

История философии. Социальная философия

УДК 130.2:78.01

DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-12-28

Пространственно-временная природа музыкального понимания

Елена В. Косилова

МГУ имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия,

implicatio@yandex.ru

Аннотация. Природа музыкального понимания в настоящее время интенсивно исследуется как в аналитической, так и в континентальной философии. Многие авторы указывают, что это понимание имеет выраженную интеллектуальную составляющую. В данной статье исследуется вопрос о пространственных компонентах музыкального понимания. Б. Уорф обратил внимание, что мы часто в уме проводим пространственную объективацию. Об этом же писал А. Бергсон. Музыка имеет мотив, музыкальные фразы, часто – мелодию, и все это можно изобразить в виде рисунка. Понять музыку означает понять логику развертывания мелодии, а «развертывание» – пространственный феномен. Гуссерль пишет о темпоральном горизонте при прослушивании музыки, но и горизонт – пространственный феномен. Кроме того, Гуссерль указывает на то, что текучий смысл музыки остается «тем же самым», а для того чтобы это увидеть, надо выйти из потока времени в некую неподвижную точку. Такой выход виртуален, но возможен. Однако это необычные пространственные представления. Для них используется термин «квазипространство», напоминающий двойную интенциональность Гуссерля. В этом квазипространстве складывается рисунок или гештальт музыки. При этом существует некая трансцендентная точка, предел, к которому стремится наш выход из потока времени.

Ключевые слова: музыкальное понимание, музыкальный рисунок, время, пространство, квазипространство

Для цитирования: Косилова Е.В. Пространственно-временная природа музыкального понимания. Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2024. № 2. С. 12–28. DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-12-28

The spatio-temporal nature of musical understanding

Elena V. Kosilova

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
implicatio@yandex.ru*

Abstract. The nature of musical understanding is currently being intensively investigated in both analytic and continental philosophy. Many authors point out that such understanding has an important intellectual component. This article studies the question of spatial components of musical understanding. B. Wharf drew attention to the fact that we often carry out spatial objectification in the mind. A. Bergson wrote about the same. Music has a motive, musical phrases, often a melody, and all that can be represented in the form of a drawing. To understand music means to understand the logic of the unfolding of the melody, and “unfolding” is a spatial phenomenon. Husserl writes of a temporal horizon when listening to music, but the horizon is also a spatial phenomenon. Furthermore, Husserl points out that the fluid meaning of music remains “the same”, and in order to see it, one must step out of the flow of time to some fixed point. Such an exit is virtual, but possible. However, those are not ordinary spatial representations. The term “quasi-space” is used for them, reminiscent of Husserl’s double intentionality. In that quasi-space the pattern or gestalt of music is formed. At the same time, there is a certain transcendental point, a limit to which our exit from the flow of time tends.

Keywords: musical understanding, musical drawing, time, space, quasi-space

For citation: Kosilova, E.V. (2024) “The spatio-temporal nature of musical understanding”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*, no. 2, pp. 12–28, DOI: 10.28995/2073-6401-2024-2-12-28

Что значит понимать музыку? Адекватен ли вообще термин «понимание» в отношении произведения искусства? Ведь принято считать, что эстетический опыт основан на эмоциях, на переживании наслаждения от красоты. Однако очевидно, что красота требует именно понимания. Что красиво, а что нет, мы должны определить умом, созерцанