своей основе до сих пор не была опровергнута. Это позволяет относиться к ее результатам с достаточной степенью доверия /47/, тем более что существуют косвенные подтверждения ее правомерности, носящие общий культурологический характер.

31. К ее результатам принадлежит принятие важнейшего факта, что ритмические модусы существовали уже по крайней мере за два века до их проникновения в церковную музыку, причем в *устной* поэтической традиции, так как песни трубадуров были записаны только в XIII веке, то есть именно в период утверждения модальной ритмики *ars antiqua*, а их авторы творили уже в XI веке /48/.

Это значит, что в рамках внецерковной, так называемой светской культуры к этому времени уже произошел независимый переход от фольклорной, анонимной стадии развития (через период *устной эпической поэзии*, что соответствует этому же процессу в античной или, например, индийской культуре) к стадии *устного* авторского творчества, *устной литературы* синкретического типа, в точности соответствующей "мусическому искусству" в античности.

32. И точно так же как, судя по всему, возникновение григорианского хора, вытеснившего количественно-метрически организованные гимны Амвросия Миланского и Августина, связано с проникновением в церковную культуру структурных элементов варварского фольклора (это подтверждается сходными процессами влияния архаического менталитета "простецов" на прикладные церковные тексты /49/), так и возникновение полифонии (органум), а затем, позднее, полифонической модальной ритмики в церковной музыке конца XII-XIII вв. определяется проникновением в нее, диффузией и, наконец, *ассимиляцией* структурных элементов народной *светской культуры*, развивающейся по своим собственным, имманентным, но типологически сходным с другими культурами законам.

И поиск школой Нотр Дам новой нотации скорее всего был не причиной возникновения новой, количественной по природе, манеры пения, а *следствием*, то есть реакцией письменности на уже *существующие* живые формы искусства /50/.

33. Интереснейшим фактом, подтверждающим и комментирующим своеобразную гетерогенность западной культуры этого времени, является создание такого удивительного, не имеющего аналогов в других, более гомогенных культурах жанра, как *мотет*.

В мотете, типично *городском* жанре, связанном со школой Нотр Дам, которая, в свою очередь, была связана с Парижским университетом, "соединяется несоединимое", в точности как на карнавальной площади /51/: латинское литургическое песнопение — символ "старшей" культуры и голоса с фривольными текстами на "молодых" светских языках (в основном на французском), причем каждый голос обладает своим независимым ритмом, что и было одной из причин поисков новой мензуральной нотации.

Таким образом, мотет представляет собой точный структурный портрет культуры, к которой он принадлежит, и тем самым довольно неожиданно демонстрирует средневековый принцип единства макро- и микрокосмоса, в данном случае на том уровне, куда самопонимание культуры уже не проникает, т.е. на уровне *ментальности* /52/.

34. Существенным для понимания динамики эволюции ритма, т.е. музыкальных хроноартикуляционных структур, в это время является некоторая важная особенность, отличающая ритмику (метрику) школы Нотр Дам и *ars antiqua* от более поздних форм мензуральной музыки. Речь идет о *модальности*, т.е. подчиненности квантитативной временной структуры не просто принципу математической соразмерности, но определенным каноническим *последовательностям длительностей* — *модусам* и *ordines*, сходным с квантитативными античными стопами /53/.

Эта особенность заставляет считать раннюю мензуральную музыку XI-XIII вв. классическим образцом квантитативной ритмики, по своим характеристикам совпадающей с этими же видами ритмики в других культурах — античной, арабской, индийской.

35. Но в отличие от перечисленных культур, в которых квантитативная метрика главенствовала в течение огромной, причем классической для данной культуры, исторической эпохи на Западе, начиная с XIV века, началась эпоха энергичного преобразования квантитативно-дискретного типа организации времени в *квалитативно-континуальный, акцентный*.

Эта двухвековая переходная эпоха закончилась рождением *тактовой музыкальной ритмики* и, как *следствие* этого, *тактовой музыкальной нотации*, причем как ритмика, так и нотация, что теорией

осознается довольно плохо, качественно отличаются от предшествующего стадийного типа.

К сожалению, изменения типов нотации принято описывать в терминах "постепенного совершенствования", без учета того, что нотация эволюционировала параллельно, иногда с некоторым запаздыванием эволюции самого музыкального языка, и эту эволюцию нельзя описывать как последовательность все более совершенных стадий.

При современном развитии культурологического мышления мы вряд ли можем утверждать, что григорианский хорал или, скажем, песни труверов менее совершенны, чем мензуральная церковная музыка XIV-XVI вв., или что последняя менее совершенна, чем музыка раннего барокко и т.д. Везде мы имеем в ценностном и структурном отношении самодостаточные явления, различающиеся типологически, но отнюдь не по принципу "лучше-хуже".

36. Так мы подошли к важнейшему вопросу: чем же объясняется такой необычно короткий период существования стадии квантитативного ритма в Западной Европе? Эта одна из загадок, разрешение которой в полной мере и с полной уверенностью вряд ли возможно. Возможны лишь некоторые гипотезы.

Наша основная гипотеза, уже высказанная выше, заключается в самом факте гетерогенности этой культуры, вследствие чего произошло сильное стадийное наложение /54/. В силу этого эволюция всех элементов, составляющих культуру, была динамизирована, *интенсифицирована*. Произошло в определенном смысле *ускорение исторического времени*.

37. В области развития музыки и связанной с ней на первых стадиях литературы это можно объяснить тем, что рядом с развивающейся устной традицией на народных языках уже существовала письменная, сначала монастырская, затем университетская культура. Причем существовала не пассивно, а чрезвычайно *активно*, и этим ситуация радикально отличается, скажем, от Древнего Египта, где письменность носила эзотерический жреческо-бюрократический характер. Письменная культура сознательно и энергично шла на контакт и взаимодействие с устной культурой "немотствующего большинства", с культурой "простецов" /55/.

Этот постоянный активный контакт привел к тому, что устная культура в XIV, а в Италии уже в XIII веке обрела свою письменность (литература на светских языках, развитая нотация) и стала стремительно преобразовываться в культуру книжного типа, что позднее было подкреплено эпохальным изобретением *книгопечатания* и что,

в свою очередь, изменив семиотически-коммуникативную ситуацию, изменило тем самым и *структуру временных искусств*.

38. Тотальное стремительное превращение в XIII-XIV вв., когда только началось восхождение Запада к своему классическому апогею, устной культуры сначала в письменную, затем, начиная с XVI в., в книгопечатную *сразу лишило количественную ритмику ее основной коммуникативной функции — мнемонической функции фиксации произведений синкретического устного творчества* и тем самым лишило ее главной основы своего существования.

Как только это произошло, стихосложение, быстро отделившись от музыки как *формы*, чем она являлась еще в куртуазной лирике, стало развиваться как уже *чисто речевое* искусство в сторону речевой акцентной ритмики, а музыка, освободившись от обязанности быть формой для поэзии и обретя собственную письменность, а затем нотопечатание, стала превращаться в абсолютно самостоятельное искусство со своей специфической хроноартикуляционной, ладовой и коммуникативной структурой.

39. Тенденции этого процесса уже ясны начиная с *ars nova*. Мензуральная система освобождается от понимания ритмических модусов как канонических последовательностей временных величин. Своеобразным и чрезвычайно важным переходным явлением оказывается сохранивший этот принцип, но видоизменивший его, так называемый изометрический мотет (см. ниже). Мензуральная музыка начинает переходить от принципа *складывания* пропорциональных и чаще неравных временных *отрезков* (результатом этого сложения и были модусы *ars antiqua*) к принципу *деления* времени на все более мелкие равные *доли*, мензуры или модусы в более позднем понимании /56/.

Характерным является то, что центральными жанрами переходной мензуральной эпохи XIV-XVI вв. становятся месса и мадригал.

Это, судя по всему, одни из первых в истории музыки жанров, где не стихи создаются на заданную музыкальную, мелодическую и ритмическую форму /57/, а наоборот — музыка начинает сочиняться на стабильный литературный текст, каким, например, является основной текст литургии /*Missa ordinarium*/.

Таким образом, музыка постепенно начинает выполнять ранее совершенно не свойственную ей функцию — функцию интерпретации словесного текста, и это связано именно с изменением семиотической ситуации, с изменением отношений элементов в системе культурной коммуникации. Именно таким образом музыка из статичного искус-

ства "этоса" становится постепенно динамичным искусством "аффекта", что произошло и было в полной мере осознано к началу XVII века.

40. Нам осталось кратко проследить только основные этапы эволюции аналитической хроноартикуляционной структуры мензуральной музыки к тому, что мы предлагаем обозначить как синтетическую, континуально-пульсационную, аффективно-динамическую, гравитационную ритмику музыки Нового времени. Затем, закончив эскизное описание генезиса, мы перейдем к описанию самой этой специфической хроноартикуляционной структуры в ее самых общих фундаментальных особенностях.

41. Этапы эволюции мензуральной системы к тактовой связаны с уже упоминавшейся заменой принципа (общего всем квантитативным системам) складывания соизмеримых (благодаря наличию наименьшей единицы временного измерения, греч. *chronos protos*, лат. *moa*) временных отрезков (греч. *chronos*, лат. *tempus*) принципом постепенного деления (дифференциации) непрерывного времени на все более мелкие доли. Первый принцип предполагает ограниченное количество непосредственно оцениваемых восприятием длительностей, от 1 до 5 мор, причем эта пятиступенная "временная гамма" обща всем известным нам квантитативным системам /58/.

В мензуральной музыке *ars antiqua* эта пятиступенная последовательность приобрела показательный специфический вид: если в основе ее лежат 3 обычных квантитативных отрезка, образуемых сложением величины, выполняющей функцию *chronos protos* в мензуральной музыке — *brevis*, то два других отрезка выражались уже дробями от *brevis* /59/.

Для придания этому ряду соизмеримости уже необходимо ввести более мелкую мору, равную половине наименьшей длительности. *Ars nova* делает этот шаг: Витри вводит обозначение *minima*. Принципы Витри вызвали резкую отповедь Ж.Льежского, что и привело к противопоставлению *ars antiqua* и новой музыкальной системы /60/. Так начался процесс все более мелкого дробления времени. В конце концов, при свободе ритмических последовательностей образуются такие соотношения длительностей, которые уже не могут точно и непосредственно оцениваться нашим восприятием, в то время как подобная оценка была одним из основных и сознательных критериев квантитативной ритмики. Это значит, что нотные длительности постепенно приобретают характер, не связанный с восприятием конкретной физической величины, а становятся обозначением того или

инного импульсного уровня в многопорядковой и континуальной в основе пульсационной сетке.

42. Важным следствием этого процесса является превращение моря как *наименьшей* измерительной величины в *счетную долю*, занимающую относительно *среднюю* позицию, аналогичную общему знаменателю, в увеличившемся каталоге нотных длительностей.

Такой величиной в мензуральной музыке стала первоначально наименьшая величина, теперь подвергнутая дроблению, *semibrevis*.

Наша гипотеза состоит в том, что в музыкальных композициях типа мотета или крупных частей мессы она стала выполнять функцию, которую мы предлагаем назвать функцией мензурального осевого пульса, благодаря которому временная форма при всей своей сложности сохраняла твердую соизмеримую структуру.

43. Этот "осевой пульс" и стал прообразом такта в системе, пришедшей на смену мензуральной. В этой системе *semibrevis* уже не наименьшая и даже не средняя величина, а величина *целой ноты, целого такта*, или отбиваемого рукой (*tempo della mano*, по выражению Монтеверди), или отсчитываемого мысленно и *разделяемого* ударами меньшей силы, которые, в свою очередь, могут выполнять функцию осевого пульса.

Но для музыки эпохи барокко осевая пульсация оказывается пока еще более значимой, чем пульсация тактовая (см. ниже), что, судя по всему, непосредственно связано с ее мензуральным генезисом.

44. Одновременно происходит другой процесс, может быть, еще более важный в контексте нашей проблематики. С усложнением и дроблением структуры времени происходит изменение самой феноменологической структуры, гештальта (*эйдоса*) времени в музыке.

Это происходит также в силу превращения музыки в самостоятельное искусство, требующее собственной выразительно-непрерывной аффективной связности и структурированности.

Время из дискретной, статичной структуры (время-количество) постепенно превращается в переживаемую непрерывность, в экспрессивный континуум (время-качество), но теперь это уже не первичная *quasi*-аморфная структура эпохи интонационного ритма, а синтез континуальности и дискретности, причем последняя представляет собой превращенную форму квантитативности, данной теперь в форме живого пульса. Время становится экспрессивным пульсационным континуумом, т.е. континуально-дискретным образованием, с фундаментальным приоритетом непрерывности.

45. Для развитой мензуральной музыки этот пульсационный континуум был еще матрицей /61/, по своей внутренней форме как бы полностью совпадавшей с ритмической структурой звучащего материала.

Но здесь уже происходит событие, показывающее нам, как временная структура начинает жить независимой жизнью, превращаясь в автономную "незвучащую" основу музыки. Зарождение этого обнаружилось и в античной квантитативной ритмике (см. прим. 26).

Речь идет о происшедшем в *ars nova* разделении ранее слитых в тождественное единство ритмической и мелодической структуры, то есть о различении *talea* (ритмический модус) и *color* (мелодическая формула) в изометрическом мотете.

Благодаря этому различению *один и тот же* в звуковысотном отношении материал при повторе обретал *иную* метрическую форму. Ясно, что это возможно только тогда, когда временная структура становится автономной по отношению к звучащему материалу, т.е. превращается в особую временную реальность, в *независимый динамический эйдос*.

Так зарождается феномен "незвучащего" непрерывного музыкального времени, обретший свое полное выражение только к концу XVI — началу XVII веков, с появлением уже вполне сложившейся новой стадии в развитии музыки.

46. В этот момент происходит подлинный переворот, изменивший весь облик музыкальной культуры и сделавший музыку не только абсолютно самостоятельным, себя осознавшим аффективным, выразительным искусством, но со временем, к концу XVIII в., поставивший ее в положение центрального искусства, выражающего как бы самую сущность экзистенциального мира человека Нового времени.

Суть происшедшего, как уже говорилось, тесно связана с тем, что музыка из устного искусства превратилась в письменное с опорой на нотопечатание, что повлекло принципиальное изменение коммуникативной структуры, и, что важно, изменила структуру адресата (получателя).

Именно этот факт наименее замечен теорией, хотя носит фундаментальный характер.

47. Превращение музыки и литературы в книжное явление не означает чисто количественное увеличение распространяемых произве-

дений, а означает *качественное* изменение в мышлении и интенции как отправителя (автора), так и получателя сообщения.

Письменный и, наконец, печатный текст входят как бы в самую глубинную онтологическую структуру творческого процесса, изменяют сам характер и тип музыкального *слышания* /62/.

Более того, само понятие произведения, его смысловой центр тяжести как бы несколько смещается с того, что импровизируется и *слушается*, на то, что пишется и *читается*, то есть создание сначала письменного, а затем печатного текста онтологически связано с сущностью и структурой произведения, а не просто выполняет роль внешнего мнемонического фиксатора вроде "узелка на память" /63/.

Так образуется *новый тип адресата*, который оказывается сложным, комплексным образованием. Принято считать, что композитор пишет музыку для слушателей, а нотный текст и исполнитель — только передаточный, медиативный механизм в семиотической цепочке. Мы хотим обратить внимание на то, что такое понимание коммуникативной структуры, во-первых, несколько неточно, а во-вторых, закрывает саму возможность методологически корректного представления о полноте музыкальной реальности.

Адресатом (получателем) сообщения (произведения) в новоевропейской музыкальной культуре начиная с XVII века является специфический, "неклассический", непривычный для сложившихся представлений феномен, обладающий *многосоставной* природой. Его можно обозначить как "читатель-исполнитель-слушатель", причем все три составляющие принципиально, онтологически и структурно неотделимы друг от друга, иначе мы получаем редуцированную музыкальную реальность.

48. Сама структура произведения, структура музыкальной речи такова, что ее элементы даны *в полноте* взаимосвязей не только и не столько слушателю /64/, сколько: а) читающему нотный текст, б) способному его услышать и в) креативно-исполнительски его воссоздать во всех фундаментальных элементах (пусть в интериоризированной форме) адресату.

Это связано с тем, что некоторые принципиально важные элементы музыкальной ткани всегда и неизбежно ускользают от не знающего

нотный текст слушателя и даже от пассивно-ориентированного читателя нотного текста. Другими словами, "чистый" слушатель имеет дело только с *надводной* частью того "айсберга", которым является целостная музыкальная структура.

Это можно интерпретировать и как фундаментальное изменение самой структуры музыкального слуха, который теперь сущностно опирается на сложную, противоречивую и разветвленную структуру исполнительского, т.е. креативного интенционального "поведения", тонко зафиксированного в записи.

Для нас это тем более важно, что в основном это относится именно к *хроноартикуляционной*, т.е. *метроритмической* и *мотивно-артикуляционной структуре музыкального языка*.

Парадоксы временного и артикуляционного аспектов нотного текста, что в нашем контексте оказывается тесно связанным, неоднократно были предметом обсуждения и полемики в теоретической литературе, начиная, по крайней мере, с Римана. Эти парадоксы помогут нам перейти к более подробному описанию феноменологической структуры временной музыкальной ткани эпохи синтетической акцентно-тактовой ритмики.

ОСНОВНАЯ СТРУКТУРА ХРОНОАРТИКУЛЯЦИОННОГО ПРОЦЕССА НОВЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ

1. Упомянутые в конце предыдущей главы парадоксы нотной записи связаны, в основном, с *несовпадением записанного и воспринимаемого, слышимого* в музыке, что обычно интерпретируется или как несовершенство нотной записи как таковой, или как неудачно найденная форма записи композитора. Но именно эти многочисленные и упрямые парадоксы, чье наличие так часто раздражает и подстегивает теоретиков, включая и автора настоящей работы, парадоксы, которые составляют как бы самую суть нотной записи Нового времени, даже если иметь в виду чисто количественное их присутствие, указывают нам на наличие "подводной" фундаментальной части всего музыкально-структурного "айсберга", названной нами "незвучащей" основой, взаимодействие которой со звуковыми элементами определяет тонкую временную диалектику музыкальной ткани.

2. Упомянутые парадоксы связаны отчасти с тем, что система нотной записи, генетически восходящая к мензуральной нотации, в традиционном музыкознании считается системой, сохранившей все основные особенности и задачи своего прототипа.

Считается (как в элементарной теории музыки, так и в отдельных исследованиях), что передвижение по вертикали обозначает изменение высоты тона, а горизонтально расположенные последовательности обозначают ритм в узком римановском смысле — как рисунок строго соизмеримых временных длительностей. Их величина при этом мыслится не абсолютно, а относительно и зависит от скорости движения, т.е. темпа. Тактовая черта понимается как основной элемент, помогающий расчленять время на равные отрезки.

В отношении вертикали (обозначения высоты) нотация действительно сохранила и усовершенствовала принципы более ранней системы, восходящей к реформе Гвидо из Арrezzo. Этого никак нельзя сказать о горизонтальном, т.е. временном, ритмическом измерении.

3. На самом деле смена системы ритмики, фундаментальное изменение интересубъективного временного гештальта, самой структуры хроноартикуляционного процесса приводит к тому, что нотация времени тоже радикально трансформирует свой смысл.

Система тактовой нотации по своей смысловой структуре так же отличается от мензуральной нотации, как и новая тактовая ритмика отличается от квантитативной.

Прежде всего это касается значения нотных длительностей, которые, как показывает анализ, часто не имеют не только абсолютного, но и относительного физического временного смысла /1/, и указывают не количественные временные соотношения, а скорее, соотношения по смысловой, экспрессивной, психологической *весомости* /2/.

Это не значит, что точные математические отношения по длительности совершенно исключены, хотя они действительно встречаются на практике очень редко; это значит, что эти отношения становятся *вспомогательными* и служат целям акцентуации в широком смысле, т.е. экспрессивного подчеркивания.

Именно то, что точная длительность ноты или паузы не исключается, а сохраняется в качестве *одного из возможных*, хоть и редких (это настолько плохо осознается, что нужны специальные исследования для обнаружения этого в общем очевидного факта), средств выразительности определяет преобладание как в самой ритмической системе, так и в системе нотации и позволяет нам называть тактовую систему синтетической /3/.

Нотные длительности, а следовательно, и такты одного достоинства, принимаемые теорией за *равные* в математическом смысле, что унаследовано от квантитативных представлений, на самом деле реально почти никогда не *бывают равными* в этом чисто количественном смысле. Как раз их абсолютное равенство является исключением при крайне редко встречающейся метрономичности движения, которое при этом воспринимается как механистичное.

4. Это связано именно с принципиальным изменением на уровне всей культуры интенциональной структуры музыкального времени /3а/, того, что, пользуясь терминологией исторической школы "Анналов"/4/, можно назвать "*темпоральной ментальностью*". Речь идет о смене в основном неосознаваемых или плохо осознаваемых данной культурой представлений, при этом носящих фундаментальный характер. Но изменение ментальности выражается в языке, что позволяет косвенно обнаружить эти неосознаваемые сдвиги.

В данном случае идет речь об изменении смысла слова "темп" ("tempo", "temps"), обозначающего буквально "время". "Первоначальное латинское tempus, как и греческое χρόνος... означало именно *длительность* какого-либо определенного временного отрезка" /5/. Другими словами, понятие времени отождествлялось с дискретной, количественной замкнутой структурой и не имело характера непрерывности и движения, как это свойственно более позднему, в том числе нашему представлению.

В мензуральной музыке "темп" (tempus) — это определенная величина ("перфектная" или "имперфектная") бревиса, что было унаследовано английской теорией и перенесено на понятие такта (time). Во французском и итальянском языках "темпом" до сих пор называется тактовая счетная доля, а само понятие такта (mesure — фр., misura — ит.) генетически тоже восходит к предшествующей стадии. На этих языках понятие темпа как типа движения и скорости обозначается как movimento (ит.) и mouvement (фр.). Необходимо заметить, что в квантитативной музыке такие понятия вообще не могли возникнуть.

В русском же и немецком языках само понятие "темп" стало относиться именно к движению, скорости, энергии, т.е. незаметно преобразовалось из статического понятия в понятие процессуальное. И это преобразование свидетельствует о том, что на уровне ментальности, которую Ле Гофф определяет как "коллективные автоматизмы" в сфере культурного сознания /6/, произошел существенный сдвиг, а именно, временные категории приобрели динамический, энергетический, а не статический смысл. Это значит, что и неосознаваемые временные гештальты, интенциональные структуры, лежащие в самом фундаменте культуры /7/, претерпели радикальное изменение.

Смену фундаментальной интуиции времени в музыке, а также поэзии, ставших самостоятельными, можно определить как смену гештальта времени, обладающего статической структурой представления, гештальтом времени, обладающим процессуально-энергетической структурой переживания, аффекта, аналогично происходящему примерно в это же время превращению средневекового и раннеренессансного театра представления (театр масок) в позднеренессансный и барочный театр переживания, т.е. речь идет о постепенной психологизации искусства. Недаром свое новое понимание музыкального движения Монтеверди обозначил термином "tempo dell'affetto dell'anima".

Именно то, что время из объекта количественного оформления, — а это требует сознательных и постоянно возобновляемых в таком качестве процедур, отсюда великолепно развитая теория ритма в античности (Аристоксен) и в средневековье — становится формой внутреннего экспрессивного становления, аффективным континуумом, воплощением интерсубъективного потока переживания, определяет некоторую неосознанность (так как то, что хорошо чувствуется, не обязано быть до конца выраженным в понятии) не только в рамках музыкальной теории, но и всем культурным сознанием эпохи той ху-

дожественно-темпоральной трансформации, которая произошла к концу XVI века.

Отсюда, вероятно, и некоторая сохранившаяся до нашего времени недооценка музыкальной теорией смены внутреннего, сущностного смысла временной нотации, по внешним признакам так похожей на мензуральную.

Время в музыке становится, как уже говорилось, экспрессивным пульсационным континуумом, временем-энергией. При этом многопорядковая пульсационность здесь носит не времяизмерительный характер и служит не для количественного овладения временем, а представляет собой акцентно-гравитационную сетку, где количественные временные отношения подчиняются агогическому и качественному, энергетичеки-аффективному по природе распределению тяжелых и легких долей, т.е. импульсов в темпоральном (т.е. движущемся) гравитационном поле или в некоем фазовом пространстве, если его рассматривать в системно-статическом аспекте (см. ниже).

5. Прежде чем мы более подробно обоснуем эти характеристики, вернемся к проблеме парадоксов тактовой нотации. Некоторым из этих парадоксов посвящена специальная работа, хорошо известная и цитируемая в отечественной литературе по теории и восприятию ритма. Речь идет о статье О.М.Агаркова /8/.

В этой работе экспериментально доказывается, что в чрезвычайно большом количестве случаев слышимая и записанная автором метроритмическая форма не может быть адекватно воспринята на слух, если слушатель не имеет перед глазами нотного текста. Есть несколько особенно ярких примеров подобного рода.

На подобные аномалии нотной записи неоднократно указывалось и в других, как отечественных, так и зарубежных исследованиях /9/.

6. Просмотрим несколько примеров: Бах, фуга g moll, II том WTK (прим. 3); Бетховен, финал IX симфонии (прим. 4); его же: Большая фуга op. 133 (прим. 5); Вагнер, Вступление к "Парсифалю" (прим. 6); Шуман, Увертюра "Манфред" (прим. 7).

Очевидно, что во всех этих примерах ни инерция восприятия, ни аккомпанирующие голоса не могут поддержать у слушателя перцепцию метроритмической формы, т.е. того столкновения, или интерференции "внутреннего толчка" на сильной доле и "объективного" акцента на слабой, о которых говорил Б.Теплов /10/.

В своих работах М.Г.Харлап описывает эту ситуацию как превращение динамического нововременного метра в чисто психологическое, воображаемое явление, фиксируемое часто только на письме и в

сознании владеющего этим письмом адресата /11/. Агарков в принципе приходит к аналогичным выводам, но склоняется к мысли, что в таких крайних случаях, как начало "Манфреда" Шумана, виновата небрежность композитора; Вестфаль и Риман часто вообще склонялись к немыслимому сегодня смещению в авторском тексте тактовых черт и артикуляционных указаний в соответствии с "объективной" акцентуацией. Ясно, что эта "объективность" была следствием определенных навязанных теоретических процедур, т.е. следствием неосознанной теоретической переинтерпретации.

7. С нашей точки зрения, все подобные музыкальные примеры — а их бесчисленное множество — невозможно понять, если не принять в качестве фундаментального герменевтического факта, что композитор фиксирует в тексте некую существенную реальность. Эта реальность демонстрирует нам, что пульсирующее живое время со своей внутренней формой (то, что называется привычным термином *метр*) начинает существовать независимо от физически звучащих мотивных конструкций, обретает форму "незвучащего" пульсационного континуума, т.е. музыкального времени в специальном смысле.

И тактовая нотация с ее постоянным "несоответствием" как фразировочным, так и мотивным образованиям, что так часто ставилось ей в вину, на самом деле есть выработанный поколениями мастеров тонкий и наиболее адекватный способ письменной фиксации (адресованной *читателю-исполнителю-слушателю*) взаимодействия этой "незвучащей", но музыкально совершенно реальной энергетической структуры с мотивными и фразировочными образованиями.

8. Таким образом, мы подошли к необходимости уточнения понятия метр в применении к новому типу ритмики. Оказывается, что это понятие не обладает универсальным смыслом, а зависит оттого, в какой системе мы его рассматриваем. Другими словами, метр как количественное образование и метр качественный, акцентный — совершенно различные явления.

Если в эпоху количественной ритмики метр регулировал точные (в количественном отношении) и дискретные временные структуры и служил средством стабилизации, оформления импровизационного потока, т.е. *средством заковывания до этого аморфного времени в жесткие статические структуры*, выполняя тем самым фундаментальную мнемоническую функцию, что и осознавалось как основная функция музыкального искусства ("музыка тэхне", недаром Музы считались дочерьми богини памяти Мнемозины), то в эпоху качественной, акцентно-континуальной ритмики количественное по-

нимание времени (изохронизм) отходит на второй план, становится частным, предельным случаем, служащим иногда, очень редко, дополнительным средством самой акцентуации.

При этом метр становится импульсно-энергетическим по внутренней форме и служит не столько стабилизирующим (эту функцию давно взяли на себя нотная запись и нотопечатание), сколько динамизирующим фактором благодаря принципиальному для нововременной ритмики наличию агогической нюансировки и "*ритмических диссонансов*" — синкоп и т.н. неметрической акцентуации /12/.

Пульсационно-тактовая метрическая сетка по своей природе совершенно не нуждается в изохронизме, так как регулирует не количественные, а качественные акцентно-импульсные, энергетические временные соотношения. Даже наоборот, она обладает имманентными агогическими закономерностями, некоторыми зонами, так сказать, "наибольшей агогической вероятности", как например, агогически подчеркнутая тяжелая доля такта, независимо от того, "озвучена" она или нет (см. ниже).

9. Это имел в виду, видимо, Риман, когда вводил определение агогического акцента и определял метр как *систему распределения акцентов* в музыкальной ткани, причем различал акценты не по силе (ударности), а по *тяжести* (*leicht - schwer*), т.е. вводил представление о гравитационной природе музыкального метра.

Такое определение метра в отношении к ритмике тактовой, вероятно, наиболее адекватно, если учесть именно то, что Риман как раз не учитывал, откуда его недовольство как тактовыми, так и артикуляционными авторскими обозначениями.

А именно: в тактовой ритмике метрическая гравитационная структура живет автономно по отношению к звучащим конструкциям, относится к "незвучащей" форме музыкального времени и достаточно тонко и точно фиксируется исторически сложившейся системой тактовой нотной записи.

Кроме того, основная функция метра заключается не столько в регулировании межтактовых соотношений, что было положено в основу римановской метрики, сколько в реализации динамики и конфликтности пульсационной и мотивной и микромотивной структур внутри такта, так сказать, на *микроуровне* музыкальной ткани.

10. Именно эта особенность новоевропейской метрической организации, где метр выступает как структурированное живым пульсом, динамически, а не статически, как в предшествующей стадии, понятие время, как *синтетическая*, континуально-дискретная хроноарти-

клюдационная структура, обладающая своеобразной онтологической автономией, позволила Г.Конюсу ввести различие покровных ("звучащих") и скелетных, зодческих ("незвучащих") типов членения. Причем конюсовское понятие "метротектонизма" интересно именно введением гравитационного критерия (тектоника) /13/.

Конюсовские идеи, вероятно, небесполезно актуализировать; единственно, в чем они, на наш взгляд, нуждаются, — это в существенной динамической, процессуальной трансформации, так как у автора они даны в статической форме.

Принципиальное, с нашей точки зрения, достоинство подхода Конюса заключается в рассмотрении скрытых от внешнего слуха, но зафиксированных в нотах музыкальных явлений как реальных, в отличие, скажем, от психологичности подхода Б.М.Теплова (для него внутренний толчок "не объективен") или некоторого своеобразного позитивизма во всех других отношениях безукоризненных определений М.Г.Харлапа, который предпочитает противопоставлять "воображаемый аккомпанемент", "воображаемый метр" "реальному" звучанию /14/.

Об ограниченности такого понимания объективности, в отношении к музыкальной, принципиально субъект-объектной, т.е. феноменологической реальности мы уже подробно говорили в первой главе.

11. Полезными для углубления нашего понимания "незвучащей" структуры являются феноменологически ориентированные исследования Э.Ансерме в области проблем ритма и музыкального времени /15/.

В рассуждениях Ансерме на первый план выдвигается представление об *аффективной, энергетической природе* музыкального времени с его *кадансной структурой* (смысл этого понятия см. ниже), что делает очевидным его принадлежность не только к феноменологической, но и к энергетической школе. Это закономерно в силу некоторого тождества основных принципов, что особенно заметно у Э.Курта и И.Браудо.

Интересно, что при этом Ансерме уверенно, даже несколько запальчиво придает такому пониманию времени, как и ладовой гомофонно-гармонической структуре, всеобщий характер и энергично восстает против количественного понимания времени в музыке. Интересно и то, что предметом для критики он выбирает так изумительно интерпретируемого им И.Стравинского. Делает он это, конечно, напрасно. Здесь сказывается его нежелание учесть исторически-реальный квантитативный тип ритмики, элементы которого стали так

отчетливо и вполне закономерно вновь проявлять себя в музыке XX века в результате кризиса всей новоевропейской музыкальной системы.

12. Итак, Ансерме предлагает ввести в обиход и даже в музыкальные словари понятие ритмического каданса и кадансной природы музыкального времени и музыкального такта. Это понятие в отечественной литературе было предложено Л.Мазелем /16/, но у последнего имеет отношение не к фундаментальной структуре музыкального времени, а только к моменту мелодически-ритмического суммирования.

Новаторство же Ансерме заключается в попытке придать понятию "каданс" некоторый, повторим, фундаментальный смысл. Рассуждения его таковы: наше дыхание и наш пульс обладают некоей живой цикличностью, некоторой ритмической формой (*cadence*). Это систола-диастола и вдох-выдох. Эти два элемента, как сердцебиения, так и дыхания, связаны между собой неким энергетическим соотношением, которой можно уподобить соотношению арсиса и тезиса, т.е. формы "вверх-вниз", "напряжение-разрешение". Если мы активны, кадансы нашего пульса и дыхания спонтанно принимают бинарную форму, где арсис по времени примерно равен тезису; если мы находимся в состоянии отдыха, также спонтанно кадансная структура становится тернарной, где тезис в два раза длиннее арсиса.

13. Эти первичные физиологические структуры, по мысли Ансерме, являются как бы неосознаваемой *основной* ритмов нашей экзистенциальной, аффективной природы. Поэтому любой бинарный или тернарный музыкальный ритм есть а priori некоторая производная структура этих элементарных жизненных кадансов.

Поэтому первичное музыкальное время и одна из его форм — такт не метричны в узком количественном смысле, и не метрономичны, а кадансны, то есть с самого начала имеют живую *функциональную, фазовую структуру*, т.е. структуру чередования *напряжения и разрешения*.

Отсюда Ансерме выводит определение темпа, которое он отделяет от понятия скорости как таковой, и связывает темп с соотношением экзистенциального каданса, т.е. структуры музыкального пульса, максимально близкого к пульсу сердца, и каданса мелодического, т.е. того уровня тактовой пульсации, который связан с основным движением мелодии. Если мелодический пульс быстрее экзистенциального, то мы переживаем движение музыкального времени как быстрое, если наоборот — как медленное.

Вообще Ансерме на **любом** уровне тактовой пульсации призывает видеть не равнодушное последование одинаковых длительностей, а гибкое (т.е. агогическое) функциональное, кадансное соподчинение пульсаций. В определенном смысле это представляет собой развитие идей Римана о метрической функциональности с учетом *внутритактовых* уровней пульсации /17/.

14. Отделение в теории Ансерме экзистенциального пульса от мелодического говорит о том, что для него было ясна некоторая автономия тех или иных уровней пульсации от мелодической фразировки, которая особенно проявляет себя в моменты *неметрического акцента и синкопы*, хотя, с нашей точки зрения, Ансерме принципиально *недооценивал* /18/ автономию кадансно, т.е. структурно-динамически понятого метра (по нашей терминологии — музыкального времени в специальном смысле).

В рассуждениях Ансерме нам особенно важно именно понимание музыкального времени как живого, качественного, аффективного, со своей пульсационной и агогической структурой.

15. Пользуясь несколько переосмысленными понятиями Ансерме, мы можем сказать, что "незвучащее" время-энергия, экспрессивный пульсационный континуум обладает *кадансной* арсисно-тезисной структурой, и здесь эта кадансная структура, в отличие от количественной ритмики, соответствует соотношению тяжелой и легкой долей, на каком бы уровне пульса мы не остановились, т.е. фазовой /19/ структуре тяготения, которую мы ощущаем *независимо* от звуковых построений. Причем эту фазовую структуру мы обнаруживаем в любой, сколь угодно малой области временного континуума.

Это значит, что любая пара длительностей "звучащей" ноты или "незвучащей" паузы например, — берем крайние случаи, две 1/128 или 2 бревиса будут соотноситься как тяжелая, гравитационно сильная или легкая, гравитационно слабая (повторим — *неважно, будет ли это нота или пауза*), а тройка — как одна тяжелая и две легких, причем так называемые легкие или слабые времена (второе в бинарном пульсе и в особенности третье в тернарном) носят как бы функцию вводного тона к следующей тяжелой доле, в свою очередь выполняющей функцию метрической тоники, т.е. локального гравитационного устоя /20/.

Таким образом, перед нами структура поля тяготения, или гравитационного поля. Последнее предстает перед нами или как бинарно, или как тернарно структурированное, причем бинарная форма преобладает.

Простым указанием тактового размера композитор обозначает, конечно же, не структуру динамических "звучащих" акцентов, не структуру мотива, не структуру фразировки или тем более гармонических соотношений, а живую и независимую функциональную структуру тяготения "незвучащего" временного пульсационного поля, на которое будут положены "звучащие" элементы музыкальной ткани со своей собственной, отнюдь не изоморфной метру акцентной инициативой.

16. Этот вид тяготения необходимо отличать от *структуры ладовых тяготений*. Метрические тяготения автономны по отношению к ладовой структуре, хотя достаточно часто эти два типа тяготения выступают параллельно, когда, например, последний тонический аккорд произведения совпадает с тяжелой долей такта и с тяжелым тактом. В таких случаях ощущение общей устойчивости каданса возрастает. Но подобная параллельность не столь уж распространена.

Один из ярких примеров *непараллельности* — последние такты сонаты ор. 106 Бетховена (прим. 8). Здесь ясное и мощное в своей лапидарности и предельно устойчивое в гармоническом смысле окончание сочетается с не менее мощным неразрешенным ритмическим диссонансом — парадоксальной и в ритмическом отношении чрезвычайно неустойчивой и конфликтной синкопе на последнем тоническом аккорде.

17. Многочисленные факты несовпадения подобного рода, причем настолько многочисленные, что составляют скорее правило, чем исключение, и заставляют нас утверждать, что новоевропейская музыкальная система обладает двумя фундаментальными основами, названными нами "звучащая" и "незвучащая", каждая со своей динамической системой тяготения. Для того, чтобы их терминологически различать, мы предлагаем феномен временного, метрического тяготения, т.е. *структуру динамических соотношений тяжелое-легкое, устойчив-неустой, арсис-тезис* в "незвучащем" (метрическом) темпоральном континууме, или музыкальном времени в специальном смысле, называть гравитацией. А "незвучащие" метрические акценты, как, в частности, в случаях резкой динамической, громкостной акцентуации на слабых долях такта, где на тяжелых долях — паузы (прим. 9) или неакцентированные звуки (прим. 19), называть гравитационными акцентами и строго отличать их от других видов акцентуации.

Гравитационные акценты принципиально отличаются от всех других тем, что являются в полноте своей музыкально-смысловой, экс-

прессивной *реальности*, независимо от того, выражены они в физическом звучании или нет. Э.Курт, судя по всему, имел в виду именно этот особый тип акцента, когда писал: "В ритмическом акценте заключена весомость (*Gewicht*), тяжесть (*Schwere*)... Акценты пульсируют в нас как осязаемые толчки даже там, где они не приводят к усилению звука" /21/. Они должны ощущаться и *интенционально конституироваться*, как сказал бы Э.Гуссерль, т.е. внутренне твориться музыкантом (композитором, исполнителем, теоретиком), а затем уже и слушателем, как особая и необходимая *реальность*, подробно и отнюдь не случайно зафиксированная автором в нотном тексте, но не звуковысотными обозначениями, а временной структурой длительностей, пауз и тактовых черт, по которым мы можем косвенно, но с достаточной определенностью восстановить почти все уровни независимой "незвучащей" пульсации. Эта та постоянная и в основном неосознаваемая, герменевтическая процедура, с большим или меньшим успехом применяемая любым музыкантом при чтении нотного текста.

С учетом последнего принципиального качества гравитационный акцент в принципе эквивалентен метрическому, если учесть именно гравитационно-энергетическую, процессуальную природу нововременного метра в его отличии от метра количественного, когда само музыкальное время мыслилось статично и вполне сознательно количественно структурировалось.

18. Наличие синкопы как акцентно-гравитационного конфликта в хроноартикуляционной структуре нововременного музыкального языка — момент отнюдь не тривиальный и именно вследствие своей привычности нуждается в осознании.

Синкопа в нашем западноевропейском понимании не могла существовать ни в одной другой ритмической системе, *хотя в каждой системе были свои способы образовывать конфликтные структуры*, чем, судя по всему, и отличается ритмическое художественное мышление человека от ритмов в природе (проблема, на которую мы хотим обратить внимание исследователей).

19. В интонационной, синкретической, протодинамической ритмике, ритмике первичного архаически-анонимного, коллективного *переживания*, относительно "бесконфликтной" и "безыскусственной", все же возникала своеобразная переакцентировка ударений в тексте в связи с арсисно-тезисной хроноартикуляционной структурой, например:

"Оставалась у Микиты любима семья,
Ай любима семья-та — молода жена"
или:

"А мы коней пúстили, пусти́л" и пр.

М.Харлап пишет по этому поводу: "В этих случаях, очевидно, не словесные ударения определяют размер, а, наоборот, он сам определяет акцентуацию даже вопреки ударениям прозаической речи" /22/.

20. В квантитативной, аналитической, дискретной ритмике, ритмике *представления*, внутренний конфликт создается за счет безразличия жесткой временной организации к акцентной структуре текста (см. гл. 2), что было нами интерпретировано как зарождение автономной хроноартикуляционной "незвучащей" структуры (там же).

Эти две хроноартикуляционные системы объединяются по одному существенному признаку: *обе они принадлежат к эпохе слитного единства музыки и стиха*, поэтому необходимый для художественного, "искусственного" в отличие от природного, "естественного" ритма конфликт, наличие обязательных, как минимум двух противоречащих друг другу организующих ткань структурных рядов выражается здесь в конфликте собственно музыкального (ладо-ритмического) ряда с рядом речевой акцентуации.

Но для музыки в ее уже совершенно независимом от стиха существовании, что впервые стало возможно только в западноевропейской культуре, да и то на определенной ее стадии, необходим был собственный, *внутримызыкальный механизм, продуцирующий конфликтные образования*, временные, ритмические диссонансы. То же самое относится и к поэзии, отделившейся от музыки.

21. Так родилась синтетическая, тактово-акцентная, континуальная, энергетически-гравитационная, чисто музыкальная ритмика, ритмика *музыкально-аффективного индивидуального переживания*. Параллельно с ней в поэзии возникла ритмика акцентного типа, тоническая в широком смысле, обладающая определенными, весьма существенными чертами структурного сходства с музыкальной, но и отличающаяся от нее в не менее значительных моментах /23/.

Упомянутым внутримызыкальным *продуцирующим механизмом* стало взаимодействие "звучащей" и "незвучащей" структур, причем последняя выполняет роль метра, понятого процессуально-энергетически, а не квантитативно-статически. Благодаря этому стали возможны специфические конфликтные образования, типичным проявлением которых является синкопа — "гражданка Синкопа", по выражению Г.Нейгауза /24/.

22. В современном стиховедении, пытавшемся понять, что именно остается в структуре лишенного рифмы и метра свободного стиха, позволяющее называть его стихом и строго отличать от прозы, появилось определение: "стихосложение — это возможность переносов" ("versifier c'est pouvoir enjamber" /25/), т.е. такой записи, которая, несмотря на отсутствие размера в обычном смысле, сохраняет визуальное деление на строчки. В этом чисто визуальном делении письменно зафиксировано интенциональное, сведенное к минимальному пределу и, как любое предельное явление, тем самым обнажающее фундаментальные закономерности, метрическое намерение поэта. Так и в музыке, перефразируя, можно сказать: сочинение тактовой музыки в классическом новоевропейском смысле — это возможность синкопировать /25а/. Парадоксальность и полемичность этой формулировки не должна обескураживать — в ней просто выражены некоторые предельные логические и структурные особенности новоевропейской музыкальной организации, абстрагированные в данном случае от содержательных характеристик.

Аналогия со свободным стихом особенно очевидна в ситуации со свободным тактовым метром, как, например, в поздних романсах Рахманинова, где автор меняет такт, не указывая размера (прим. 10), на что обратил внимание М.Г.Харлап.

23. Пример интересен тем, что оказывается сильнейшим аргументом против попыток традиции Вестфаля-Римана отождествить такт со строением мотива и фразы. Если бы речь в данном случае шла о соответствии фразировки и такта и если бы Рахманинов, как можно было бы ожидать, менял структуру такта с "римановскими" намерениями, он, скорее всего, первый же такт вокальной партии записал бы в размере 3/4, а второй — 2/4, так как это совпадало бы с ударениями в тексте и в мелодии, и, главное, полностью совпадает со слушательским восприятием (прим. 10 в).

Совершенно ясно, что в данном случае для автора было важно выявить в записи "незвучащую" пульсационную структуру своего внутреннего слышания, поэтому первый же аккорд у ф-но записывается как выразительная и драматичная синкопа, и ей отвечают экспрессивные синкопы в вокальной партии, хотя никакие привычные соображения теоретического характера не в состоянии объяснить необходимость подобного типа записи.

Здесь очень хороша видна разница между громкостным акцентом и гравитационным: соотношение последней в двойном — гармоническом и ритмическом смысле, диссонантной четверти второго такта и

тихого разрешения диссонанса на сильной доле следующего. Вся эта тонкая структура временных гравитационных взаимодействий опять же может быть воспринята только нашим семиотическим, вернее герменевтическим кентавром: читателем-исполнителем-слушателем в одном лице.

Таким образом, выяснив фундаментальную функцию синкопы, мы можем напомнить, что существуют и различные стилистические различия в манерах синкопирования. Синкопа как раз и существует для того, чтобы выявить энергетическую структуру и тип "незвучащей" музыкальной основы, тип музыкального времени в узком смысле. Синкопа не уничтожает живой метр, а наоборот, сама возможна как факт только при его наличии. В синкопе, понятой по Теплому, как интерференция "объективного" акцента и "внутреннего толчка", мы слышим характер самой "незвучащей" пульсационной основы.

Именно этот внутренний жизненный, плодотворный энергетический конфликт и создает живую диалектику музыкального становления в каждой точке его непрерывного развертывания. Таким образом, музыкальный процесс есть живое *дифференцирование* экспрессивной временной непрерывности, являясь одновременно и его *интегрированием*. Участвовать в музыкальном процессе значит интенционально участвовать в каждом кванте этого экспрессивного становящегося поля. В отличие от физико-математического квантования "квантование" в музыке не есть численный, количественный, отвлеченный процесс, но процесс качественный и креативно-конкретный. Также и непрерывность в музыке не абстрактна. Она не отвлеченно постулируется, а конкретно и актуально *переживается и оформляется творческой волей и энергией* музыканта. Музыкальный континуум — это континуум живой. Непрерывность экспрессивной материи концентрируется во внутренней интенциональной цельности всего исполнительского (в широком смысле) сознательного организма, с его в том числе и телесно-пластической, и психофизической структурой.

24. Схематически /26/ пульсационные структуры тактового "незвучащего" временного континуума можно обозначить таким образом (см. схемы).

Эти схемы отражают именно внутреннюю, "подводную" пульсационную структуру, относительно которой "звучащие" длительности могут *перемещаться как угодно по горизонтали*, образуя разного рода конфликтные соотношения с этой реальной, но "незвучащей", воспринимаемой креативным внутренним слухом, пульсационной основой.

Из схем становится понятным, что доли такта, независимо от того, "озвучены" они или нет, являются более тяжелыми, а точнее, более *гравитационно сильными* точками наибольшего притяжения тогда, когда на них в данный момент приходится наибольшее количество виртуальных (потенциальных) одновременных фазовых импульсов /27/.

25. Также становится понятным, что в этой пульсационной структуре понятие "легкая" или "тяжелая" доля — вещь принципиально относительная. По сути, здесь как бы не существует в чистом виде "слабых", "легких", т.е. неустойчивых, долей, а только относительно сильные, тяжелые, и наоборот, так как каждая доля *принципиально делима* на более слабые фазы. Т.е., скажем, в паре или четверке 64-х первая всегда устойчива, гравитационно активна и т.д. Недаром, в отличие от стихотворного метра, мы не говорим "ударная" и "безударная" доли, но говорим о том или ином количестве ударов, т.е. импульсов, в такте.

Другое дело, что *практика* нотной записи ограничивает делимость категорий уровнем 128-х, поэтому слабая, т.е. попадающая на четную позицию в бинарном метре 128-ая, — как бы абсолютно легкая доля в этой системе.

26. Здесь совершенно необходимо ясно осознать фундаментальную разницу между принципом измерения, соизмерения и складывания дискретных отрезков времени, положенным в основу квантитативной хроноартикуляционной структуры, и принципом функционального счета и делимости импульсов энергии в непрерывно движущейся временной ткани, определяющим энергетическую природу тактово-акцентного хроноартикуляционного мышления.

В первом случае в сознании на первый план выступает величина дискретных, складываемых, строго пропорциональных, но обязательно и даже чаще неравных отрезков (наиболее характерные пропорции 1:2, 2:3, 3:4), где звуковое или мысленное, но ни в коем случае не письменное "тактирование" служит только для четкого, количественного разграничения "на слух" этих отрезков и не связано со смысловой акцентуацией /28/.

Во втором на первый план выходит представление о принципиальной непрерывности и, как следствие, импульсно-энергетической делимости (дифференциальности) аффективного потока времени, где важны не столько величина временного промежутка между "ударами", сколько именно то или иное соподчинение и относительная весомость импульсов, определяющие не количественные, а

качественные, акцентно-функциональные, фазово-энергетические соотношения в импульсной сетке.

27. Для нас разница, скажем, между размером $3/4$ и $4/4$ или $6/8$ и $9/8$, или $2/4$ и $3/2$ принципиальна и никогда не связана с математически точно измеряемым временем, хотя чаще всего мы не отдаем себе в этом отчета и даже бываем уверены в обратном.

Ясно, что мы не можем заранее сказать, какой из этих тактов будет больше или меньше, даже если указан темп, так как в любом темпе возможны и совершенно естественны его модификации. Неестественно воспринимается именно жесткий метрономический темп $/29/$. Это делает величину такта принципиально переменной, зонной (причем зона может колебаться весьма значительно) при строгом сохранении, т.е. константности его внутренней функционально-пульсационной структуры, благодаря которой мы всегда, при любых агогических отклонениях (конечно, если речь идет о профессионально исполненной музыке) отличим $3/4$ -ой такт от $4/4$ -го и т.д. Ярчайший, но отнюдь не уникальный пример этого — метрическая структура вальса, который является своеобразным символом нововременного танцевального мышления, прямо противоположного квантитативному танцу с его статическими, дискретными "па" $/30/$. Континуальная вальсовая метрика полностью сохраняет свою тернарную внутритактовую и бинарную межтактовую фазовую форму при любых, так характерных для вальса выразительных или изящных темповых отклонениях.

28. Наличие двух основных форм существования временного метрического континуума — бинарная или тернарная пульсационная структура — строго соответствует факту существования двух основных ладовых структур мажор-минор в новоевропейской музыке.

Причем бинарная форма — это как бы метрический "мажор", а тернарная — "минор", что тоже некоторым образом противоположно квантитативным, мензуральным представлениям, где тернарность главенствовала. Вполне вероятно, что это связано с указанной Ансерме экзистенциальной разницей между "тернарным покоем" и "бинарной активностью" (см. выше), что в определенном смысле может прояснить связь между предпочтением формы пульса и тем фактом, что средневековая церковная культура была устремлена к божественному покою Св.Троицы, а новоевропейская — к индивидуальной деятельности и активности.

29. И ладово-гармоническая и темпорально-пульсационная структуры новоевропейской музыки, эволюционно возникшие из предшествующих им ладовых и метрических форм, представляют собой, если

рассматривать их в статическом "кристаллизованном" аспекте (на самом деле сущность их функционирования в энергии и динамике хроноартикуляционного креативного процесса), две в определенном смысле автономные системы динамических функционально-энергетических отношений, совместно задающие как бы *априорное поле*, поле возможных (виртуальных) состояний, своеобразную *жизненную среду* со сложной многомерной процессуальной структурой, в которой будут разворачиваться музыкальные события.

Здесь становится ясной необходимость строгого феноменологического различения этих систем в их двух формах:

1. системно-статической, свернутой, когда они рассматриваются как пространства виртуальных (потенциальных, априорных, возможных) состояний, что в какой-то мере аналогично соскюровскому понятию "языка" /31/. В этом случае "незвучащая" основа музыки предстает как пространство-время с заданной фазовой структурой /32/.

2. системно-динамической, развернутой, когда они начинают реально *действовать* в данном конкретном произведении, где их креативно-процессуальная (по Соскюру — "речевая") форма задается интенциональной структурой авторского текста. Именно последний, динамический аспект и является наиболее важным для настоящей работы.

30. Пришло время обратить внимание еще на одну проблему — проблему артикуляционных парадоксов, или амбивалентных артикуляционных структур, которые мы предлагаем рассматривать как столь же конститутивно и фундаментально значимые для всей хроноартикуляционной структуры новоевропейской музыки, как и рассматриваемые временные парадоксы нотной записи (см. также гл. 4).

31. Речь идет о давно замеченном, чрезвычайно распространенном и подробно обсуждавшемся еще Риманом загадочном несоответствии между мотивной структурой, стремящейся к ямбическим построениям, и системой употребляемых композиторами лиг, носящей откровенно хореический характер. Подробно эту проблему и суть полемики с разбором конкретных примеров рассмотрел И. Браудо /33/. Он же предложил ее разрешение, изложив идею двусмысленности тонов и двусмысленности лиг. В отечественной теории этот результат не был даже замечен, хотя он носит фундаментальный характер. Предлагаемая нами идея артикуляционных парадоксов и амбивалентных /34/ артикуляционных структур является попыткой подхватить и развить взгляды И. Браудо.

32. *Амбивалентность* (двойственность, двузначность, парадоксальность) представляет собой одну из существенных особенностей временной организации акцентно-тактовой континуальной ритмики и связана с основной структурой пульсационного континуума. Само *качество непрерывности* и непрерывного пульса определяет амбивалентность внутренних процессуальных связей.

Обратим внимание на четные уровни организации пульса в любом бинарном метре. Мы уже говорили, что понятие сильной и слабой долей — вещь в определенном смысле относительная. Это связано с *принципом неограниченной делимости* гравитационного временного потока, когда *любая* доля, или длительность может быть разделена на две или три, следовательно, сама приобретет характер опорный, а ее внутренние доли — относительно опорный, и так до бесконечности. Практика ограничивает делимость на письме уровнем $1/128$. Но на уровне конкретного восприятия такого ограничения нет, оно появляется только в связи с перцептуальным барьером, который довольно высок.

33. Итак, *любая слабая четная* доля в "незвучащем" пульсационном континууме бинарной метрической структуры обладает качеством амбивалентности по крайней мере в двух взаимосвязанных смыслах:

1. она может стать относительно сильной для пульса на более мелком уровне;

2. она является хореически связанной с предшествующей долей и ямбически с последующей. То есть *одновременно* может выполнять функцию слабого хореического окончания и активного ямбического начала. Обе эти особенности подчинены одному общему принципу и благодаря ему получают обоснование и объяснение — принципу непрерывности.

Первое качество, как мы уже показали, определяется неограниченной делимостью, что является основным свойством любого континуума.

Второе определяется фундаментальной экспрессивной направленностью временного развертывания и непрерывностью пульса. В "незвучащем" временном потоке *нововропейской* музыки, как второй равноправной основы музыкального развертывания, принципиально нет и не может быть членения на те структурные единицы, на которые членится звуковая ткань, мотивы, фразы, предложения и т.д.

Необратимая временная структура борется с любыми попытками звучащего синтаксиса разорвать непрерывность развертывания, и

именно этой внутренней структурой не обладала количественная ритмика, где время мыслилось и переживалось как в своей основе дискретное образование (см. гл. 2). Как раз один из способов борьбы заключается в том, что так называемые слабые доли двойственны, амбивалентны по природе, они непрерывно перетекают от предшествующей доли к последующей и в процессе этого перетекания незаметно меняют функцию "хореической тени" (выражение Браудо) на функцию ямбического затакта /35/.

Тоны звучащего потока, попадающие в позицию слабой четной доли, также приобретают характер двойственности. "хориямбичности" /36/.

34. В статье "К вопросу о логике баховского языка" Браудо так описывает это качество: "Удвоение узловых точек есть сопротивление непрерывности попыткам разрубить ее. Это — как бы струп, нарастающий на разрезанной живой ткани" /37/.

Это стремление времени-энергии к абсолютной непрерывности определяет и особый характер артикуляционных приемов и обозначений, используемых в новоевропейской музыке, и совершенно не случайна их связь с движением смычка. В данном случае речь идет об артикуляции в узком смысле — как процессе связывания или расчленения звукового потока на уровне мотива и связанного с ним штриха.

Рассмотрим несколько типичных примеров: Бетховен, вариации Es dur (прим. 11); его же, финал Скрипичного концерта (прим. 12). Первый из этих примеров был как раз одним из поводов полемики по поводу точности авторских указаний, полемики, завязанной Риманом. Некоторые редакторы /38/, обнаружив несомненный факт, что эта тема состоит из ямбических мотивов, сделали решительный, но несколько поспешный вывод об ошибке, допущенной Бетховеном при записи ее артикуляции. Действительно, с завидным упорством Бетховен перекрывает хореическими лигами те моменты, которые связаны с очевидной необходимостью синтаксической цезуры. Подобная же и не менее парадоксальная картина и в следующем примере. Количество подобных примеров может быть увеличено в неограниченной степени.

35. Эти лиги, вызывавшие и до сих пор вызывающие споры /39/, при взгляде на них с точки зрения принципа непрерывности получают свое обоснование. Они есть один из способов борьбы экспрессивного континуума с дискретностью синтаксического высказывания ("струп, нарастающий на живой разрезанной ткани") и служат подчеркиванию амбивалентности тонов на слабых позициях такта. При этом сама лига приобретает амбивалентный характер: она связывает оконча-

ние мотива с началом следующего, но при этом наше слышание *раздельности* мотивной структуры не только не смазывается, но скорее *наоборот, обостряется*.

Точно так же как пауза и цезура часто служат функции связи, сохраняя функцию разрыва, так и здесь лига, *связывая — разделяет*. Эта амбивалентность и парадоксальность является естественной формой музыкальной ткани в континуальной ритмической системе, при-суща ей как отличительная и сущностная черта.

Подобно тому как пауза или цезура является "просветом" "незвучащего" времени-энергии, так и артикуляционная лига в музыке несет на себе печать энергетического импульса, по сути являясь лигой-энергией, квантом энергетического артикуляционного "поля"?

36. Особенно эта энергетическая природа лиги становится очевидной в случае амбивалентной "хориямбической" лиги или частного ее случая — *лиги парадоксальной*. К парадоксальным лигам мы относим случаи хореического перекрывания пунктированного ритма (прим. 13), когда ямбическая устремленность связанной короткой ноты чрезвычайно сильна и не оставляет возможности для хореического толкования. В таких случаях *физически ощутима* энергия, накапливаемая лигой для активного перехода акцентированного затакта к опорной доле.

Вспомним, что лига есть не просто значок в нотном тексте, а некоторая *интенционально-сенсорная реальность* для конкретного исполнителя. Внутри амбивалентной лиги мы ощущаем энергетически-временное напряжение, связанное непосредственно с живым и креативным мышечным поведением музыканта. В лиге музыкант переживает живую реальность музыкального микромира, здесь он артикулирует *озвученный квант времени-энергии*. Как нигде, здесь достойны упоминания известные слова И. Сеченова: "...звук и мышечное ощущение дают человеку представление о времени, притом не всем своим содержанием, а лишь одной стороной, *тягучестью звука и тягучестью мышечного чувства*" /40/.

37. Таким образом, мы можем сформулировать важный феноменолого-герменевтический тезис: амбивалентность "молекулярных" связей в новоевропейской музыке конститутивна и относится к сущностным проявлениям континуально-энергетической и экспрессивной природы музыкального становления. *Парадоксальность, конфликтность* являются естественным и плодотворным проявлением *онтологической жизненности* музыкального языка и не должны редуцироваться в теоретическом осмыслении, а наоборот, приниматься как необходимые элементы целостного и противоречивого хроноартикуляционного процесса.

СТИЛЕВЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ХРОНОАРТИКУЛЯЦИОННОЙ СТРУКТУРЫ
НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ
/БАРОККО, КЛАССИЦИЗМ, РОМАНТИЗМ/

1. Для конкретизации рассматриваемых проблем проанализируем несколько примеров подробнее.

В соль минорной фуге из 2 тома ВТК (прим. 3) мы обнаруживаем, что первый мотив — это четвертная нота "ре", взятая изолированно на второй доле 3/4-го такта, в котором на первой доле — *пауза*.

Естественно, что соотношение между первой, в буквальном смысле, "незвучащей" долей и мотивом сохраняет здесь функциональную внутритактовую структуру. Первая доля должна быть для нас (момент долженствования здесь связан с интенционально-исполнительским заданием, выраженным в тексте) тяжелее второй. Она *реально* феноменологически тяжелее в тернарной пульсационной структуре, которую мы воспринимаем нашим целостным музыкантским слышанием, несмотря на несомненно интенсивное, риторическое произнесение звука "ре". Уничтожение этого конфликтного соотношения уничтожило бы весь напряженный экспрессивный смысл темы.

В каком смысле для нас первая доля этого такта "тяжелее"? Не в громкостном, конечно, отношении. Первая доля такта — это как бы *точка притяжения, гравитирующая зона*, метрический устой во временном метрическом потоке, который мы совершенно отчетливо "воспринимаем", а на самом деле воспринимаем только если одновременно, пусть бессознательно, его *творим* нашим внутренним интенциональным слухом, опирающимся на авторскую запись.

Конечно, для слушателя, не знающего о баховской записи и поэтому находящегося в более пассивной коммуникативной позиции, эта структура не будет воспринята вплоть до появления других голосов, которые "озвучат" тяжелую долю такта.

Разве из этого следует, что этот первоначальный конфликт "незвучащего" гравитационного акцента и "звучащего" динамического станет менее реален? Допустить это невозможно просто из элементарного уважения к зафиксированному в нотном тексте интенциональному намерению композитора.

2. Но взаимодействие "звучащего" и "незвучащего" отнюдь не исчерпывается в этом примере относительно простым и очевидным соотношением "звучащего" акцента-неустоя и паузированного, т.е. в прямом смысле "незвучащего" акцента-устоя ("внутреннего толчка"

по Теплову). Скрытая жизнь музыкальной ткани здесь организована еще сложнее.

Прежде всего, синкопированный первый мотив метрически-функционально связан не только с предшествующей паузой, но и с последующей, которая энергично вторгается своим *акцентированным, упругим молчанием*, и эта двойная связь обнаруживает *факт непрерывности* временного экспрессивного потока как бы еще до и независимо от "брошенного" на него звукового материала. Первая нота попадает в некоторую напряженно пульсирующую среду и начинает интенсивно с ней взаимодействовать. В результате этого взаимодействия с гравитирующими паузами произнесение следующего далее квартowego затактового мотива становится упругим и оформленным. Причем вторая пауза, вследствие того, что возникает на третьей, относительно неустойчивой доле такта, становится как бы точкой упругого отталкивания для этого ямбического возгласа.

Еще один уровень пульсации проявляет себя в озвученном виде в четвертом такте темы — это *пульс восьмых*, данный здесь в виде пульсирующей звучащей точки (звук "до").

3. Так Бах обнаруживает *основной* тип пульсации, присущий его музыке, но характерный и для барокко в целом, который генетически восходит к мензуральному времяизмеряющему пульсу, но приобретает здесь иной смысл — это внутритактовый мелкий пульс, который мы предлагаем называть *осевой пульсацией*, или *осью непрерывного пульса*. В отличие от мензурального осевого пульса (см. гл. 2), служащего средством количественной соизмеримости дискретных длительностей, здесь внутритактовая пульсация приобретает характер экспрессивной структуры непрерывно развертывающейся временной ткани, с которой начинает интенсивно и конфликтно взаимодействовать линейная мотивная ткань.

Именно здесь проявляет себя особый тип барочного "незвучащего" времени, отличающийся и от классического, и от романтического стилистического типа.

Но естествен вопрос — почему мы утверждаем, что это форма именно "незвучащего" временного континуума, когда в данном примере очевидна именно его "звучащая" форма?

4. Принять отвлеченно, "теоретически" необходимость такого понимания пульса не просто. Мы предлагаем здесь прежде всего вслушаться и, внутренне управляя пульсом и временем, исполнить эту тему во всех ее интенсивных интонационных и метроритмических связях, пытаясь максимально адекватно воссоздать внутреннюю фор-

му, заложенную в авторском нотном тексте, пытаюсь услышать разные пульсационные варианты.

Тогда становится очевидным — и дальнейшее изучение Баха это подтверждает — что постоянный внутренний пульс, в данном случае — восьмых, *сосуществующий* с пульсацией четвертей и возникающий уже в момент выписанной начальной паузы, доминирует в баховской ткани, организует внутреннюю аффективную жизнь временной материи, ее экспрессивную непрерывность. Он только *проявляет* себя в звуковой форме в 4 такте, на самом же деле существует как реальность до этого проявления.

Сложность этого процесса заключается в том, что пульсационный континуум, задаваемый простым указанием тактового размера, *содержит в себе виртуально, потенциально все уровни пульсации* в статичной, свернутой "незвучащей" (см. выше) форме, но осевой пульс выходит из виртуального состояния благодаря нашему креативно-интенциональному усилию еще *до его озвучивания в интонационной ткани*, становится *реально присутствующим и структурно необходимым* для баховской ткани именно в своей уже развернутой, но "незвучащей" форме.

Проявление время от времени в звучании, как бы "всплывание" на звуковую поверхность постоянно присутствующего внутреннего осевого пульса вообще характерно для Баха, особенно в камерных, оркестровых и хоровых произведениях, где та или иная группа инструментов может в какой-то момент взять на себя функцию осевого пульса, как например в первой части концерта ре минор для клавира и оркестра (прим. 14) или в финале Бранденбургского концерта №3 (прим. 15). В клавирной музыке, где возможности такого "звучащего" проявления осевой пульсации гораздо более ограничены, типичный пример — Прелюдия из Английской сюиты ре минор (прим. 16).

Подробнее об осевом пульсе будет идти речь в будущей нашей работе, посвященной более подробному анализу хроноартикуляционного языка Баха. Сейчас для нас важно продемонстрировать основные особенности хроноартикуляционного процесса нововременной музыки на различных примерах /1/.

5. Что касается Баха и того, как в его ткани проявляются типичные для барокко черты, здесь мы хотим добавить еще несколько аналитико-герменевтических соображений. Мы выдвигаем гипотезу, что структура музыкального времени не только в широком смысле /2/, но и в узком смысле, т.е. в "незвучащей" форме, аналогична структуре барочного пространства, выраженного, в частности, в архитектуре, в

динамической ветви барокко, и в музыке проявляется уже на "молекулярном" уровне тканевой структуры, который в нашей работе является основным уровнем рассмотрения.

В качестве наиболее характерного и яркого примера динамики барочного архитектурного мышления рассмотрим знаменитый фасад церкви Сан Карло алле кватро фонтане Франческо Борромини в Риме (рис. 1).

Вот что пишет о нем З. Гидион в своей книге с показательным названием "Пространство, время, архитектура" /3/: "Стена собора... выражает движение. Отдельные фрагменты фасада не отделены друг от друга; непрерывная цепь связующих элементов пересекает их... все это создает впечатление движения... Не просто отдельный элемент, но вся стена была трактована посредством волнообразного движения; волнистая поверхность... явилась великим изобретением Борромини. ...В настоящее время легко различить те силы, которые проявляются во всем архитектурном облике Сан Карло, в напряженности стен, в разрывающих плоскость стены нишах, в гармонии контрапунктирующих элементов".

Приведем также мнение Р. Арнхейма, одного из ярких последователей феноменологического и гештальт-методов в искусствоведении: "...Борромини, ...для того чтобы оживить архитектурную форму, использовал противоположные отношения выпуклой и вогнутой поверхности. ...По-видимому, *внешнее пространство, вступая в соприкосновение с плотным массивом здания, оказывает сопротивление энергичной форме* (курсив мой — М.А.) архитектурного сооружения". /4/.

6. В этом рассуждении Арнхейма нам важен не только момент, связанный с конкретным анализом архитектурной формы, но и методологический ход, позволяющий более строго проводить аналогии между структурой музыкальной ткани и архитектурой. Имеется в виду принципиальное различие в современном архитектуроведении *пустого пространства и массы* а также их активного взаимодействия /5/.

Как раз Арнхейм один из первых, выйдя за пределы позитивистской методологии, указал на *реальность* (естественно, интенциональную) воздействия пустого пространства на жизнь архитектурных и скульптурных форм /6/.

Таким образом, оппозиция "пространство-масса" в архитектуре аналогична оппозиции "незвучащей" и "звучащей" материи в музыке. Разница заключается в том, что "незвучащий" временной континуум

в музыке *еще более активен*, сложно организован и дифференцирован по сравнению с пустым архитектурным пространством. Но фундаментальное системное сходство позволяет проводить серьезные и произвольные параллели, структурно, а не абстрактно обоснованные /7/.

7. Возвращаясь к конкретным особенностям барочного пространственно-временного мышления, мы хотим обратить внимание на тонкую структуру временных модификаций в баховской ткани.

В уже упомянутой 1 части ре минорного клавирного концерта (прим. 14а) первое проведение темы Tutti в унисон пронизано двухуровневой формой осевого пульса, причем непрерывный пульс восьмых доминирует, что показывает все разворачивание части. Благодаря этому возникает конфликтная структура, указанная в примере 14в /8/.

Существенно, что в моменты синкоп конфликтное напряжение достигает такого уровня интенсивности, что мы ощущаем, как в точках метрических гравитационных устоев (благодаря скрытому осевому пульсу и синкопам это ощущение тяготения переживается в момент каждого нечетного пульса восьмых) *время растягивается*, возникает агогический микроакцент, сосредоточивающий в себе колоссальную энергию. Благодаря этому микровременная континуальная структура как бы искривляется, перестает быть "евклидовой", уподобляется структуре архитектурного пространства Борромини /9/.

8. Аналогичная феноменологическая структура обнаруживается во второй части "Итальянского концерта", сопоставление которого с итальянским барокко представляется еще более оправданным.

Здесь осевая пульсация отнюдь не совпадает со слышимой — знаменитый пульс восьмых в этой части внутренне пронизан напряженным "незвучащим" пульсом 16-х, на которых "держится" вся изощренная орнаментальная ткань, изложенная экспрессивными пластическими 32-ми и синкопами (прим. 17). Здесь тоже почти в каждой точке возникают временные аномалии — *агогические искривления*, превращающие экспрессивную временную структуру этой части в прямой аналог волнообразному, предельно напряженному пространству барокко.

9. В упомянутой части из "Итальянского концерта" структура, рассмотренная только на "звучащем" уровне, позволяет увидеть еще одну неожиданную, но герменевтически значимую аналогию с барочными архитектурными мотивами. Оstinatный мотив двух повторяющихся восьмых в басу представляет собой, по нашему мнению, прямое соот-

ветствие мотиву *сдвоенной колонны*, так характерному для итальянского барокко и благодаря которому выявляется напряжение и экспрессия барочного пространства.

Всю структуру этой части можно уподобить, например, улице Уффици во Флоренции, построенной Вазари (рис. 2). Она представляет собой шедевр глубокой барочной перспективы, созданной чередующимися парными колоннами и пилястрами, причем в перспективу включена башня синьории /10/.

Тогда созерцание улицы с изумительной башней, парящей и доминирующей в этом уникальном ансамбле, причем созерцание в динамике, в процессе прохождения, приближения, точно соответствует разворачиванию звуковой конструкции Баха: движение терциями в среднем голосе — это тихие шаги идущего, мотив повторяющихся, как капли времени (что парадоксально символизирует неотвратимость вечности) *ostinato* восьмых в басу, это сдвоенные колонны с их пространственно-энергетическим напряжением и мистической барочной символикой, а парящая, насыщенная одновременно одиночеством, страданием и сдержанной медитацией мелодия подобна созерцаемой башне флорентийской синьории.

10. Подобные параллели возникают, конечно, не потому, что их специально задумывал композитор — Бах не мог видеть улицу во Флоренции. Но именно так проявляются законы ментальности — интерсубъективной структуры культурного мышления.

Барокко обладает некоторыми "архетипами коллективного сознания" (перефразируя К.Г.Юнга), общими для всех творящих в рамках этой эпохи /10 а/. Неожиданное совпадение структуры раннего итальянского архитектурного барокко со структурой позднего северонемецкого музыкального барокко не случайно и доказывает фундаментальное стилевое интенциональное единство, которое вполне могло до конца не осознаваться самими творцами.

11. Таким образом, давая эскизную общую характеристику барочного музыкального времени (как в широком, так и в узком смысле), показанного на некоторых примерах из Баха, можно сказать следующее: оно характеризуется высокой экспрессией и напряжением. Доминирующая пульсационность дана в форме мелкой, внутритактовой пульсации, обозначенной как осевая пульсация.

Мотивная полифоническая ткань находится в постоянной напряженной борьбе с осевой пульсацией. При этом, чем интенсивнее линейная энергия мелоса с его сложной микромотивной структурой, тем

сильнее гравитационное сопротивление пульсирующей временной среды.

Временная ткань становится здесь как бы напряженно выгнутой, искривленной подобно барочному пространству. Чем изощреннее линейная орнаментика мелоса, тем сильнее экспрессивная "выгнутость", выраженная в микроагогических, энергетических и акцентных аномалиях, временного потока в каждой его гравитирующей, импульсной точке.

Взаимная насыщенность, плотность, сопротивляемость "незвучащего" временного потока и микромотивной ткани переживается реально и в некоторые моменты достигает уровня, когда предельная экспрессия становления, данная в интенционально-исполнительском, креативном усилии музыканта, соответствует барочной символике страдания.

12. Рассмотрим другой пример — Бетховен, IX симфония, финал (прим. 4), в которой для нас будут важны как общие моменты, демонстрирующие фундаментальную структуру хроноартикуляционного процесса, так и специфические черты, позволяющие нам дать эскиз уже *классического временного представления*. Этот пример, которым автор обязан М.Г.Харлапу, важен и интересен именно потому, что он типичен и в нем обнаруживаются основные парадоксы организации и записи новоевропейского музыкального времени.

Совершенно очевидно, что здесь никакие средства, за исключением жеста дирижера, который носит отнюдь не внешний, но онтологически-структурный смысл (см. гл. 1), не могут помочь слушателю, не знающему нотный текст, т.е. занимающему пассивную коммуникативную позицию, воспринять тонкую временную форму происходящего. Для нас это, однако, не только не является препятствием, но наоборот, свидетельствует о плодотворно-сложной феноменологической и коммуникативной структуре музыкального процесса.

13. Постараемся учесть взаимодействия основных временных элементов нотного текста в этом примере. Бетховен задает здесь прежде всего темп, т.е. основной аффективный характер движения, выраженный традиционной итальянской терминологией, дополненной а) метрономическим указанием и б) указанием на *жанр*, выполняющий для всего творчества Бетховена конститутивно-стилевую функцию: *Alla Marcia* /11/.

Что касается метронома, то не нужно считать, что даже в этом маршеобразном отрывке Бетховен придавал ему жесткий количественный смысл /12/. Затем Бетховен указывает структуру такта, т.е.

основной размер — 6/8. Указание Alla Marcia выделяет двудольность (бинарность) как доминирующую форму пульсации.

Именно таким образом, плюс впечатляющий вид насквозь паузированной партитуры, композитор задает основную интенциональную структуру "незвучащего" пульсационного континуума, т.е. музыкального времени в специальном смысле, с его процессуально-гравитационной энергетической природой, которая для дирижера, имеющего дело со всеми элементами процесса, является абсолютно реальной в своей интенционально-креативной структуре еще до всякого звучания.

14. На этот задаваемый всем понятийным и визуальным рядом континуум Бетховен бросает "звучащие" элементы, которые сразу вступают в конфликтные взаимоотношения с пульсационной структурой уже на уровне внутритактовом — все эти 12 тактов (в примере за недостатком места их 8) "звучащий" ряд *ни разу* не совпадает с сильной долей. Само собой понятно, что для Бетховена здесь был важен синкопированный характер звучания, подтверждаемый всем дальнейшим развитием эпизода.

Для исполнителей и креативно-активных читателей, а также для тех слушателей, которые знают, понимают и могут следить за авторской партитурой /13/, "незвучащие" (в буквальном смысле) сильные доли обладают явно выраженным характером внутренних тяжелых метрических опор, т.е. здесь мы встречаемся с наиболее обнаженным примером радикального отличия гравитационного акцента от всех других.

Но Бетховен не ограничивается здесь внутритактовым гравитационным уровнем. Здесь перед нами типичный пример многопорядкового иерархического строения тактовой гравитационной структуры, описанной Риманом. Но если принять римановскую ямбическую интерпретацию (а мы с ней не вполне согласны), по которой четные такты — тяжелые, то здесь особенно парадоксальным предстает выписанная Бетховеном конструкция: 2-й и 4-й такты *паузированы*. Я думаю, если бы Риман попытался применить свою схему к этому и подобным ему случаям, он, будучи предельно честным исследователем, вынужден был бы признать некоторую фундаментальную проблему. К сожалению, Риман, как и абсолютное большинство исследователей, не различал "звучащий" и "незвучащий" уровень строения музыкальной ткани. Попытки Конкха изменить ситуацию не дали ожидаемого результата и, пожалуй, наоборот, в силу некото-

рой спорности конкретных результатов скомпрометировали само направление исследований.

15. На самом деле, возвращаясь к нашим проблемам, представляется логичным считать, что тактовая метаструктура, понятая именно как "незвучащая", т.е. в терминологии Конюса "скелетная", *изоморфна внутреннему строению такта*. То есть нечетные уровни пульсационного континуума, включая сюда и такты высшего порядка, мы считаем *гравитационно сильными*. Это подтверждается также важным для нашей проблематики положением, высказанным в "Анализе..." Л.Мазеля и В.Цуккермана /14/ и поддержанным В.Холоповой /15/, о стремлении ямбических структур к дискретности, что способствует расчлененности ткани, а хореических — к связности, что поддерживает континуальность, непрерывность развертывания.

А поскольку фундаментальная функция "незвучащей" основы состоит в обеспечении принципиальной непрерывности музыкального процесса (с акустической точки зрения совершенно дискретного, см. гл. 1), то хореическая гравитационная структура представляется более аргументированной (ср. также с "трохеем второго рода" Катуара), тем более что подтверждается не только логикой, но и конкретными феноменологическими наблюдениями.

16. Феноменологический и текстовый анализ этого бетховенского отрывка показывает, что темпорально-гравитационный, пульсационный континуум живет своей, сложной жизнью и определяет тип развертывания и тип взаимодействия со "звучащей" музыкальной материей. Причем приведенный нами пример, в силу буквальной очевидности и обнаженности "незвучащей" материи в структуре пауз, очень удобен для демонстрации основных положений настоящей работы, но и опасен в силу этих же причин.

Мы уже подчеркивали, что "незвучащая" несущая временная конструкция не есть паузирование. Она проявляет себя на протяжении *всего* музыкального процесса, являясь абсолютно непрерывной по своей фундаментальной структуре еще даже до интенционального внедрения в нее пульсационного ряда, что мы предложили называть первоначальной артикуляцией "незвучащего" экспрессивного континуума.

17. Следующий простой пример — из финала 1-го бетховенского Концерта для фортепиано с оркестром (прим. 18а) позволяет убедиться в действии гравитирующего "незвучащего" акцента уже в сплошном звуковом потоке.

Пример удобен тем, что в нем совершенно ясным становится различие между динамическим (громкостным) и гравитационным акцентами, т.е. в данном случае между неметрическим акцентом-неустоем и метрическим акцентом-устоем (т.е. тем же гравитационным акцентом).

Очевидно, что весьма энергичные, поддержанные инструментовкой *sforzando* на слабых 4-х долях такта не мешают совершенно отчетливому восприятию как ямбического строения мелодии, так и внутритактовой функционально-метрической структуры. Почему? Отнюдь не только потому, что этому способствует гармоническая основа, но и потому, что в рамках зафиксированной в тексте формы непрерывного тактового пульса мы интенционально умеем различать гравитационно устойчивые (если брать их в статическом аспекте) или гравитирующие (термин, соответствующий процессуальной природе рассматриваемого феномена) внутритактовые доли от гравитационно слабых. Их соотношение задается на письме простым указанием размера, который нужно воспринимать как указание на один из уровней процессуальной, функциональной структуры "незвучащего" пульса, а отнюдь не как чисто количественную временную меру.

Можно провести эксперимент, сдвинув в записи этой мелодии только тактовые черты, полностью сохранив звуковысотность, динамику, артикуляцию. Мы получаем совершенно иную заданную структуру внутренних гравитационных опор, где они стали совпадать со *sforzando*. и совершенно иную, неузнаваемую мелодику (прим. 18в).

18. Если пример из IX симфонии демонстрирует относительно редкую ситуацию, то этот, в своей авторской записи, абсолютно типичен и репрезентативен. Акцент на слабой доле здесь обладает ярко выраженным неустойчивым характером, причем создается впечатление, что чем активнее будет исполнен и воспринят этот акцент, тем неустойчивее он покажется и тем интенсивнее он будет стремиться к гравитационно-опорному, никак не выраженному громкостно, акценту-икту на тяжелой и поэтому *спокойной* доле. Это качество спокойствия — о чувстве "успокоенности" в отношении метрически опорных моментов говорил Люси /16/ — и относительной, в рамках непрерывного временного развертывания, устойчивости гравитирующих, опорных метрических долей должно быть теоретически подчеркнуто и выделено.

То есть как раз активный громкостный акцент, в силу своей интенсивности и беспокойства, совершенно необязателен и иногда просто

противопоказан интенциональной форме "незвучащего" гравитационного устоя — метрической "тоники". Во всяком случае на этих примерах, мы надеемся, становится совершенно отчетливо видна конститутивная разница между структурой "незвучащей", задаваемой в тексте особым образом, и структурой "звучащей" акцентуации. Что эти структуры объединяет, так это статус феноменологически равномошной реальности в рамках целостной интенционально-креативной природы музыкального становления.

19. Подобные примеры, а их, повторим, бесконечное множество, демонстрируют еще одну принципиальную, фундаментальную и, следовательно, элементарную вещь: структура стопы в рамках тактово-гравитационной метрики определяется только положением мотивной структуры относительно выраженного на письме "незвучащего" пульсационного континуума с его автономной и совершенно специфической, не выраженной громкостно, акцентной структурой, и она никак не связана со структурой всех других видов акцентуации.

Здесь в очередной раз проявляется радикальное отличие тактовой континуально-энергетической, темпорально-качественной ритмики той эпохи, когда музыка стала письменно-нотопечатным искусством, от других типов ритмической организации, в том числе и в особенности от античной, отсюда постоянная путаница, связанная с недостаточной критичностью в использовании античной стопной терминологии.

Например: ямб в условиях нововременной ритмики есть *такая позиция мотива из двух звуков в бинарно организованном метре, когда первый звук совпадает с выраженными на письме относительно слабой (любой четной), а второй — со следующей относительно сильной (нечетной) долей (или тактом).*

Определяемый таким образом ямб остается ямбом при любом акцентировании первого звука. Первый звук ямбического мотива можно акцентировать динамически, гармонически, агогически, инструментовкой, фактурой, словесным текстом и пр. /17/, но его стопная структура, определяемая положением "незвучащего" гравитационного икта, останется неизменной. То же касается структуры хоря и других стоп.

20. Разобранный выше пример из 1-го Концерта Бетховена, кроме того что демонстрирует конститутивный принцип стопной структуры в тактовой ритмической системе, обнаруживает еще одну фундаментальную, т.е. элементарную, уже обсуждавшуюся проблему — проблему артикуляционных парадоксов или проблему амбивалентных

артикуляционных структур, также специфичных именно для рассматриваемого типа временной организации. Обратим внимание на то, что структура лиг в этом примере носит так называемый хорический, а по нашей терминологии — амбивалентный (типично "смычковый") характер, и это в дополнение к громкостному и выраженному в инструментовке акценту на слабой доле! Но и этот комплекс средств не может уничтожить ямбического тяготения 4-ой доли к гравитирующей 1-ой следующего такта. *"Незвучащая" функциональная внутритактовая структура, выраженная на письме и фиксирующая креативно-интенциональное метрическое намерение композитора, которое должно быть воплощено в креативно-интенциональном усилии читателя-исполнителя-слушателя, мощнее всего этого комплекса "звучащих" средств.*

21. Что касается общей специфики классического типа временной организации, то она представлена у Бетховена следующим образом.

В отличие от Баха хроноартикуляционный стиль Бетховена отличается мощной и ясной организацией пульса на уровне тактовых и сверхтактовых структур. По сравнению с Бахом здесь совершенно другой тип музыкального времени как в широком, так и в узком смысле. Временная "незвучащая" непрерывность перестает быть столь плотной и насыщенной в каждой своей точке. Время у Бетховена (за исключением позднего творчества, о котором разговор, как всегда, особый) течет свободно и энергично.

Плотность баховского времени, его сопротивляемость, как бы "закрытость" сменяются здесь почти пленерной открытостью и заполненностью воздухом, как в Пасторальной симфонии, ранних квартетах и т.д. Время Бетховена стремится к свободному по внутреннему ощущению соподчинению крупных сверхтактовых тектонических образований, широких "временных пространств" (кажущийся парадокс, ср. бахтинское понятие "хронотопа"). Достигается это как за счет ясного тактового пульса, так и за счет структуры "незвучащей" временной материи на ее континуальном уровне. Она течет свободно и без внутреннего напряжения.

22. Временная воля здесь должна быть направлена не на продвижение временного потока (он свободно течет сам), а на ясную тактовую пульсацию. И. Браудо характеризует венско-классический тип как "ряд волевых вспышек в безвольном времени" /18/. Смысл этой несколько полемически заостренной характеристики заключается, видимо, в том, что в отличие от Баха, у которого чрезвычайную роль играет непрерывная временная воля /19/, направленная как на экс-

прессивную континуальность, так и на осевую пульсацию: воля, достигающая иногда до трагических сгустков энергии, как в орнаментике медленных скорбных пьес, у Бетховена время как бы отпущено на свободу и течет без всяких усилий, как бы само по себе, организуемое внутренней акцентной энергией тактометрической сети. Если у Баха время течет как "прогорклый мед из разбитой склянки" (Мандельштам), то у Бетховена оно мощным потоком и без усилий радостно достигает заключительного каданса.

23. Отличие баховского стиля от венско-классического, по Курту, состоит в том, что если в классицизме основой стиля является преобладание "ритмической энергии" /20/, то фундаментом стиля Баха является линейная энергия мелоса /21/. Как нам кажется, с Куртом здесь можно поспорить, и вот в каком отношении. Дело в том, что ритмическая энергия не есть столь уж ясное и до конца определенное понятие, как это хочет, тоже из желания полемически заострить проблему, показать Курт. Во всяком случае сейчас уже ясно, что вряд ли стоит отождествлять его с венско-классическим типом ритмики.

Суть, вероятно, заключается в том, что ритмическая, она же временная энергия у Баха и венцев, в данном случае у Бетховена, стилистически различна. Временная ритмическая энергия Баха характеризуется непрерывным осевым пульсом и движением пластичного "незвучащего вещества", с его постоянным взаимодействием с микромотивной инициативой мелоса. Ритмическая энергия Бетховена принципиально иная. При сохранении фундаментальной хроноартикуляционной структуры, свойственной всей новоевропейской музыке, сам тип "незвучащей" основы и тип его взаимодействия с основой "звучащей" меняется. Этот тип определяется вторжением в музыкальное мышление энергии реального площадного танца, городской песенной стихии и маршевых ритмов эпохи Великой французской революции.

24. Если у Баха время и мотив сплетены в равновесном экспрессивном противоборстве, то мотивная, фактурная, динамическая ткань Бетховена служит целям наиболее ясного выявления четкой и живой тактовой и сверхтактовой пульсационной структуры, чему служат даже так характерные для Бетховена конфликтные синкопированные образования, опять же своим взрывным или, наоборот, нежным характером отличающиеся от предельно экспрессивных синкоп Баха.

Благодаря этому время у Бетховена и у венских классиков вообще, пренебрегая в данный момент существенными различиями уже в рамках этого стиля, носит скорее *экстенсивный* характер в отличие от

сугубо интенсивного времени барокко. Бетховенское время редко бывает "искривлено" внутренними сверхнапряжениями, как у Баха, и уподобляется классицистическому или ампиру архитектурному пространству, т.е. оно скорее "эвклидово" по своей структуре, а не "риманово", как у Баха.

25. Тем интереснее трансформация, которая происходит в поздний период творчества Бетховена. Интереснейший и яркий пример этого — медленная часть 29-ой (*Hammerklavier*, op. 106) сонаты. Здесь взаимодействие пульса и микромотивной структуры достигает такой степени напряжения, что мы начинаем ощущать физическое сопротивление временного потока, что, с одной стороны, отсылает нас к барокко, а с другой — предвосхищает романтический стилистический тип, что отнюдь не противоречит одно другому.

Особенно ярко барочные черты проявились во вступлении *Largo* к фуге этой же сонаты (прим. 19). Здесь Бетховен впервые отказывается от тактовой организации, но зато обозначает *осевой пульс*, что является совершенно уникальным случаем как в самом творчестве Бетховена, так и в венско-классическом стиле вообще /22/.

Однако в целях дальнейшего изложения нам важно было подчеркнуть прорастание нового, уже романтического типа временного развертывания, как в указанной части "*Adagio molto sostenuto. Appassionato e con molto sentimento*" 29-ой сонаты, или в "шумановской" сонате op. 109, или в *Adagio* сонаты op. 110 и т.п.

26. Итак, переходя к следующему, романтическому хроноартикуляционному типу, необходимо сказать, что он является синтезом двух предшествующих. Особенно это очевидно в творчестве Брамса. Мы рассмотрим его творчество как удобный образец указанного синтеза, который явился естественным следствием эволюции музыкального языка. Но прежде чем мы перейдем к Брамсу, приведем пример из творчества другого великого композитора-романтика, подтверждающий и развивающий наши основные наблюдения.

Во Вступлении к "*Парсифалю*" (прим. 6) Р. Вагнер в совершенно обнаженной и недвусмысленной форме обнаружил как само наличие "незвучащей" материи, так и своеобразный, синтезирующий предыдущие тип ее взаимодействия со звуковой тканью.

Мелодия, начинающая всю оперу, полная напряженной экспрессии, изложена унисоном (струнные и дер. духовые), без всякого сопровождения. Записана она при этом в основном "перетекающими" пластическими синкопами и начинается с паузы на сильной доле. В течение первых двух тактов нет ни одного совпадения начальной

атаки звука с сильной или относительно сильной долей такта. Нет ни одного аргумента, позволившего бы незнакомому с текстом слушателю воспринять сложную, выразительно синкопированную структуру темы.

27. Это один из тех случаев, который О. М. Агарков отнес бы к "промахам" композитора (как он это сделал в отношении первых аккордов шумановского "Манфреда"), так как само "чистое" звучание не в состоянии ничем подсказать пишущему диктант, будь это даже теоретик с идеально натренированным слухом, метрическую, а следовательно, и ритмическую форму отрывка: надо сказать, что и дальше, с появлением трепещущего и весьма текучего аккомпанемента, положение улучшается не намного.

Пример очень хорош тем, что как раз в этом случае у нас нет никаких оснований предполагать, что Вагнер допустил ошибку или неточность — на протяжении всей оперы эта тема предстает именно в такой иррациональной форме, где "неуловимый" ритм играет лейтмотивную функцию. К тому же профессиональная репутация Вагнера слишком высока для такого предположения. Вероятно, любой музыкант согласится с тем, что в данном случае композитор записывал некую чрезвычайно важную для него реальность. Какова же эта реальность?

28. Специфика этой реальности заключается прежде всего в том факте, что ее полнота доступна только понимающему нотный текст, причем тонко понимающему, креативно настроенному музыканту, обладающему развитым дирижерским ощущением "незвучащего" времени и пульса. Обычный слушатель, даже имеющий богатый слушательский опыт, просто *никогда не услышит* ту изошренную и абсолютно необходимую ритмическую форму, в которой записана эта тема. Он ее сможет слегка почувствовать при условии пристального внимания к видимому дирижерскому жесту, да и то частично.

Эта форма начинает разворачиваться как насыщенная напряжением тишина первой паузы, которая уже в своем молчании, через внутренний или внешний дирижерский жест, задает особый характер экспрессивной, тягучей непрерывности с глубоким и пластичным пульсом, в которой будут помещены звуковые события.

Появление синкопированной ткани сразу определяет скрытый, латентный конфликт между "незвучащими" гравитирующими долями такта и звуковой конструкцией. Благодаря этому конфликту мы ощущаем в точках *перетекания* звучности в область гравитационных устоев постоянную иррациональную агогику ткани, которая могла бы

нам напомнить баховский тип времени, если бы не радикальное отличие типа мелодики и отсутствие у Вагнера доминирующего осевого пульса — пульсируют здесь вполне классические доли такта с возможным, но глубоко скрытым, второстепенным пульсом на других уровнях (восьмые или половинные).

29. Суть происходящего заключается в том, что Вагнер (так же как и Брамс, см. ниже) *уплотнил* классическую тактометрическую временную материю до степени экспрессии и пластики, приближающейся к баховскому типу. То есть, по сути, сохранив классическое представление о такте, он изнутри преобразовал его непрерывное временное наполнение до качественно иного типа. Сделал он это путем внедрения в классическую тактовую сеть качественно иного мелоса, приближающегося по своей линейности к мелосу Баха. Важно, что сходство мелоса Вагнера и Баха (это касается и мелодики Брамса) коренится не столько в интонационном строе, сколько в самой насыщенности мелоса линейной энергией.

В примере из "Парсифаля" мы явственно "слышим" сопротивление "незвучащего" времени тягучему продвижению мелодической линии. Это сопротивление и ощущается нами как то сверхэкспрессивное развертывание мелодии на фоне пульсирующего временного потока, которое заставляет нас переживать становление непрерывного музыкального смысла совершенно материально, всем нашим телесно-эмоциональным составом.

30. Творчество позднего Вагнера, представленное этим отрывком, позволяет также провести некоторые параллели с архитектурным пространством. На этот раз аналогия требует особого обоснования, так как при жизни самого Вагнера только начал зарождаться тот архитектурный стиль, который типологически стал близок структурным и эстетическим представлениям позднего романтизма и раннего экспрессионизма — *стиль модерн*. Его зарождение условно может датироваться 1881 годом, когда в Бельгии стал издаваться журнал "L'art modern" /23/.

Сопоставление архитектуры модерна и позднеромантической музыки представляется интересным по ряду причин. Эти явления *типологически* несомненно сходные: и то, и другое является реакцией на академизм предшествующей традиции; и там и там наблюдается поиск особых форм выражения, поиск новой целостности; и там и там чувствуются особая экспрессия и конфликтность в изложении материала, особая пластичность форм.

Оба эти явления, с одной стороны, опираются на предшествующее развитие, как бы завершая собой большую линию развития новоевропейской культуры, причем оба с ориентацией (явной или неявной) на пространственные принципы барокко — пластика, экспрессия, "неэвклидовость" формы /23 а/.

С другой — и там и там присутствует осознание себя как "нового искусства", "нового стиля", и действительно, они порождают следующие непосредственно за ними "конструктивистские" направления в архитектуре и музыке XX века. Кроме того, сами архитекторы модерна ссылались на музыку /23 б/.

31. Архитектуроведы обращают внимание на то, что "ритмическая" (иррациональная) организация в модерне начинает преобладать над "метрической" (рациональной, регулярной), в отличие от эклектики, где было наоборот /24/. Этот факт часто выражается в *конфликте* между метром и ритмом, как например, в типичных решетках особняков модерна — например, решетка особняка Рябушинского у Никитских ворот. Регулярность "метра" — вертикальные опоры решеток — входит в конфликтные взаимодействия с непрерывностью, иррациональностью ритмической структуры самой решетки, где преобладают плавные, экспрессивно изогнутые линии ("мотив волны"). В точках наибольшего конфликта часто возникают орнаментальные детали, подчеркивающие конфликт между метром опор и "мелодическим" ритмом самой решетки. Эти же принципы организации сохраняются в структуре фасадов и интерьеров модерна /24 а/.

32. Вагнер, с одной стороны, явно полемизирует с регулярностью классицизма, с другой, сохраняя метр в его вполне классической форме, дает особый конфликт между ним и ритмичкой мелодической линией. Последняя у Вагнера представляет собой явный аналог линии модерна — изогнутость, экспрессия, пластика. Именно эти качества входят в напряженное взаимодействие с "незвучащей" метрической основой, что усиливает общую экспрессию ткани. Нередко в точках особого напряжения возникает специфичная орнаментика ("вагнеровские группето").

Особенно яркая и впечатляющая эстетическая и структурная параллель к творчеству Вагнера — гениальные архитектурные творения и эстетический утопизм А. Гауди, который стал строить еще при жизни композитора (1880-е годы). Именно в это время Гауди начинает постройку собора Sagrada Familia в Барселоне (рис. 3).

Трудно удержаться от впечатления, что его неоготика /25/ и элементы "архитектуры будущего" (модерн) в некотором смысле соответ-

ствуют идеям позднего Вагнера с его "неоготическим" и одновременно утопическим "Парсифалем".

Все это сочетается с работой Гауди по поиску "неевклидового" архитектурного пространства, с его сверхсмелым преобразованием архитектурного мышления в сторону пластики, скульптурности, экспрессивного динамизма. Точно так же, как без Вагнера был бы невозможен Скрябин или Шенберг, так же и без Гауди невозможен Ле Корбюзье (особенно Капелла в Роншане) или вся органическая архитектура XX века.

Таким образом, мы видим, что принципы работы с пространством у зодчих модерна схожи с работой композитора, олицетворяющего собой "кризис романтизма" (Курт), с музыкальной материей. Поздний музыкальный романтизм, к которому примыкают Малер, Скрябин, Р. Штраус, плюс ранний экспрессионизм (поздний Скрябин, первые сочинения Шенберга) и архитектурный модерн, который, подобно тому как барокко делится на классическое (Бернини) и динамическое (Борромини) направления, подразделяется на модерн рациональный и иррациональный, — типологически сходные формы в искусстве, завершающем развитие новоевропейской культуры XVII-XIX вв.

33. Что касается Брамса, то он обычно представляется наследником венской классической школы, а вернее, прямым наследником Бетховена. Но на самом деле, несмотря на всю очевидность и оправданность этого представления, в творчестве Брамса бетховенские принципы организации музыкальной материи претерпели столь существенные изменения, что образовался совершенно новый, качественно иной стиль, естественно в рамках новоевропейского музыкального мышления.

Различия коренятся так глубоко, обнаружить их оказалось столь непросто, что как современники, так и последующие поколения музыкантов мыслили Брамса как автора "Десятой симфонии Бетховена", как композитора, "заковавшего романтическое содержание в классические формы" (Соллертинский). Несмотря на происшедшие в позднем творчестве Бетховена сдвиги, на которые мы обратили внимание выше, утверждения подобного рода представляются все же достаточно наивными. В развитии музыкального языка произошел скачок, а Бетховен все-таки всегда оставался классиком по своим основным композиционным и эстетическим принципам.

34. Брамсовский язык почти всегда представляет собой некоторую антитезу классическому мышлению, и это ярчайшим образом проявляется именно во временном материале Брамса. Мы уже говорили, что мелодика Брамса (как и Вагнера) своей напряженной линейностью

представляет собой некоторую синтезирующую параллель к мелосу Баха. Кроме того, их связывает обращенность к протестантской религиозной и музыкальной культуре.

Иной характер языка Брамса по сравнению с языком венско-классической школы и тяготение Брамса к "баховскому" типу мышления, но при этом с иным интонационным материалом, демонстрируется, например, во вступлении к Allegro симфонии с *moll* (прим. 20), которую совершенно напрасно отождествили с "10-ой" Бетховена. Это вступление — вообще характернейший пример специфически брамсовского синтезирующего временного стиля.

35. Этому вступлению присуще качество, резко отрывающее Брамса от венско-классической традиции и не менее резко приближающее его к барочной традиции. Речь идет о появлении *осевой пульсации временного потока* — триольные восьмые у контрабасов и литавр. Это полное воплощение идеи осевого пульса баховского типа. Одного этого мощного и живого, как биение сердца, насыщенного и вязкого пульса достаточно, чтобы убедиться, что представления Брамса гораздо дальше от Бетховена, чем это принято считать, и гораздо ближе к Баху.

Вязкость и сопротивляемость, экспрессивная материальность временного потока ощущаются в этом вступлении с предельной отчетливостью. Несомненно прямое сходство этого отрывка, например, с I хором из *Mathäus Passion*. Но мелос у Брамса иной. Здесь его линия как бы вообще не хочет члениться на мелкие мотивные образования — она максимально протяженна и непрерывна. Типичный пример "бесконечной" позднеромантической мелодии с синкопированной линейностью, конфликтующей с внутренним пульсом непрерывно текущего времени.

36. Упомянутое совершенно специфическое для Брамса, буквально культивируемое им пластическое синкопирование принципиально отличается, скажем, от бетховенского. Синкопа Бетховена предельно обнажает нерушимость и определенную жесткость тактовой сети. Синкопа же Брамса всегда пластична и является как бы естественным и постоянным элементом его временной и фактурной ткани. При этом Брамс часто использует синкопы одновременно на нескольких уровнях времени (прим. 21, из "Немецкого реквиема"), благодаря чему в конфликтном "резонансе" оказываются как бы сразу несколько пульсационных "незвучащих" потоков.

Возвращаясь к началу I симфонии, необходимо сказать следующее: первый же такт погружает нас в такую плотную временную и

звуковую среду, которая нам нигде почти не встретится у Бетховена. Брамс заставляет нас страдать от напряженности продвижения временного потока, и опять мы вспоминаем о Бахе и о том, что именно Брамса упомянул О.Мандельштам, когда в "Разговоре о Данте" говорил о музыке, которая подобна "меду, текущему из наклоненной склянки", или о "соучастнике дифференциальной муки" и "страстотерпце бесконечно малых" /26/.

Сопротивляемость "незвучащего" времени, взаимоупор и борьба временной и звукотворческой воли — вот то принципиально новое, что ввел Брамс в самые недра венско-классического мышления.

37. Своеобразие его временного мышления заключается в несравненно большей, чем в венском классицизме, агогичности и пластике тактового времени. Один из выводов, следующих из феноменологического анализа "незвучащей" основы, заключается в том, что такт и тактовая сеть, как система функционально-непрерывного соподчинения пульсаций, представляет собой живое агогическое образование еще как бы до заполнения его звуковым материалом. Но агогичность тактового "пульсационного континуума" различна в зависимости от стилевой системы, от индивидуального почерка композитора, от того, какой звуковой материал "бросается" на временной поток. У Бетховена внутри и межтактовая агогика иная, чем у Баха; у Брамса иная, чем у Бетховена, хотя все они подчинены некоторым общим фундаментальным закономерностям нововременной хроноартикуляционной структуры.

Простейший закон тактовой агогики заключается в том, что при прочих равных условиях тяжелая тактовая доля на любом временном уровне есть *зона наибольшей агогической вероятности*. Гравитирующая тактовая доля *стремится* к большей временной продленности. Напомним — речь идет именно о "незвучащей" пульсационной структуре.

Это, конечно, не значит, что слабая доля не может быть агогически выделена, напротив, эта ситуация встречается довольно часто, но она и наиболее опасна для непрерывности временного потока, поэтому продление слабой доли, затакта, должно использоваться с большой осторожностью. Агогические же продления сильных позиций в такте, особенно микроагогические акценты, почти не влияют на естественность движения /27/.

38. Различие трех рассматриваемых стилей заключается кроме всего прочего в том, что время у Баха и Брамса зачастую более агогично,

чем время Бетховена, но Брамс, в свою очередь, более агогичен, чем Бах.

Непрерывность "незвучащего" временного потока Баха существует поддерживаемая осевой, сквозной пульсацией, тяготеющей к временному расширению, если пренебречь микроуровнем, преимущественно в моменты кадансов.

Время же Брамса вообще неохотно расстается с опорной позицией и опорным тактом. Сам пульс Брамса как бы с усилием реализует себя в вязком, непрерывном временном потоке. Время Брамса тягуче и пластично. Оно плавно переходит от доли к доле, стремясь к опорным, более протяженным долям. Все это выразимо в пластике дирижерского жеста, даже если дирижер этот "внутренний". И оно сложно взаимодействует с полифонизированной, насыщенной пластическими синкопами звуковой фактурой.

39. Одна из типичных для Брамса форм взаимодействия экспрессивного пульсационного континуума и протяженной линейной мелодики — это форма, представленная в III части Концерта В dur для ф-но с орк. (прим. 22).

Первая четверть с точкой у виолончели solo находится в спокойной и опорной позиции сильной доли. Вторая, несмотря на кажущуюся ритмическую, если следовать римановскому определению ритма, идентичность на самом деле принципиально иная. Это типичная для Брамса пластическая синкопа.

Промежуточный гравитационный устой на второй половине такта 6/4 реализуется в пульсе "несущего" временного потока и поддержан *pizzicato* контрабасов. Если ограничить смысл этого материала поверхностной "ритмической" (в римановском смысле) интерпретацией и не учитывать перетекание потока времени ко второй гравитирующей доле такта, то ускользает сама суть и экспрессивная диалектика брамовской музыкальной материи.

40. Дирижер, который, следуя за инерцией чисто слухового восприятия, склонного к субъективной бессознательной метризации услышанного /28/, изберет здесь сетку на 3/2 /29/, не просто совершит здесь грубую ошибку, о которой предупреждал еще Г. Берлиоз /30/, но непоправимо покалечит структуру внутренней жизни этой изумительной части /31/.

И неверно было бы говорить, что мелодия здесь написана на 3/2, а метр в противоположность этому двухдолен. В том-то и суть, что мелодия уже с самого начала услышана композитором как живущая в двухдольном времени 6/4-го такта. В самой "молекулярной" струк-

туре мелодии для Брамса важно различать звуки, совпадающие с опорной позицией, и звуки синкопированные.

41. В результате возникает такое напряженно выразительное высказывание, помноженное на особый тембр виолончели, которое, вероятно, и имел в виду Мандельштам: "Густота виолончельного тембра лучше всего приспособлена для передачи ожидания и мучительного нетерпения... виолончель могла сложиться и оформиться только тогда, когда европейский анализ времени достиг достаточных успехов, когда были преодолены бездумные солнечные часы и бывший наблюдатель теневой палочки, передвигающейся по римским цифрам на песке, превратился в страстного соучастника дифференциальной музыки... Виолончель задерживает звук, как бы она ни спешила. Спросите у Брамса — он это знает. Спросите у Данта — он это слышал" /32/.

42. Надо сказать, что описанный нами фундаментальный конфликт "звучащего" и "незвучащего", так сказать, основная глубинная драма музыкального становления, проявляет себя еще в одной характерной конфликтной форме, употребляемой Брамсом, но также характерной для позднего романтизма в целом (Брукнер, Малер, Чайковский). Речь идет о взаимодействии в одновременности бинарного и тернарного видов пульсации. Примеры: Брамс, Концерт В dur, 1 часть (прим. 23а, в), его же Двойной концерт, 1 часть (прим. 24), Брукнер, симфония № 8 (прим. 25).

В Концерте Брамса В dur тема валторны движется как бы во времени особого материального состава (прим. 23а). Несмотря на отсутствие внешних признаков, мы ощущаем с самого начала определенную временную вязкость интонирования, особенно в момент триольного мотива. Только позже мы понимаем, что триоль в теме концентрирует в себе скрытое противоборство мелоса и пульсирующего времени: здесь латентно присутствует пульс простых, дуольных восьмых. Это *тематическое* взаимодействие триольного и "незвучащего" дуольного пульса реализуется в звучании дальше (прим. 23 в).

Триольный поток в реплике фортепиано тоже испытывает на себе вещественную текучесть и сопротивляемость времени, не допускающего легковесного и бесконфликтного интонирования. То же самое мы наблюдаем и в Двойном концерте: триольный ритм в главной партии может быть верно проинтонирован только с учетом проявляющегося далее в звучании, но реально присутствующего с самого начала конфликта с "незвучащим" дуольным пульсом.

Для Брукнера же эта форма настолько характерна, причем проявляет она себя не только в синхронном, но и в диахронном варианте (см. прим. 25) — в этом случае наложение бинарности на тернарность поддержана и инерцией восприятия — что это дало повод Курту называть этот ритм "Брукнерритмом".

На самом деле — и это характерно, вероятно, для позднеромантического мышления в целом — в этом типе конфликта пульса с мотивом проявляется особая пластика и экспрессия временных интуиций этой эпохи, напоминающая выразительную, изогнутую, но совершенно иначе, чем в барокко, "незвклидовую" структуру пространства в архитектуре модерна.

43. Рассмотренные нами некоторые стилевые проявления основной хроноартикуляционной структуры новоевропейской музыки — структуры взаимодействия "незвучащего" экспрессивного континуума и "звучащего" мотивного материала — характеризуются соотношением, как это уже стало ясно, диалектической триады: барокко, представленное творчеством Баха, — *тезис*; классицизм, представленный Бетховеном, — *антитезис* и, наконец, романтизм в лице Брамса, Вагнера и пр. — *синтез*.

Выше уже было отмечено некоторое подобие этой триады триаде трех основных стадий в развитии временных искусств /33/. Их сходство на самом деле оказывается достаточно глубоким, чтобы можно было настаивать на важности и неслучайности этого факта.

Мы уже неоднократно подчеркивали, что тактово-акцентная гравитационная ритмика Нового времени — это ритмика *синтетическая*, то есть она обобщает особенности двух предшествующих крупных стадий, давая им новый контекст и смысл.

Аффективность синкретической интонационной ритмики (тезис) и статичность аналитической квантитативной (антитезис) объединяются в новой синтетической структуре, где количественные (аналитические) временные отношения удерживаются для того, чтобы быть одним из множества средств выявления аффективной, синкретической структуры непрерывного временного потока.

44. Аналогия с соотношением стилей в рамках уже собственно тактовой ритмики оказывается оправданной, потому что классицизм (антитезис) обладает качествами, делающими его по структуре более "квантитативным", чем барокко и романтизм, благодаря чему он и выполняет в этой триаде функцию, аналогичную функции аналитической ритмики.

В классицизме момент времени измерительности (со всеми оговорками) выступает более определенно. Недаром метроном был изобретен в эпоху активной работы зрелого Бетховена и человеком, лично знакомым с ним (Мельцель; патент 1816 г.). Момент количественности в классицизме, кроме всего прочего, связан с тем, что (как отмечал в частности Курт) классическая ритмика тесно связана с танцевальной (Моцарт) и маршевой (Бетховен) стихиями. Причем имеется в виду танец (менуэт, например), не вполне вышедший еще из стадии количественной, в отличие от вальса.

Именно это позволило Моцарту осуществить знаменитое "авангардное" совмещение нескольких метров и трех оркестров в "Дон Жуане", которое возможно только при полной изохронности исполнения, при этом функциональная структура такта неизбежно теряется при восприятии /34/.

Что касается марша, то изохронность свойственна ему вследствие спонтанной моторной равномерности шага, отсюда склонность молодого и зрелого Бетховена к большей равномерности тактового пульса. Однако сам Бетховен, несмотря на его большой интерес к метроному, прекрасно понимал границы этой равномерности (см. примечание 12 к этой главе).

45. Таким образом, мы наблюдаем загадочное воспроизведение диалектической триады на двух весьма различных исторических и культурных уровнях. Почему это так — мы не будем пытаться сейчас объяснять, в том числе и из-за недостатка места.

Пусть этот вопрос останется открытым и предстанет как некоторая проблема, которая может стать интересной для исследователей. Впрочем, это так или иначе относится ко всем темам, нами затронутым.

Эта работа претендует скорее на попытку формулирования некоторых проблем и постановку некоторых вопросов, чем на их окончательное разрешение.

Автор уверен, что такая претензия была бы с самого начала обречена на неуспех, поэтому хотел бы завершить главу словами Н.Бора, одного из самых тонких мыслителей нашего столетия, стоящего в точке пересечения гуманитарного и естественнонаучного разумов: "Я предпочел бы, чтобы каждое произносимое мной утверждение воспринималось не как утверждение, а как вопрос"...

Заключение

ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ И НАУКА XX ВЕКА

1. Как уже говорилось, проблема Времени — одна из тех проблем, которые волновали и волнуют человечество на протяжении всей его истории и в которой концентрируются почти все фундаментальные вопросы, стоящие перед самим человеком, его экзистенцией и его деятельностью в мире. Поэтому тема времени носит по самой своей природе универсальный и междисциплинарный характер.

Что касается науки XX века, то для нее вообще характерна совершенно особая тематизация времени, более того, не исключено, что именно понятие времени — это то основное понятие, вокруг которого явно или неявно идут сегодня главные споры и решаются главные научные проблемы /1/.

В настоящее время активно действующее Международное общество по изучению времени во главе с Д.Т.Фрейзером ставит себе задачу развития новой фундаментальной науки, которую предлагается называть "хронософия" и которая, по замыслу Фрейзера, должна объединить усилия всех научных дисциплин /2/.

В Москве в МГУ уже несколько лет активно действует Междисциплинарный семинар по изучению феномена времени в естествознании во главе с А.П.Левичем, автором универсальной концепции метаболического времени /3/.

2. В нашем исследовании мы хотели привлечь внимание сообщества музыкантов-теоретиков на то, что проблема времени в музыке может ставиться достаточно строго и служить задачам анализа музыкального языка как в диахроническом (генетическом), так и в синхроническом (структурном) аспектах.

Но проблема музыкального времени имеет, кроме прикладных, еще и общегуманитарные и даже общенаучные измерения. Само понятие времени, подвергнутое серьезной рефлексии, может послужить осознанию музыкальной теории со всей ее специальной и гуманитарной спецификой как равноправного элемента мирового научного процесса. А этого-то как раз музыкантам-теоретикам часто не удастся достичь вследствие драматичной ситуации противостояния "двух культур" — гуманитарной и естественнонаучной, о которой говорил Ч.Сноу /4/.

3. При этом важно, что определенная самодостаточность и высокий уровень строгости и профессионализма гуманитарного мышления не должны позволять музыкантам становиться в положение "комплексу-

ющих" перед естественнонаучным разумом XX века. Более того, после эпохи увлечения технократическими утопиями 60-х годов сейчас в научном мировом сообществе наступает осознание необходимости принципиального сближения гуманитарной и естественнонаучной парадигм, причем с особым вниманием именно к гуманитарной "стороне медали" /5/.

И оказывается, что две фундаментальные темы, связанные между собой, могут послужить тем общим основанием, на котором возможно это эпохальное сближение: это тема Времени как *необратимости* и тема субъект-объектных взаимодействий, понятых как фундаментальное качество данной человеку реальности и реальности как эмпирической, так и теоретической его деятельности.

4. Глава Брюссельской научной школы И.Р.Пригожин, отмечая необычайную активизацию интереса к проблеме времени во второй половине XX века, называет эту ситуацию "пересоткрытием времени" /6/. Пригожин, говоря о классической науке, вернее о том, что он связывает с "ньютоновской парадигмой", которая жива до сих пор, называет время "забытым измерением".

Для классического подхода время представляет собой лишь внешний количественный параметр и, что самое главное, — полностью обратимо. Обратимость здесь, по существу, означает отсутствие времени, так как снимает различие между прошлым, настоящим и будущим. В этом смысле можно говорить о "безвременной", то есть безразличной к направлению времени научной картине мира. Известно следующее высказывание Эйнштейна: "Для нас, убежденных физиков, различие между прошлым, настоящим и будущим всего лишь иллюзия, хотя и весьма устойчивая" /7/.

Такая "безвременная" картина мира чем-то крайне привлекательна для ученых. Иначе как объяснить ее глубокую укорененность в умах даже самых крупных из них? Разве не парадоксально, что Эйнштейн сохранял классическую позицию в этом вопросе, хотя именно его работы произвели революцию во взглядах на время, в частности; заставили обратить внимание на фундаментальную связь времени и реальных физических процессов.

5. Но рядом с классическим миром "без времени" встает представление о мире развивающемся. Термодинамика с ее понятием энтропии и дарвинизм с его понятием эволюции — первые научные концепции, которые несли в себе уже не параметрическое, не чисто внешнее и количественное, а содержательное и качественное представление о

времени. Здесь прошлое, настоящее и будущее — отнюдь не иллюзия, а выражение фундаментальной необратимости развития Вселенной.

В отличие от "физики существующего" (being) рождается "физика возникающего", или "физика становления" (becoming) /8/. Одновременно с этим приходит понимание того принципиального факта, что время и процесс по существу синонимичные понятия, что время — это понятие обобщающее для таких свойств мира, как развитие и изменчивость.

6. Три фундаментальных качества феномена музыкального времени-энергии: непрерывность, необратимость и субъект-объектность, о которых мы подробно говорили в I главе, позволяют нам провести существенные аналогии с представлениями, актуальными для научного сообщества нашего времени.

Мы уже упоминали об огромной роли, которую идеи Бергсона сыграли в становлении философского и научного представления о времени в XX веке (Э. Гуссерль говорил: "Все мы, по существу, — бергсонианцы"). Понятие *durée*, по мысли Бергсона, является основой творческой эволюции мира и резко противопоставлено механизированному "тик-так" времени классической науки. Н. Винер, родоначальник кибернетики, утверждал совершенно неожиданную для своего времени вещь: "...автомат живет в таком же бергсоновском времени, как и живой организм" /9/. Колоссальную роль, которую сыграла идея *durée* в науке XX века, подчеркивал В.И. Вернадский.

7. Несомненно, что музыкальное время — это одно из проявлений "дления" Бергсона, данное в форме эстетически-креативно переживаемой реальности. Без этого непрерывного и направленного дления было бы невозможно существование единого и живого музыкального организма.

Итак, очевидно, что музыкальное *время-энергия* как пульсационно-экспрессивный континуум — это бергсонианское время, а не "тик-так"-время классической механики. Здесь мы сталкиваемся с очередным парадоксом, но уже культурологического характера. Парадокс этот заключается в том факте, что как раз тогда, когда новоевропейская музыка со своей имманентной временной структурой, подробно рассмотренной в нашем исследовании, родилась, развивалась и достигла апогея своего развития, т.е. в период XVII-XIX вв., параллельно с ней развивалась и достигла совершенства классическая ньютоновская наука со своей статической временной формой. Таким образом, классическая европейская музыка предстает как ху-

дожественное, интуитивное моделирование представлений, которые стали характерны для научной мысли только в XX веке.

8. Мы предлагаем следующее разрешение этого парадокса: действительно, в новоевропейской науке произошло "забвение времени". Обратимая параметрическая временная форма, так сказать "время без времени", стала господствующей. "Виновником" этого была именно классическая наука вообще и классическая динамика в частности, чьим символом становится "демон Лапласа", для которого принципиально не существует и не может существовать изменчивость, необратимость сущего.

Но если на одном полюсе цивилизации живое время было забыто, то на другом, напротив, — предельно обостряется временное восприятие, как бы компенсируя "нехватку времени" в масштабах всей культуры.

Классическая новоевропейская музыка оказалась тем сосудом, драгоценной "чашей Грааля", которая, не расплескав, сохранила для человека это живое необратимое время реального бытия. Именно великая западноевропейская музыка стала уникальным инструментом для воплощения экзистенциально переживаемой человеком временной сущности Мира.

Музыкальное время предстает как реальная гераклитовская текучесть бытия, расплавленная в нашем внутреннем экзистенциальном тигле и превращенная в пронзительную и живую музыкальную энергию.

9. Только после грандиозных интеллектуальных революций в науке XX века мы начинаем видеть, как Время становится подлинным героем научного разума. Сообщество ученых все более и более убеждается в том, насколько недостаточны редуцированные представления о времени классической науки. Эти представления не охватывают процессуальность, развитие, направленность событийного потока во Вселенной. В настоящее время почти все науки захвачены идеей развития. Идея эволюционизма, по мнению Тейяра де Шардена /10/, становится уже не гипотезой, а фундаментальным условием существования науки как таковой. "Стрела времени" "пронзает" собой всю толщу современных научных представлений человечества. Эта почти всеобщая интуиция времени, по нашему мнению, во многом опирается, сознательно или бессознательно, на временную форму, культивируемую и сохраненную в европейской классической музыке.

10. Вспомним о креативно-интенциональной субъект-объектной природе музыкальной реальности. Крайне важно, что субъект-объек-

тная связь дана здесь в живой человеческой деятельности, а не в отвлеченном созерцании. По своему замыслу музыка существует не только и не столько для чистого слушания, сколько для внутреннего соучастия в живом процессе музицирования. Только живой исполнительский, т.е. креативный по внутренней форме, процесс даст нам полную музыкальную реальность.

Итак, музыкальная реальность — это деятельная субъект-объектность. И именно эта сущностная особенность оказывается самым тесным образом связанной с современным представлением о физической реальности, данной Н. Бором и его копенгагенской школой /11/ в интерпретации квантовой механики. Эта интерпретация, особенно в ее боровской формулировке, связана с философской традицией, восходящей к предтече экзистенциальной философии датскому мыслителю С. Кьеркегору, с его вниманием к онтологическим парадоксам сознания и "дискретной диалектике" /12/.

11. На определенном этапе развития квантовой физики ученые остро столкнулись с тем фактом, что физическая реальность микромира дается нам только через призму конкретного эксперимента и может описываться только языком, тесно и неотвратно связанным с макромиром, в котором живет наблюдатель. Наблюдатель и прибор входят в *необратимое* взаимодействие с элементарной частицей, и этим взаимодействием нельзя пренебречь, как было принято в классической науке. Более того, именно это взаимодействие в его субъект-объектной деятельностной структуре, описанное физической теорией, и является, по Бору, в строгом смысле *физической реальностью*, то есть приближается к феноменологическому пониманию реальности /13/.

Только в живой экспериментальной практике, не устранимой теперь из теории, ученый может получить полное представление о недоступном прямому наблюдению микромире. Но эта полнота достигается принципиально *неклассическим* путем, то есть включает в себя недопустимый для классической парадигмы момент практической "субъективности", т.е. *неустранимой роли активного наблюдателя и его сознания* /13а/. Именно это обстоятельство, самым тесным образом связанное и с фундаментальной *вероятностью* и с *необратимостью* физических представлений, что вводит время в самые недра теории, глубоко не импонировало Эйнштейну в квантовой механике /14/.

Именно об этом он постоянно полемизировал с Бором, сначала в открытых дискуссиях на Сольвеевских конгрессах, затем в своей ти-

танической попытке создать Единую теорию поля, лишённую временной необратимости и квантовых парадоксов. Это само по себе было совершенно драматично и парадоксально, так как именно Эйнштейн своими ранними работами как по релятивистской теории, так и по квантовой теории заложил основы неклассической физики, впоследствии развитые Бором и его школой /15/. Дальнейшее развитие физики и других естественных наук, пожалуй, подтвердило, что позиция Бора была несколько более "сумасшедшей", а следовательно, по его же критерию, более реалистичной /16/.

12. Из всей драматичной истории науки XX века, из открывшейся для когда-то полной олимпийского спокойствия научной мысли неустрашимой парадоксальности субъект-объектного мира следует глобальный для всей человеческой цивилизации вывод: *впервые становится несомненной и принципиальной связь, причем на уровне зафиксированной в строгой теории структуры, а не просто на уровне общих интуиций креативной эстетическо-гуманитарной деятельности человека и деятельности творческой, научной.*

Так художественная, и в частности, музыкальная реальность перестаёт быть чем-то абсолютно отличным от реальности физической. Их связывает фундаментальный факт творческой человеческой деятельности, её диалектический субъект-объектный феноменологический характер /17/.

13. Кроме того, из всего выше сказанного следует вывод, что современное сближение естественнонаучной и гуманитарной культур идет как раз по тем двум близким и пересекающимся направлениям, которые были для нас так важны в этом исследовании: это, с одной стороны, осознание значения и, как следствие, пристальное интердисциплинарное *изучение феномена Времени*, а с другой — *осознание субъект-объектной природы* как художественной, так и научной реальности.

Человек оказывается стоящим на пороге нового взаимоотношения с Природой ("новый диалог" Пригожина), новой, не столь агрессивной цивилизации /18/, когда человечество перестанет мыслить себя как что-то внешнее и случайное по отношению к "незыблемому" объективному миру, но начнет понимать, что входит в него как сущностный и необходимый момент, без которого познание этого становящегося и развивающегося вместе с человеком мира будет принципиально неполным и, что хуже, опасным и для мира, и для человека.

14. Говоря о естественнонаучных параллелях, нельзя не упомянуть еще один чрезвычайно важный и небезынтересный момент.

Исследованный нами по возможности подробно феномен "незвучащего" гравитационно-импульсного континуума, или музыкального времени в специальном смысле, представляющий собой метро-энергетическую основу музыкального становления, обладает внутренней структурой, позволяющей провести неожиданные аналогии с современными представлениями о физическом вакууме и о структуре физического поля.

Что касается понятия поля, то после исследований гештальт-психологии /19/ это понятие может смело использоваться при феноменологическом описании художественной реальности, тем более что, как известно, психология заимствовала идею "гештальта" у австрийского искусствоведа Х.Эренфельса. Действительно, можно сказать, что "взаимодействие" в музыкальном процессе обладает структурой, характерной именно для полевых представлений /20/. Оно непрерывно и обладает конечной скоростью, задаваемой темпом. Кроме того, оно характеризуется и определенным напряжением — экспрессивно-энергетическими свойствами движущегося временного континуума и звукового вещества. При этом и композитор, и мастер-исполнитель являются одновременно генераторами и проводниками этого экспрессивного напряжения.

Такая интуиция характерна не только для музыки, но и для других временных искусств. Известны слова Маяковского: "Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать так, как говорится про магнетизм или электричество. Магнетизм и электричество — это вид энергии" /21/.

Вот что говорит уже не раз цитировавшийся О.Мандельштам, чья смелая герменевтика поэзии Данта не в меньшей, а может быть, и в большей степени относится к его собственному творчеству: "Поэзии Данта свойственны все виды энергии, известные современной науке. Единство света, звука и материи составляет ее внутреннюю природу" /22/.

15. Аналогия, связывающая музыкальное время с полевыми представлениями, может быть и более сложной. Мы имеем в виду современные представления о физическом вакууме как о поле со сложной структурой, а отнюдь не как о тривиальной пустоте. Постепенно выясняется фундаментальная и парадоксальная роль вакуума в строении материи и Вселенной.

Вакуум, будучи по определению состоянием с наименьшим значением энергии, в уравнениях квантово-полевых теорий получает часто бесконечные энергетические характеристики. В вакууме происходит

непрестанное "мерцание" различных полей и непрерывно рождаются частицы. Вакуум представляет собой кипящее поле виртуальных состояний, насыщен постоянной внутренней "жизнью". Кроме того, он играет загадочную роль в рождении и эволюции Вселенной /23/.

Все эти свойства, плюс идущее еще от Эйнштейна представление о *гравитирующем вакууме* позволяют нам увидеть его фундаментальное сходство с феноменом "незвучащего" гравитационного континуума музыки. Взаимодействие "незвучащего" экспрессивного континуума со звуковым материалом в его микромотивной структуре не может не напомнить взаимодействие вакуума с частицами в современной физике высоких энергий /24/.

16. Представление о *метрическом континууме* в музыке получает поразительную аналогию с представлениями о гравитирующем пространстве-времени, описываемом метрическим тензором в общей теории относительности /25/. Здесь экспериментально подтвержденное замедление времени, как и сама неевклидова структура пространства-времени, связаны с *гравитационными аномалиями*, подобно тому, как в музыке "зона агогического акцента" — замедление, растяжение, "искривление" времени — связаны в основном с гравитационно сильными долями пульсационного континуума, обладающего многопорядковой метрической структурой.

Более того, не исключено, что "незвучащее" поле в музыке носит столь же фундаментальный характер, как и вакуум в структуре Вселенной. Флуктуации вакуума могли породить эволюцию Вселенной, подобно тому, как из напряженного и насыщенного смыслом и внутренней формой молчания рождается универсум музыкального произведения. И так же как уже родившееся вещество продолжает взаимодействовать с вакуумными полями, так и в музыке "незвучащее" пульсационное поле продолжает жить и интенсивно взаимодействовать со звуковой структурой произведения, что и определяет конфликтную динамику временного развертывания.

17. Драматизм развития и столкновения парадигм в науке XX века, судя по всему, должны заставить музыкантов-теоретиков более ясно осознать свое место в общенаучных коллизиях нашего времени. В частности, это касается проблемы взаимодействия "классического" и "неклассического" научного разума, определяющей всю макродинамику современной науки /26/.

Необходимо осознать, что внутренние теоретические коллизии музыкознания имеют прямое отношение к глобальной эволюции методов познания, используемых человеком. В частности, плодотворным

представляется понимание того, что давно осознанное одновременное наличие в музыкознании теорий, склонных к статическому описанию музыкальной формы и к процессуальному типу описания /27/, строго соответствует отношению "классической" и "неклассической" парадигм в современном естествознании, особенно в физике, так, как его описывает, например, И. Пригожин.

18. С этой точки зрения "классическим" мы можем назвать аналитическое музыкознание, склонное к статически-архитектоническому описанию чистого музыкального "объекта". Другими словами, это музыкознание, сознательно и методично элиминирующее: 1. время и 2. "наблюдателя", благодаря чему оно получает великолепные результаты в анализе уже целиком "ставших", "кристаллизованных" музыкальных форм, рассматриваемых без учета креативной исполнительской процессуальности. Болгарская исследовательница Л. Москона считает, что к этой парадигме музыкознания относятся такие крупнейшие имена, как Ж.Ф. Рамо, А.Б. Маркс, Х. Риман, Г. Колюс, П. Хиндемит, О. Мессиян, а также эстетика И. Маттезон и Э. Ганслик /28/. Это, если пользоваться понятиями Пригожина, "музыкальное существование".

19. "Неклассическим" музыкознанием мы предлагаем называть такое исследование музыкального языка и музыкального произведения, которое склонно рассматривать музыку как процесс, как становление, как динамическую структуру. Ему свойственна "ориентация на процессуальную непрерывность" и "энергетическую субстанциональность музыкально-временного потока, в динамике которого зарождается музыкальное произведение" /29/.

Для этого вводятся специальные процессуальные понятия, служащие описанию временной динамики музыкального формирования. При этом само наличие временных, процессуальных понятий указывает на то, что произошло смещение также и в самом типе "объективации" исследуемого предмета. Он перестает рассматриваться как чистый, независимый от наблюдателя и уже целиком "ставший" объект, но предстает как деятельностная субъект-объектная структура.

Отсюда теория "психических энергий" Э. Курта, которые есть не что иное, как энергии креативно-исполнительские, энергии интенционального усилия, благодаря которым рождается ткань линейного мелоса или экспрессия гармонических тяготений. Отсюда и теория интонации Б. Асафьева, который прямо связывал ее с исполнительским усилием в процессе интонирования. К этому типу можно отнести

исследования И. Браудо, А. Лосева, Р. Ингардена и т.д. К этой традиции относит себя также и автор настоящего исследования.

20. Активно развивающаяся в настоящее время теория музыкального времени естественно попадает в эту классификацию, в основном в тип "неклассического" процессуального музыкознания, что прямо следует из самого предмета исследования. Но и здесь возможно тяготение к статике, особенно когда рассматривается понятие "пространство-время" или исследуется феномен "специализации", "опространствливания". Весь комплекс "неклассических" идей и методов, относящихся, опять перефразируя Пригожина, к "музыкальному *возникающего*", позволяет провести аналогии с идеями современной "неклассической" физики, что мы частично уже продемонстрировали выше.

Констатируя наличие двух "глобальных" музыкально-теоретических парадигм — здесь мы в несколько упрощенном виде используем понятие Т. Куна /30/ — правомерно задаться вопросом об их соотношении и типе взаимодействия. И здесь нам опять могут помочь парадоксальные физические представления XX века, хорошо методологически осознанные, но до сих пор захватывающие, хотя они интенсивно дискутируются уже несколько десятилетий, начиная с полемики Эйнштейна и Бора в 20-30-х годах /31/.

21. Речь идет о двух фундаментальных принципах, сформулированных в эпоху "квантовой революции" /32/ двумя создателями квантовой теории: *принцип дополнительности Н. Бора и принцип неопределенности В. Гейзенберга* /33/.

В музыкознании оба этих принципа функционируют *совершенно аналогично* тому, как они работают в физике, или, если учесть склонность как Бора, так и Гейзенберга к универсализму; в других областях знания /34/.

Совершенно ясно, что статическое и динамически-процессуальное направления *противоположны* друг другу и пользуются совершенно разными способами описания своего объекта и разным представлением о природе этого объекта. Но эта противоположность должна пониматься в духе принципа дополнительности Бора, то есть эти два совершенно различных подхода *только вместе* могут дать представление о полной реальности музыкального предмета.

Причем так же, как и в квантовой физике, принцип дополнительности здесь самым тесным образом связан с принципом неопределенности. То есть в конкретном музыкальном анализе мы всегда стоим перед дилеммой: чем точнее мы описываем "пространственную", ста-

тическую сторону музыкальной реальности (по выражению Асафьева, "форму как кристалл"), тем менее точно мы можем описать временную, энергетическую ее сторону ("форму как процесс") и наоборот. Другими словами: или то, или другое, но не то и другое одновременно.

Так и пространственная координата электрона задается тем точнее, чем менее точно его импульсно-энергетическое описание, и наоборот, что и выражается соотношением неопределенностей Гейзенберга, являющимся математическим выражением принципа дополнительности /35/.

Последний оказывается применимым в музыкознании и "локально", при описании формы данного музыкального произведения, и "глобально", как принцип, объединяющий два фундаментальных подхода в музыкально-теоретическом анализе /35а/.

Таково соотношение классической и неклассической парадигм в современной научной ситуации. Пригожин предлагает еще больше расширить принцип дополнительности, распространив его действие на соотношение "большой классической" парадигмы в целом (куда он относит уже и теорию относительности, и квантовую теорию) и "неклассической" термодинамической парадигмы, включая и свое детище — неравновесную термодинамику, благодаря которой он выходит на убедительные обобщения биологического и даже социально-философского характера /36/.

22. Итак, время и тип "объективации" — вот те основные понятия, благодаря которым можно провести плодотворную границу, задающую соотношение двух глобальных гносеологических подходов человека к познанию мира, двух фундаментальных языков, на которых человек разговаривает с неуловимым во всей своей полноте предметом исследования, включая и музыкальный Универсум с его уникальной и тончайшей спецификой.

Этот Универсум, следуя принципу Бора-Пригожина, никогда не может быть описан одним теоретическим языком, и поэтому дополнительное по природе соотношение и взаимодействие "классического музыкознания существующего" и "неклассического музыкознания возникающего" давно осознается теоретиками как естественное и неустранимое. Но все музыкознание в целом, как гуманитарная дисциплина, является *дополнительным* к таким дисциплинам, как, например, современная математическая физика.

Роль математики в музыкознании сравнительно ничтожна, и мы настаиваем, несмотря на знаменитые слова Леонардо, поставленные С.И.Танеевым в эпитафии к "Подвижному контрапункту" /37/, что

этот факт нельзя рассматривать как недостаток. М.Хайдеггер в своей статье "Время картины мира" заметил: "...все гуманитарные науки и все науки о жизни именно для того, чтобы остаться строгими, должны непременно быть неточными... Неточность историко-гуманитарных наук не порок, а лишь исполнение существенного для этого рода исследований требования" /38/.

Автор надеется, что его размышления могут помочь в постановке и осознании тех проблем, которые неизбежно встают перед современным теоретиком и философом музыки. Кроме того, они могут послужить сближению разных культур мышления, а также оказаться одним из подтверждений парадоксального по своей неожиданности, но глубокого и нетривиального единства человеческого знания.

Слияние открытий в исследованиях окружающего мира и мира внутри нас является особенностью описываемого нами последнего этапа в развитии науки, и эта особенность не может не вызывать удовлетворения.

Трудно избежать впечатления, что различие между существующим во времени, необратимым и существующим вне времени, вечным, лежит у самых истоков человеческой деятельности, связанной с операциями над различного рода символами. С особенной наглядностью это проявляется в художественном творчестве... Деятельность художника нарушает временную симметрию объекта. Она оставляет след, переносящий нашу временную диссимметрию во временную диссимметрию объекта. Из обратимого, почти циклического уровня шума, в котором мы живем, возникает музыка... ориентированная во времени" /39/.

Этими словами И.Пригожина мы хотели бы заключить наши размышления о коллизиях познания в современном мире, коллизиях, в которых голоса музыкальной герменевтики, феноменологии, классического теоретического анализа звучат со всей возможной полнотой и достоинством.

ПРИМЕЧАНИЯ

Принятые сокращения

КЛЭ — Краткая литературная энциклопедия. Т.1-8. М., 1962-1975.

СЗФ — Современная западная философия. Словарь. М., 1991.

ВФ — журнал "Вопросы философии".

МЭ — Музыкальная энциклопедия. Т.1-6. М., 1973-1982.

СМ — журнал "Советская музыка".

Краткое введение

1. О междисциплинарном изучении времени см.: *The Study of Time* I-IV. New York: Springer-Verlag, 1972, 1975, 1978, 1981; *The Study of Time* V, Amherst, University of Massachusetts Press, 1986; *The Study of Time* VI, VII, Madison, CT: International Universities Press, 1989, 1991. См. также: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*. Л., 1974.

2. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение // Природа философского знания, часть II; Современная феноменология: состояние и перспективы / критический анализ/, том 2. ИНИОН АН СССР, М., 1977. С.13.

3. Нири К.. Философская мысль в Австро-Венгрии. М., 1987. С.101-110.

4. *Husserliana*. Bd.I, X, XIII-XV. Haag, 1950, 1963, 1973. Гуссерль Э.. Логические исследования. Ч.1. Спб., 1909; его же: Логические исследования. Т.2. Ч.1. Исследования по феноменологии и теории познания. Исследование V. Об интенциональных переживаниях и их "содержаниях" // Проблемы онтологии в современной буржуазной философии. Рига, 1988. С.282-297; его же: Философия как строгая наука. — М.: Логос, 1991, кн. 1; его же: Феноменология. Ст. в Брит. энцикл. — М.: Логос, 1991, вып. 1, с. 12-21; его же: Парижские доклады. — М.: Логос, 1991, вып. 2, с. 6-30. Кубанова О.Ю. Проблема интерсубъективности в "Картезианских размышлениях" Э.Гуссерля // Историко-философский ежегодник. М., 1991. С.87-108.

5. Молчанов В.И. Феноменология // СЗФ. М., 1991. С.318.

6. Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tübingen, 1986. S.310-316; Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.

7. О существенной значимости для искусствознания герменевтической парадигмы см.: *Ревзин Г.И.* Неоклассицизм в русской архитектуре начала XX века. НИИТАГ. Архив архитектуры. Вып. II. М., 1992. С.12-17.; его же: Стиль как семантическая форма общности. К проблеме культурологического изучения архитектуры // Архитектура и культура. Сб. научн. тр. М., 1991. С. 91-98.

7а. Понятие интуиции здесь употребляется по возможности строго. См. *Шпет Г.* Явление и смысл. М., 1914. С.17-36.; *Шпигельберг Г.* Цит. соч. С.19.; СЗФ. С.115-117.

8. *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. О значении исследований Лосева для музыкознания см.: *А.Ф.Лосев и культура XX века.* Лосевские чтения. М. 1991; его же: Основной вопрос философии музыки (Публикация Ю.Ростовцева. Предисловие и комментарий Ю.Холопова). — СМ, 1990, №11-12. Статьи Фарбштейна А.А., с.83-94, Холопова Ю.Н., с.95-101, Гамаюнова М.М., с.102-105; Вермайер А. Логицизмы музыкальной метафизики Лосева. — СМ. 1990, № 12, с. 69-76.

9. *Шпет Г.* Цит. соч.

10. *Гегель.* Сочинения, т. IV. М., 1959.

11. *Шпет Г.* Герменевтика и ее проблемы // Контекст 1990. М., 1990. С.219-259.

12. См. *Шпигельберг Г.* Цит. соч.; *Феноменология и ее роль в современной философии* / Материалы "круглого стола" / ВФ. № 12. 1988. С.43-84.

13. См., например: *Batstone Ph.* Musical Analysis as Phenomenology. // Perspectives of New Musik 7, no. 2. 1969. p.94-110; *Dahlhaus C.* Toward the Phenomenology of Music. Cambridge University Press. 1982; *Clifton Th.* Music as Constituted Object. // Music and Man 2. 1976. P.73-98; *Maniates M.R.* Sound, Silence, and Time: Towards a Fundamental Ontology of Music. // Current Musicology 3. 1966. P. 59-64; *Skarda Ch.* A. Alfred Schutz's Phenomenology of Music. // Journal of Musicological Research 3. 1979. P. 75-132; *Smith F.J.* Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time. // Journal of Phenomenological Psychology 4. 1973. P. 271-296;.

14. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962; *Ingarden R.* Studia z estetyki. T.I-II. Warszawa. 1966.

15. *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С.195-392.

16. *Brelet G.* Le Temps musical. 2 vol. Paris. 1949.; ее же: L'interpretation creatrice. Essai sur l'exécution musicale. T.1-2. Paris, 1951.

17. *Ansermet E.* Le temps musical. // *Ecrits sur la musique*. P. 159-168. Neuchatel. 1983; Les structures du rythme. // *Ecrits sur la musique*. P. 135-149. Neuchatel. 1983; *Ансерме Э.* Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986. С.180-196; 203-212.

18. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. М., 1931; его же: Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. М., 1975. *Kyrth E.* Zur Motivbildung Bachs. Ein Betrag zur Stilpsychologie. // *Bach-Jahrbuch*. 1917. P. 83-128.

19. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. Кн. 1 и 2. *Глебов И.* Пути в будущее. Мелос. 1918. Кн.2.

20. *Брайдо И.* Об органной и клавирной музыке. Л., 1976. С.13-39.

21. *Врист Г.Х. фон.* Логико-философские исследования: Избр. тр. М., 1986. С.513-538. *Левич А.П.* Тезисы о времени естественных систем // *Экологический прогноз*. М., 1986. С.163-188.

22. См., например: *Мазель А.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С.133. *Холопова В.Н.* Музыкальный ритм. М., 1980. С.4. *Протопопов С.* Элементы строения музыкальной речи. М., 1930. Т.1. С.5.

23. См.: *Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. Т.VI. М., 1980. С.343-360.

24. *Махабхарата*. т.5. Мокшадхарма. пер. Б.Л.Смирнова. Ашхабад. 1961. — С.257-268.

25. *Щуцкий Ю.К.* Китайская классическая "Книга перемен". М.-Л., 1960.; *Кроль Ю.Л.* Проблема времени в китайской культуре и "Рассуждения о соли и железе" Хуань Куаня // Из истории традиционной китайской идеологии. М., 1984. С.53-127.

26. *Бл. Августин.* Исповедь. Богословские труды, сб. 19. М., 1979. С.187-195. Совершенно гуссерлианскими по духу звучат следующие размышления Августина: "...есть три времени: — настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего — это память; настоящее настоящего — его непосредственное созерцание; настоящее будущего — его ожидание". Там же, с.189. Таким образом, время в свих трех модусах оказывается у Августина интенциональной функцией настоящего, понятого как акт мгновенного трансцендентального созерцания. Поразительная близость этих анализов к гуссерлианским, где структура ретенций-протенций предстает как сеть проекций настоящего ("теперь"), не может не вызвать изумления. См. примечания 27, 30.

27. *Husserl E.* Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Halle 1928. О времени как интенциональной сети проекций "теперь", со схемами см. S.22.

28. *Heidegger M.* Op. cit.

29. *Sartre J.-P.* L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris. 1943. P. 145-211.

30. *Мерло-Понти М.* Временность. // Историко-философский ежегодник '90. М., 1991. С. 271-293.

31. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.234-407.

32. *Вернадский В.И.* Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе. М., 1975.

33. *Fraser J.T.* The Genesis and Evolution of Time. Brighton. 1982. См. также: *Дубровский В.Н., Молчанов Ю.Б.* Эволюционирует ли время, пространство и причинность? // ВФ. № 6. 1986. С.137-144.

34. *Пригожин И.* От существующего к возникающему. Время и сложность в физических науках. М., 1985.; *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. М., 1986.; *Пригожин И.* Переоткрытие времени. // ВФ. № 8. 1989. С.3-19.

35. Богатая библиография по вопросам исследования времени вообще и музыкального времени в частности см.: *Притыкина О.И.* Музыкальное время: его концептуальность, структуры, методы исследования. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствовед. Л., 1985. С.221-264. Ценная библиография зарубежных исследований по вопросам времени и ритма в музыке до 1985 г. включительно см.: *Kramer J.D.* Studies of Time and Music: A Bibliography // Music Theory Spectrum. The Journal of the Society for Music Theory. Volume 7, 1985: Time and Rhythm in Music. S.72-106.

Глава I

1. См., например: *Ахундов М.Д.* Пространство и время в физическом познании. М., 1982. С.11-23; его же: Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М.: Наука, 1992. *Мостепаненко А.М.* Пространство и время в макро-, мега- и микромире. М., 1974. С.31. *Молчанов Ю.Б.* Четыре концепции времени в философии и физике. М., 1977. *Лосев А.Ф.* Античная философия истории. М., 1977. С. 31-54.

2. *Вундт В.* Основы физиологической психологии, вып.3. Спб., 1914. С.1.

3. См.: *Труби́ков Н.Н.* Время человеческого бытия. М., 1987. С.5-23.; *Мостепаненко А.М.* Цит. соч. С.63.; *Zuckerkandle V.* Sound and Symbol. L., 1956. P. 199. *Epstein, D.* On Musical Continuity// The Study of Time 4. New York. 1981. P. 180-197. -

4. *Bergson A.* Essai sur les donnees immediates de la conscience. Paris, 1889. P. 90-95.; *Молчанов Ю.Б.* Философский смысл концепции времени у Ньютона//Ньютон и философские проблемы физики XX века. М., 1991. С.159.

5. *Пригожин И.* От существующего к возникающему. М., 1985.; см. также о логике статического и динамического миров у Вригта /Цит. соч. С.516/.

6. *McTaggart J.* The nature of existence, vol. 2. Cambridge, 1927.

7. О проблеме перевода и интерпретации этого термина см. *Труби́ков Н.Н.* Цит. соч. С.145.; *Притыкина О.И.* Музыкальное время: понятие и явление//Пространство и время в искусстве. Межвузовский сборник научных трудов. Л., 1988. С.78-80.

8. *Вернадский В.И.* Цит. соч. С.44-45.

9. *Иорданский В.В.* Хаос и гармония. М., 1982. С.54.

10. *Бибихин В.В.* К онтологическому статусу языкового значения//Традиция в истории культуры. М., 1982. С.234.

11. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984. С.104-112.

12. О структуре мифологического времени см. также: *Cassirer E.* Philosophie der symbolischen Formen, I Teil. Berlin, 1923. S.151-1741, 01925; *Лосев А.Ф.* Античная философия истории. М., 1977. С.31-39.; *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985. С.257.; *Иванов В.В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века //Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. С.39-49.

13. *Бл.Августин* Цит. соч. С.192-194.

14. *Bergson A.* Evolution creatrice. ris, 1907.

15. См. также: *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987.

16. *Вернадский В.И.* Цит. соч. С.97.

17. Там же, с.45.

18. *Винер Н.* Кибернетика, или управление и связь в животном и машине. М., 1958. С.62.

19. *Вернадский В.И.* Цит. соч. С.31.

20. *Левич А.П.* Время как изменчивость естественных систем и как способ ее параметризации. М., 1989. С.5-6.

21. *Пригожин И.* Цит. соч.

22. О проблеме драматического противостояния двух культур во второй половине XX века см.: *Ч. Сноу* Две культуры. М., 1973.

23. Вот знаменитое определение Ньютона: "Абсолютное, истинное, математическое время, само по себе и по самой своей сущности, без всякого отношения к чему-либо внешнему протекает равномерно и иначе называется длительностью". Цит. по: *Молчанов Ю. Б.* Философский смысл... С.162.

24. См. определение Лобачевского: "Движение одного тела, принимаемое за известное для сравнения с другим, называется временем". Цит. по: *Вернадский В. И.* Цит. соч. С.36.

25. О гипотезе производности, вторичности пространства по отношению к времени как более фундаментальному понятию см.: *Бонди Г.* Относительность и здравый смысл. М., 1967. С.41-42.; *Рейхенбах Г.* Философия пространства и времени. М., 1985. С.133.

26. *Einstein A. — Besso M.* Correspondance 1903-1955. Paris, 1972. P. 537-539.

27. *Эйнштейн А., Подольский Б., Розен Н.* Можно ли считать, что квантовомеханическое описание физической реальности является полным?// "Успехи физических наук". 1936., т. 16, вып.4.

28. *Гейзенберг В.* Квантовая теория и ее интерпретация// Нильс Бор. Жизнь и творчество. /Сборник статей/. М., 1967. С.520.

29. *Ахундов М. Д.* Пространство и время: от мифа к науке //Природа, 1985, № 8.

30. *Мостепаненко А. М., Мостепаненко В. М.* Концепция вакуума в физике и философия// Природа, 1985, № 8.

31. "...в рамках современной научной культуры даже обиденный уровень сознания привыкает к мысли, что сколько существует процессов, столько же существует и времен": *Ярская В. Н.* Научное предвидение. Саратов, 1980. С.94.

32. *Уиттроу Д. Ж.* Естественная философия времени. М., 1964, С.373.; *Пригожин И.* От существующего к возникающему. С.9-19.

33. *Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства// Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С.11-25.

34. *Souvtchinsky P.* La Notion du temps et la musique// Revue musicale 191. 1939. P. 309-320.

35. См. об этом, в частности: *Притыкина О. И.* Музыкальное время: понятие и явление. С.92., ее же: Музыкальное время: его концептуальность, структура; методы исследования. Дисс. на соиск. уч. ст.

канд. искусств. Л., 1985. С.54. Здесь же прекрасная библиография по исследуемой теме. С.221-264.

36. *Лосев А.Ф.* Диалектика творческого акта/Краткий очерк/. Контекст-1981. М., 1982. С.54.

37. *Гуссерль Э.* Философия как строгая наука//Логос. Кн.1. 1911.

38. *Лосев А.Ф.* Диалектика... С.68-69.

39. Там же, с.71.

40. *Лосев А.Ф.* Материалы для построения современной теории художественного стиля//Контекст-1975. М., 1977. С.225.

41. Понятие креативности по отношению к исследованию музыкального метра, что для нас будет важно в дальнейшем, используется М.Г.Арановским, см. *Арановский М.Г.* Синтаксическая структура мелодии: Исследование. М., 1991. С.57.

41а. О временном моменте в пространственном произведении говорил уже Августин. См.: Бычков В.В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма (теория ритма раннего Августина в трактате "О музыке"). — Философия искусства в прошлом и настоящем. М., 1981, с.102.

42. "Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва". *Мандельштам О.* Разговор о Данте. М., 1967. С.57.

43. Близкие к этим рассуждениям идеи высказаны Ж.Бреле: *Brelet G.* L'interprétation creatrice. Р. 5-31. Об онтологической сущности исполнения см. также: *Гадамер.*, цит. соч. С.156 -167.

44. Об онтологическом ответвлении феноменологии см.: *Конрад-Мартиус Х.* Трасцендентальная и онтологическая феноменология//Проблемы онтологии ...С.321-328.

45. *Глебов И.* Пути в будущее. Мелос. 1918. Кн.2. С.59.

46. О различении понятия "время в музыке" (как широкого и имеющего отношение ко всем возможным проявлениям темы Времени в музыке) и понятия "музыкальное время", связанного с имманентными структурными свойствами музыкального процесса см.: *Притыкина О.И.* Музыкальное время: понятие и явление//Пространство и время в искусстве. Л., 1988. С.68.

47. Ср.: *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982. С.9-10.

48. *Rowell L.* The Creation of Audible Time//The Study of Time 4. New York 1981. h.198-210.

49. См. *Притыкина О.И.* О методологических принципах анализа времени в современной музыкальной эстетике//Кризис буржуазной

- культуры и музыка. Л. 1983. С. 207-208.; *Стэнгерс И.* Точные науки и редуционизм // Современная наука: Познание человека. М., 1988. С. 32-48.
50. *Харлан М.Г.* Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. Сборник статей. М., 1978. С. 48-104.; *Мазель Л.* О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. М., 1991. С. 34-35.
51. *Ansermet E.* *Ecrits sur la musique.* P. 39-70.
52. См. полемику Э. Курта с Риманом: *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. М., 1931. С. 149-150.
53. О связи структурной определенности пауз с развитием модальной ритмики см. *Евдокимова Ю.К.* История полифонии. Многоголосие средневековья. X-XIV века. М., 1983. С. 48-49.
54. Фундаментальное исследование этой специфики музыкального слуха проведено в известной работе Теплова: *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947.
55. *Браудо И.* К вопросу о логике баховского языка. С. 15.
56. *Лосев А.Ф.* Поток сознания и язык // Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 469.
57. Векторная, временная, динамическая структура лада подчеркнута Б.Л. Яворским самим термином "ладовый ритм". См. *Яворский Б.* Доклад на конференции по ладовому ритму 5 февраля 1930 г.: Рукопись. — ГЦММК им. Глинки. На это обращает внимание Л. Мазель: *Мазель Л.* О природе... С. 16.
58. *Браудо И.* Артикуляция /О произношении мелодии/. Л., 1961. С. 192-193.
59. *Brelet G.* *Music and Silence* // *Reflections on Art*, ed. Susanne Langer, Baltimore. 1958. P. 103-121.
60. *Clifton T.* *The Poetics of Musical Silence* // *Musical Quarterly* 62. 1976. P. 163-181.
61. "Дирижерская палочка сильно опоздала родиться, химически реактивный оркестр ее предварил. Полезность дирижерской палочки далеко не исчерпывающая ее мотивировка. В пляске дирижера, стоящего спиной к публике, находит свое выражение химическая природа оркестровых звучаний. И эта палочка далеко не внешний, административный придаток или своеобразная симфоническая полиция, могущая быть устраненной в идеальном государстве": *Мандельштам О.* Разговор о Данте. С. 40.
62. *Ингарден Р.* Исследования по эстетике. М., 1962. С. 468-521.
63. Там же, с. 469, 474.

64. Там же, с. 494.

65. Это не относится к группе ленинградских исследователей "энергетического" направления, в которую входил И. Браудо. см. Асафьев Б. Предисловие редактора // Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931. С. 29.

66. Розин В. Сравнительный методологический анализ концепций Курта и Асафьева // Вопросы методологии теоретического музыкознания. Сб. трудов 66. МГПИ им. Гнесиных. М. 1983. С. 23.

67. Kurth E. Zur Motivbildung Bachs. S. 84.

68. Курт Э. Основы... С. 35.

69. О связи ямбичности и активной направленности в музыке см.: Мазель Л. А., Цукерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 160-162.

70. Мазель Л. О мелодии. М., 1952. С. 140; Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970. С. 9.

71. Ансерме Э. Структуры ритма // Статьи о музыке и воспоминания. М., 1986. С. 186.

72. Мазель Л. Цит. соч. С. 154.

73. Ср.: "Предметом науки о Данте станет, как я надеюсь, изучение соподчиненности порыва и текста": Мандельштам О. Цит. соч. С. 58.

74. О принципиальном значении для самой структуры музыкального процесса письменности и нотопечатания см.: Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции М., 1986. С. 19-20, 70-73.; Орлов Г. Структурная функция времени в музыке / Исполнение и импровизация // Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 13. Л., 1974. С. 45.

75. Гадамер Х-Г. Цит. соч. С. 156-174.

76. В этой работе понятие "гештальт", которое переводится и как "образ" и как "структура", иногда будет использоваться как метафорический эквивалент понятию "феномен". Это тем более возможно, что генезис понятия "гештальт" в психологии связан с теорией искусства /Х.Эренфельс/. О связи гештальт-психологии и феноменологии см.: СЗФ. С. 78, 85. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 355. В музыкознании этим понятием у нас пользовался Г. Орлов: Орлов Г. Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления. Сб. статей. Сост. и редактор М. Г. Арановский. М., 1974. С. 288-289.

77. О роли внутреннего дирижера в процессе исполнения см. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961; С. 46-47.

78. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М., 1966.

79. См., в частности, полемику Браудо с немецкими авторами: *Браудо И.* Артикуляция. С. 34, 110, 181-189.

80. *Articulo, articolare* — расчленять, *articulus* — часть, раздел, стадия, момент, промежуток времени. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь. М., 1976. С.99.

81. Это понятие не следует путать с понятием произношения в широком смысле Браудо: *Цит. соч.* С.191.

82. "Произношение в узком смысле" И.Браудо определяет как временное соотношение звучащей и незвучащей /! / части ноты; *Браудо И.* Там же.

Это определение неоднократно вызывало недоумение, в связи с недо конца проясненным Браудо соотношением понятий *ноты* и *тона*, которые он хотел принципиально различать. Судя по всему, здесь Браудо обращает внимание /см. там же, примечание на с.190/ на фундаментальный смысл понятия ноты, как *текстовой*, а не акустической реальности, реальности, тем самым, более полной, что возможно только в эпоху, когда письменность входит как необходимый элемент в саму структуру музыкального мышления. Это значит, что тон, как акустическая реальность, может уже прекратить свое существование, а нота, как реальность более сложная, — еще нет, что и определяет артикуляционную разницу между, скажем, четвертью *staccato* и той же четвертью *tenuto*. Если мы попытаемся, следуя формальной логике, изменить написание, скажем стаккатированной четверти на шестнадцатую или восьмую с паузами, мы резко изменим и недопустимо упростим сложную семантику нотного текста. *Диахронное*, в отличие от рассматриваемого нами *синхронного*, артикуляционное взаимодействие *звучащего* и *незвучащего* в каждой ноте описывается Браудо как экзистенциальная драма тона, как "некоторый переход от "быть" к "не быть" /там же, с. 192/.

Показательным для осознания наших понятий как принципиально связанных с эпохой письменности и нотопечатания /подробнее см. гл. 2/ является сам факт того, что иногда нужно специально обращать внимание на смысл, в том числе этимологический, слова "нота", как *знака*, а не *звука*, настолько в нашем сознании это переплелось. И это переплетение отнюдь не недоразумение, могущее быть "рационально" устраненным, а факт, имеющий конститутивный смысл.

Непонимание этой противоречивой герменевтической структуры нотного текста, отражающейся, в свою очередь, в структуре понятий, приводит к поспешной критике нотного текста за "неточность", к рационализирующим попыткам усовершенствования нотной записи, со-

зданию "идеальной" записи и пр. Само по себе это вполне закономерно, вопрос заключается в том, будет ли эта запись столь же тонко отражать всю противоречивость и сложность музыкального процесса, как это делает исторически сложившийся способ фиксации, *активно участвовавший в формировании самой структуры этого процесса* /см.гл.2/.

83. "...нам остается быть бесконечно благодарными художественной практике человечества, сумевшей выработать известный нам сейчас способ нотной записи, столь совершенный в своем несовершенстве": *Гуренко Е.Г.* Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск, 1982. С.142. См. также *Фейнберг С.Я.* Пианизм как искусство. М., 1965. *Либерман Е.* Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.

В последней работе впервые, насколько нам известно, в отечественной литературе дается строго *герменевтическое* различие эмоциональной и интеллектуальной зоны интерпретации нотного текста, близкое по смыслу к идеям создателя универсальной герменевтики Ф.Шлейермахера о двух взаимодополнительных методах понимания текста: а/ сравнительном, грамматическом, рациональном и б/ психологическом, иррациональном, интуитивном /дिवинация/. Это позволило Шлейермахеру выдвинуть парадоксальную, но чрезвычайно важную, в том числе для нашего исследования, методологическую формулу: интерпретатор может и должен понять автора *лучше, чем он сам себя понимал* и чем его понимали современники, так как он "*доводит до сознания то, что у них было неосознанным фактом*". См.: Гадамер. Цит. соч. С.232- 241.

84. Э. Жак Далькроз. Ритм. Пер. Н.Гнесиной, М., /б.г./ С.150, цит. по: Орлов Г. Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 2. 1963; С. 200.

85. См. "распределение ролей в микросистеме мотива" у М.Г.Арановского: *Арановский М.Г.* Синтаксическая структура мелодии. С.53-56.

86. См. ниже /3 глава/ высказывание Сеченова о восприятии времени, а также: *Теплов Б.М.* Цит. соч. С.277-278.; *Орлов Г.* Цит. соч. С.195-200.

87. Орлов Г. Цит. соч. С.199-200.

88. *Холопов Ю.Н.* К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 6. М., 1985. С.148. (Разрядка моя — М.А.)

1. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971. С.3-8.

2. Цит. по: Ансерме Э. Цит. соч. с. 180.

3. Харлап М.Г. Ритм. Статья в МЭ. Т. 4. С.657.

4. Холопова В.Н. Цит. соч. С. 3-57. См. также: Серов А.Н. Ритм как спорное слово// Критические статьи, т. 1. СПб. 1892. С.632-639.

5. См. Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С.224.; Притыкина О.И. Музыкальное время... Диссерт. С.11-45.

6. Началом для общеевропейского обсуждения самой темы времени и пространства стали, конечно, захватывающие трансцендентальные анализы И.Канта: *Kant Imm. Kritik der reinen Vernunft*. I. Frankf. 1968. S.78-96. См. также: Мотрошилова Н.В. Значение теории времени Канта для понимания всеобщих структур человеческого сознания// "Критика чистого разума" Канта и современность. Рига. 1984. С.87.; Рубене М.А. Кантовское учение о времени и его интерпретация в философии жизни и феноменологии// Там же. с.268-275.; другую линию представляют известные размышления Гегеля о времени и ритме, уже непосредственно связанные с музыкой. Гегель настаивает, — и это было тогда новостью, — что время как таковое "составляет основную стихию музыки", и анализирует структурирующую функцию такта и ритма.: *Гегель*. Соч., т. XIV, Лекции по эстетике. Кн. 3. М., 1958. С.110, 115-121.

7. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. С.335-340.

8. См. Сохальский П.П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Харьков, 1888.; *Sachs C. Rhythm and Tempo. A study in music history*, New York. 1953.; *Dahlhaus C. Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*// "AfMw" 1961. Jahrg. 18. № 3-4.

9. В литературе на русском языке ведущим представителем этого направления, фактическим создателем основ исторической теории ритма и происхождения лада /что тесным образом взаимосвязано/ следует признать М.Г.Харлапа. См.: *Харлап М.Г. Ритмика Бетховена*// Бетховен. Сб. статей. М., 1971. С.370-421; его же: Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки// Ранние формы искусства. М., 1972. С.221-273.; его же: Метр. Статья в МЭ, т. 3. М., 1976. С.567-573.; его же: Исполнительское искусство как эстетическая проблема // Мастерство музыканта-ис-

полнителя, вып.2. М., 1976. С.5-67; его же: Ритм. Статья в МЭ, т.4. С.657-664.; его же: Тактовая система музыкальной ритмики//Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С.48-104.; его же: Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986.

См. также о М.Г.Харлапе: *Мазель Л.* Новая теория происхождения лада//СМ., 1973. № 9. С.85-87; его же: О природе и средствах музыки. М., 1991. С.13, 24-27, 33-36./ В этой главе, посвященной проблеме происхождения временной структуры новоевропейской классической музыки, мы в основном будем опираться на результаты исследований М.Г.Харлапа и той линии исторического музыкознания, представителем которой он является. К этой линии принадлежат, в частности, исследования К.Закса и К.Дальхауза /см. предыдущую сноску/.

10. Речь идет именно о *стадиальной*, а не хронологической последовательности, что принципиально. См. *Мазель Л.* О природе... С.24.

11. У В.Н.Холоповой этот термин используется в другом смысле; см. *Холопова В.Н.* Вопросы ритма... С.76-77, 100-101.

12. *Харлап М.Г.* Ритм. Ст. в МЭ. Т.4. С.659-660, его же: Ритм и метр в музыке устной традиции. М., 1986. С.4-62, 102-103; *Мазель Л.* О природе... С.25-45.; *Орлов Г.* Структурная функция... С.40-45.

13. *Харлап М.Г.* Ритм и метр... С.55.

14. *Львов А.Ф.* О свободном или несимметричном ритме. СПб, 1858.

15. См. *Квитка К.В.* Избр. труды, т. 2. М., 1973. С.42.; *Харлап М.Г.* Ритм и метр... С.20-21 ; *Dahlhaus C.* Zur Entstehung... S. 223-240.

16. См. *Фрейденоберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С.180.; *Харлап М.Г.* Ритм и метр... С.68.

17. *Харлап М.Г.* Там же, с.9.

18. *Стеблин-Каменский М.И.* Скальдическая поэзия//Поэзия скальдов. Л., 1979. С.83-84.

19. *Харлап М.Г.* Там же, с.47.

20. Там же, с.30.

21. *Харлап М.Г.* Исполнительское искусство... С.26.

22. *Мелетинский Е.М.* Мифология и фольклор в трудах К.Леви-Строса//К.Леви-Строс. Структурная антропология. М., 1987. С.480-482.

23. О феномене специализации см.: *Арановский М.Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений//Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С.260-270, там же библиография.

24. *Харлап М.Г.* Ритм и метр... С.5.

24а. Здесь необходимо обратить внимание на принципиальную роль *визуальной, пространственной, в буквальном смысле эйдотической / эйдос, др. греч. — вид, зримый образ /*, т.е. *незвуковой и статической, не моторной ритмической структуры античного /или, скажем, традиционного индийского/ танца*, как одного из трех основных элементов хорейи. См.: *Харлап М.Г.* Цит. соч. С.92 -93.; его же: *Тактовая система...* С.70-71, со ссылками на Аристотеля и Аристиди Квинтилиана.

25. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. С.271-281.

26. Этот интереснейший феномен, как бы отдаленно предвосхищающий структурные особенности ритмики следующей исторической стадии, описан на примере из "Одиссеи" М.Г.Харлапом: *Харлап М.Г.* Цит. соч. с.32-33.

27. *Харлап М.Г.* Народно-русская музыкальная система... С.224.

28. Правда, существовали культуры, в которых письменность для эзотерических религиозных и бюрократических целей (как, судя по всему, в Древнем Египте) возникла даже раньше, чем развилась устная литература. "Однако наличие письменных текстов еще не лишает литературу устного характера, хотя бы потому, что круг читателей надолго остается уже круга слушателей" /*Харлап М.Г.* Ритм и метр... С.21/. Другими словами, устная литература ориентируется на *непосредственный* контакт с адресатом, *опосредованность* же письменным или печатным текстом влияет не только на коммуникацию, но и на саму структуру произведения.

29. О смысле и парадоксах этого понятия см.: *Харлап М.Г.* Народно-русская музыкальная система... С.222.

30. *Jaspers K.* Vom Ursprung und Ziel der Geschichte. München, 1958.; *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель. М., 1991. Там же: *Гайденко П.П.* Философия истории Карла Ясперса.

31. *Аркадьев М.А.* Конфликт ноосферы и жизни /эскизное введение в "фундаментальную структурно-историческую антропологию"/. // Ноосфера и художественное творчество. М., 1991. С.77.

32. *Гумилев А.Н.* Этногенез и биосфера земли. Л., 1990. С.258-298.

33. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.160-474.; *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. С.13, 371-325.

34. *Аркадьев М.* Цит. соч. С.77, 82-84.

35. См. *Ясперс К.* Цит. соч. С.108-118.; *Тойнби А.* Постигание истории. М., 1991. С.14, 32-33, 142-180.

36. См. Евдокимова Ю.К. Многоголосие средневековья. X-XIV века. М., 1983. С.11-12.
37. Харлап М.Г. Ритм и метр... С.35.
38. См. Гуревич А.Я. Народная культура... С.53-72.
39. Там же, с.8-12.
40. Там же, с.13.
41. Харлап М.Г. Цит. соч. С.44-45.
42. Евдокимова Ю.К. Цит. соч. С.9, 18-72.
43. Харлап М.Г. Цит. соч. С.37.; Сапонов М.А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо//Проблемы музыкального ритма. С.7.
44. Beck J. La musique des Troubadours, Paris, 1932.
45. Обри П. Трубадуры и труверы. М., 1932.
46. Харлап М.Г. Цит. соч. С.42.
47. Евдокимова Ю.К. Цит. соч. С.36-39.
48. Там же, с.36.
49. Такие как, например, пенитенциалии /покаянные книги/. См.: Гуревич А.Я. Проблемы... С.132-175.
50. Евдокимова Ю.К. Цит. соч. 47.
51. Бахтин М.М. Цит. соч. С.329-399.; Гуревич А.Я. Цит. соч. С.271-325.
52. О понятии ментальности см. Дюби Ж. Развитие исторических исследований во Франции после 1950 г.//Одиссей. Человек в истории. М., 1991. С.52-55.
53. Apel W. Die Notation der polyphonen Musik. 900-1600. Leipzig, 1970. S.243-245.
54. В теории стадияльных наложений мы различаем их типы по признаку удаленности, в стадияльном смысле, скрещивающихся культур. Наложение архаической доосевоидной стадии на развитую послеосевоидную, как это произошло в Зап. Европе в эпоху Великого переселения народов, обозначается как сильное наложение. См. Аркадьев М.А. Цит. соч. С.77,83.
55. Гуревич А.Я. Проблемы... С.240-270.
56. Евдокимова Ю.К. Цит. соч. С. 95,109.
57. Речь идет о ранее нами не упомянутом, но фундаментальном для квантитативной стадии принципе подтекстовки или контрафактуры, теснейшим образом связанный с функцией дописываемой ладо-ритмической фиксации стихотворного текста, реликтовой формой которой явились в XVI веке профессиональные принципы *мейстерзингеров*.

58. Харлап М.Г.: Ритм и метр... С.76.
59. О возможных причинах такого дробления см. там же, с.77.
60. Евдокимова Ю.К. Цит. соч. С.109.
61. О понятии метрической матрицы см.: Арановский М.Г. Синтаксическая структура... С.57.
62. Орлов Г. Структурная функция... С.45.
63. О соотношении письменности как "узелка на память" и письменности, онтологически связанной со структурой произведения, см.: Лотман Ю.М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб. ст. М., 1973. С.16-22.
64. Структурно обоснованная ориентация строго на слушателей, аудиторию принадлежит предшествующей стадии — устной синкретической традиции.

Глава 3

1. Харлап М.Г. Тактовая система... С.90-93.; его же: Ритм. Ст. в МЭ, т. 4. С.663-664. Подробно анализ парадоксального смысла новоевропейского обозначения длительностей содержится в неопубликованной работе: Харлап М.Г. Нотные длительности и их реальное значение. Рукопись.

2. См., напр. "Тангейзер", увертюра /прим.1/, где одинаковые по метроному длительности обозначаются в 4 раза более крупными ритмическими категориями, для придания большего масштаба, тяжести и значительности репризному проведению темы. Но если здесь сохраняются хотя бы относительные значения, то в следующем отрывке из c-moll'ного ноктюрна Шопена /прим. 2/ теряются и они. Примеры заимствованы из: Харлап М.Г. Тактовая система... С.50,92.

3. См. также: Мазель Л. О природе... С.42.

3а. О смене исторических типов ощущения музыкального времени см.: Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984. С.165-174.

4. О школе "Анналов" и проблемах ментальности см.: Одиссей. Человек в истории: Культурно-антропологическая история сегодня. Отв.ред. Гуревич А.Я. 1991. С.7-124.

5. Харлап М.Г. Тактовая система... С.85-86.

6. Ле Гофф Ж. С небес на землю // Одиссей. 1991. С.26.

7. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С.11, 16-42.

8. Агарков О. Об адекватности восприятия музыкального метра//Музыкальное искусство и наука, вып.1. М., 1970. С.95- 135. См. также: Холопова В.Н. Вопросы ритма... С.55.

9. См. Харлап М.Г. Тактовая система... С.80-84.; Havlik A. Über die adequate Notierung rhythmischer und metrischer Formen//Schweizerische Musikzeitung, 1958, № 1.

10. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М. — Л., 1947. С.278.

11. Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. С.376; его же: Тактовая система... С.80-81.

12. О понятии ритмического диссонанса см.: Холопова В.Н. Вопросы ритма... С. 30, 87, со ссылкой на Ф.Ноймана.; Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. С. 380, 384; его же: Тактовая система... С. 82.; о расширении понятия диссонанса см. Курт Э. Основы... С. 63.

13. Конюс Г. Метротектоническое исследование музыкальной формы. М., 1933; его же: Критика традиционной теории в области музыкальной формы. М., 1932. Облизости метода Конюса к феноменологии свидетельствует восторженное отношение А.Ф.Лосева к его теории. См.: Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. С.367-368.

14. См. также: Холопова В.Н. Вопросы ритма... С.58,76.

15. Ansermet E. Op. cit.; Ансерме Э. Цит. соч.

16. Мазель Л. "О мелодии" М., 1952. С.154. См. также: Холопова В.Н. Вопросы ритма... С.81.

17. О метрической функциональности в римановском смысле см.: Мазель Л. Цит. соч.; Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм//Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 105- 163.

18. Ansermet E. Op. Cit. P. 148.

19. О понятии фазовых структур см.: Золотова Т. Фазовые: структуры в Первой симфонии Жюливе//Проблемы музыкальной науки. Сб. ст. Вып.5. С.138-153.

20. Об аналогии между ладовыми и метрическими тяготениями см.: Мазель Л. Цит. соч. С.140-142; Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. С.138.; Харлап М.Г. Тактовая система... С.79.; Холопова В.Н. Цит. соч. С.83-87.

21. Курт Э. Основы... С.68.

22. Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система... С.229.

23. Харлап М.Г. О стихе. М., 1966.; его же: Качественное /качественное/ стихосложение//КЛЭ, т. 3; его же: Количественное /количественное/ стихосложение//КЛЭ, т. 3.

ественное/ стихосложение// Там же.; его же: Тактовая система... С.55-69.

24. *Heitcayz Г.* Об искусстве... С.70.

25. *Grzedzielska М.* Les tendances a attenuer la distinction entre le vers et la prose// Poetics, Poetyka, Поэтика, I. Варшава, 1961, p. 292. Цит. по: *Харлап М.Г.* Тактовая система... С.68.

25а. См. *Харлап М.Г.* Ритмика Бетховена. С.376.

26. См. аналогичные схемы у В.Н.Холоповой: Цит. соч. С.60, 63.

27. См.: *Харлап М.Г.* Цит. соч. С.91.

28. См. примечание 26 к гл. 2.

29. *Назайкинский Е.В.* О музыкальном темпе. М., 1965.

30. "Вальс по преимуществу волновой танец. Даже отдаленное его подобие было бы невозможно в культуре эллинской, египетской... В основе вальса чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку". *Мандельштам О.* Цит. соч. С. 34; см. также: *Харлап М.Г.* Ритм и метр... С.71.

31. См. об этом: *Арановский М.Г.* Синтаксическая структура... С. 57; здесь же его понятие "хронограмматика".

32. *Эйнштейн А., Инфельд Л.* Эволюция физики. М., 1956. С. 197-205, 227-236.

33. *Браудо И.* Артикуляция. Л., 1961.

34. Термин, употребляемый Бахтиным: *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле...

35. Проявление на микроуровне принципа переменности функций Бобровского; см.: *Боборовский В.* О переменности...

36. Это понятие используется метафорически, так как квантитативный хориямб в античном стихе не имеет ничего общего с описываемым феноменом.

37. *Браудо И.* К вопросу о логике... С.27.

38. "Учение Римана о затактном строении музыкальных мотивов и фраз дало теоретическое основание многочисленным редакторским изменениям лиг, поставленных Бетховеном": *Харлап М.Г.* Ритмика Бетховена. С.400.

39. См. полемическое утверждение С.Фейнберга о необязательности этих лиг для пианиста: *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. М., 1965. С.191-193.

40. *Сеченов И.* Избранные труды. М., 1935. С.250 (разрядка моя — М. А.)

1. См.: *Мартынов В.И.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С.238-247. *Притыкина О.И.* Музыкальное время: его концептуальность, структура, методы исследования. Дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. Л., 1985. С.109-128.

2. См., например, *Эскина Н.А.* Органное творчество Д.Букстехуде в контексте немецкой культуры XVII в. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. Л., 1983. С.16-17.

3. *Гидион З.* Пространство, время, архитектура. М., 1984. С.86-87.

4. *Арихейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. С. 237. Ср.: *Ястребова Н.А.* Пространственно-тектонические основы архитектурной образности//Ритм, пространство и время... С.225-226.

5. *Иконников А.В.* Художественный язык архитектуры. М., 1985. С.69-84.; *Габричевский А.* Пространство и масса в архитектуре//Искусство, 1923, № 1. С.296.; *Venturi R.* Complexity and contradictions in architecture. New York, 1966. P.86-88. *Ястребова Н.А.* Цит. соч. С.220-223.

6. *Арихейм Р.* Цит. соч. С.232-237.

7. Надо сказать, что подобные гештальт-параллели, метафоры и аналогии, в том числе, скажем, аналогии с современными фундаментальными физическими представлениями, такими как "поле виртуальных состояний" или "вакуум" /см. Заключение/ входят в качестве естественного элемента в феноменологический метод. См.: *Шпигельберг Г.* Феноменологическое движение//Природа философского знания, ч. II. М., 1977. С.97-98.

8. Знаки, удобные для показа и анализа внутренней конфликтной структуры ритма и времени, заимствованы в несколько видоизмененном варианте из книги: *Cooper G.W. and Meyer L.B.* The rhythmic structure of music. Chicago, 1963.

9. В качестве другого примера можно указать крупного представителя немецкого архитектурного барокко — Балтазара Неймана /1687-1753/, сверстника Баха: *Гидион З.* Цит. соч. С.99-101.

10. *Гидион З.* Цит. соч. С.59-60.

10а. *Вельфлин Г.* Основные понятия истории искусств. М.-Л., 1930. С.9.

11. *Курт Э.* Основы... С.131-132.

12. Ср. его примечание к песне "Север или Юг": "Это /указание метронома — М.А./ относится лишь к первым тактам, ибо чувство

имеет свой собственный такт, который не может быть вполне выражен этим обозначением". Цит. по: Харлап М.Г. Ритмика Бетховена. С.372.

См. также нетривиальный, дополнительный /см. Заключение/ смысл словесной аффективной характеристики темпа и "точного" обозначения метронома как указывающих, если уж сопоставлять характер музыкального движения с физическими понятиями, что принято в музыкознании после работ Э.Курта, не абстрактную скорость, а скорее, количество движения, скорость, умноженную на массу /экспрессивную весомость/, т.е. энергетическую характеристику: Харлап М.Г. Тактовая система... С.88-90.

13. Вспомним принятый в Германии обычай продавать перед концертом карманные партитуры исполняемых произведений.

14. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ... С.162.

15. Холопова В.Н. Вопросы ритма... С.19.

16. Там же, с.10.

17. О разнообразных типах "звучащей" акцентуации см.: Агарков О.М. Цит. соч. С.100-103; Холопова В.Н. Цит. соч. С.65-75.

18. Браудо И. Единство звучности // Об органной и клавирной музыке. Л., 1976. С.80.

19. Здесь, вероятно, бесполезно вспомнить рассуждения А.Шопенгауэра о музыке как непосредственном проявлении мировой воли: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Кн. 3. М., 1900. С.264-276; о фундаментальной связи со временем: там же, с. 275. Несомненно, что К.А.Мартинсен, энергично подчеркивая значимость иррационального волевого начала и вводя понятие "schöpferische Klangwille", следовал традиции Шопенгауэра.

20. Курт Э. Основы... С.67, 126-134.

21. См. аналогичные рассуждения Швейцера: Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 1964. С.276-281.

22. Надо сказать, что ни раньше, ни потом подобная форма записи, насколько нам известно, не употреблялась, но в своих редакциях Гольдберг-вариаций и Искусства фуги мы предлагаем ею воспользоваться, как удобной для обозначения структуры барочной осевой пульсации.

23. Сардобьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки, история, проблемы. М., 1986. С.75.

23а. Остроумова М. Два барокко // Декоративное искусство СССР. 1971, № 12. С.15-21.; Ревзин Г.И. Ренессансные мотивы в архитектуре неоклассицизма начала XX века // Иконография архитектуры. М., 1990. С.200.

236. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910 гг. М., 1978. С.289,308.

24. Там же, с.232-237.

24а. Багина Е.Ю. Эволюция принципов формообразования и теоретическая мысль в отечественной архитектуре XIX-начала XX веков. Автореф. на соиск. уч. ст. канд. архитект. М., 1986. С.16.

25. Moravanszky A. Antoni Gaudi. Warszawa, 1983. P.8-11.

26. Мандельштам О. Цит. соч. С.41.

27. Гарбузов Н.А. Зонная природа темпа и ритма. М., 1950.; Назайкинский Е.В. О музыкальном темпе. М., 1965.

28. О субъективной метризации см. в частности: Агарков О.М. Цит. соч.; Теплов Б.М. Цит. соч.; Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

29. На то, что даже выдающиеся композиторы часто смешивают размер $3/2$ и $6/4$, указывают О.М.Агарков и Г.Н.Рождественский /оба — дирижеры/. Это показывает, насколько могут быть сильны количественные "реликты" восприятия и интерпретации ритмической формы записи. См. Агарков О.М. Цит. соч. С.115-116. Рождественский Г.Н. Дирижерская аппликатура. Л., 1971. С.4-5. См. также общение Ансерме и Стравинского по поводу более адекватной записи финала "Весны священной": Ансерме Э. Музыка и ее исполнение // Статьи... С.112.

30. Berlioz H. Le chef d'orchestre. Paris, 1856. P.21.; см. также: Холопова В.Н. Цит. соч. С.54.

31. Автору довелось играть В дуг'ный концерт Брамса с оркестром под управлением О.М.Агаркова, и все эти проблемы обсуждались и решались непосредственно в процессе работы и исполнения.

32. Мандельштам О. Цит. соч. С.41.

33. См. выше, с. 2, а также: Харлан М.Г. Ритмика Бетховена. — С.388.

34. Наше ощущение этого действительно смелого моцартовского приема как "авангардного" можно, вероятно, объяснить тем, что реальный авангард, т.е. слом нововременной музыкальной системы в начале XX века тоже вызвал, что не было вполне осознанно, возрождение некоторых существенных элементов количественной ритмики. Это было воспринято как радикальное ритмическое открытие и "освобождение ритма". Так оно и было, но новое, как всегда, это хорошо забытое старое. Поэтому авангардная ритмическая революция XX века связана скорее с возрождением метричности в его количественном понимании, что очень хорошо было почувствовано Ансерме. Вспомним знаменитые философские высказывания Стравинского о времени

в "Хронике" или "Музыкальной поэтике", его откровенная склонность к театру представления и полемике с ним Ансерме /Цит. соч./, или, например, несомненно количественные, ссылками на восточную традицию, ритмические идеи Мессиана в "Technique de mon langage musical", Paris, 1944 и т.д.

Заключение

1. См. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. М., 1986. С.34-39. Там же см. *Тоффлёр О.* Наука и изменение /Предисловие/. С.20-21.

2. См. примечание 1 и 33 к Краткому введению.

3. *Левин А.П.* Время как изменчивость естественных систем и как способ ее параметризации. М., 1989.

4. *Сноу Ч.* Две культуры. М., 1973.

5. "Таким образом, любая наука становится ныне наукой гуманитарной, наукой, созданной людьми для людей. Она находится сейчас в состоянии поэтического подслушивания природы": *Пригожин И., Стенгерс И.* Возвращенное очарование мира// Природа, 1986. № 2. С.86.

6. *Пригожин И.* Переоткрытие времени//ВФ, 1989. № 8. С.3-19.

7. *Einstein A. — Besso M.* Correspondance 1903-1955. Paris, 1972. P. 539.

8. *Пригожин И.* От существующего к возникающему. М., 1985.

9. *Винер Н.* Кибернетика. М., 1958. С.62.

10. *Тейяр де Шарден П.* Феномен человека. М., 1987. С.118.

11. *Гейзенберг В.* Квантовая теория и ее интерпретация//Нильс Бор. Жизнь и творчество. М., 1967. С.5-20.; *Джеммер М.* Эволюция понятий квантовой механики. М., 1985. Гл. 7. Копенгагенская интерпретация. С.313-348.

12. *Джеммер М.* Цит. соч. Гл. 4., раздел 4.2. Философский фон неклассических интерпретаций. С.174-177.

13. *Бор Н.* Можно ли считать, что квантовомеханическое описание физической реальности является полным?// "Успехи физических наук", 1936. Т. 16, вып. 4. Там же — статья Эйнштейна и др. с тем же названием, ответом на которую является статья Бора. Обменом этих знаменитых публикаций завершилась длительная драматическая дискуссия Эйнштейна с Бором, не приведшая к изменению взглядов ни того, ни другого. "Бог не играет в кости" — такова позиция Эйнштейна, последовательно выдержанная им до конца жизни. Новая фило-

софская позиция Бора выразилась в словах, которыми он ответил на сентенцию Эйнштейна": "...наша задача не может заключаться в том, чтобы предписывать Богу, как Он должен править миром". Цит. по: *Гейзенберг В.* Прорыв в новую землю//Природа, 1985, № 10. С.102.

13а. Исследования фон Неймана по математической логике квантовой теории привели его к неслыханному до этого в строгой науке заключению, что "невозможно полным и последовательным образом сформулировать законы квантовой механики без обращения к человеческому сознанию": см. *Джеммер М.* Цит. соч. С.360.

14. *Джеммер М.* Цит. соч. С.346-348.

15. *Кузнецов Б.Г.* Коллизия Эйнштейн-Бор, коллизия Эйнштейн-Бергсон и наука второй половины XX века//Эйнштейновский сборник, 1980-1981. М., 1985. С.49-56.

16. Однажды, незадолго до смерти, на обсуждении одной из новых физических идей своего ученика Гейзенберга Бор сказал: "Это, конечно, сумасшедшая теория. Однако она мне кажется недостаточно сумасшедшей, чтобы быть правильной..." См. *Фейнберг Е.А.* Научное творчество Нильса Бора//Нильс Бор. Жизнь и творчество. С.102.

17. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. С.370-386.

18. Речь идет об идее О.Тоффлера о цивилизации "Третьей волны". См. *Тоффлер О.* Будущее труда//Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С.250-275.

19. *Lewin K.* Principles of Topological Psychology. New York, 1936.

20. *Эйнштейн А., Инфельд А.* Эволюция физики. С.134-154.

21. *Маяковский В.* Как делать стихи?//Избр. произв. 2 т. М., 1953. С.445.

22. *Мандельштам О.* Цит. соч. С.9-10.

23. *Мостепаненко А.М., Мостепаненко В.М.* Концепция вакуума в физике и философия//Природа, 1985. № 8; *Штейнман Р.Я.* Пространство и время. М., 1962. С.199-203.; *Долгов А.Д.* Прогресс в физике частиц и современная космология//Эйнштейновский сб. 1980-1981. М., 1985. С. 122.; *Linde A.* Particle physics and inflationary cosmology// Physics Today/Sept. 1987. P. 61-68.

24. См.: *Фундаментальная структура материи.* М. 1984. С.120-122. Возможность таких, как может показаться, произвольных аналогий между музыкальными понятиями и понятиями точных наук можно защитить следующим рассуждением Н.Бора, имеющим отношение вообще к проблеме использования человеком естественного языка для познания мира: "...образы /атомов — М.А./ выведены или, если вам угодно, угаданы исходя из имеющихся сведений, а не получены с помощью каких-либо теоретических расчетов... Надо отдавать себе отчет

в том, что язык здесь можно использовать лишь подобно тому, как он используется в поэзии, где, как известно, речь идет не о том, чтобы точно изобразить те или иные обстоятельства, а о том, чтобы навевать в сознании слушателя определенные картины и вызвать внутренние ассоциации". Цит. по: *Гейзенберг В.* Прорыв в новую землю//Природа, 1985, № 10. С.95. Трудно отделаться от впечатления, что Н. Бор мыслит, по сути, вполне феноменологически.

25. *Ланцош К.* Альберт Эйнштейн и строение космоса. М., 1967. С.99-119.

26. См. *Пригожин И.* От существующего к возникающему. М., 1985.

27. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. *Бычков Ю.* Музыкальная форма как конструкция и процесс//Вопросы методологии теоретического музыкознания. Сб. трудов, вып. 66. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1983. С.35-56. *Рарс Ю.* Теоретическое музыкознание. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1983. С.28-29.

28. См. *Рарс Ю.* Цит. соч. С.28.

29. *Москона Л.* Въведение в категориално-методологическия анализ на музикознанието: Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусств. София, 1978. Цит. по: *Рарс Ю.* Цит. соч. С.28.

30. *Кун Т.С.* Структура научных революций. М., 1975.

31. См. *Кузнецов Б.Г.* Коллизия Эйнштейн-Бор...

32. *Бройль Луи де .I* ОРеволюция в физике /Новая физика и кванты/. М., 1965.

33. *Джеммер М.* Цит. соч. С.313-348.

34. Там же. См. также: *Гейзенберг В.* Шаги за горизонт. М., 1987. *Дирак П.* Многогранность личности Нильса Бора//Нильс Бор. Жизнь и творчество. М., 1967.

35. *Джеммер М.* Цит. соч. С.334.

35а. О том, насколько сам Н.Бор склонен был придавать универсальное, в том числе культурологическое значение принципу дополнительности см.: *Розенфельд Л.* Развитие принципа дополнительности//Нильс Бор. Жизнь и творчество. М., 1967. С.85-86.

36. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. С.368-386.

37. "Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения".

38. *Хайдеггер М.* Время картины мира//Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С.96.

39. *Пригожин И., Стенгерс И.* Порядок из хаоса. С.385.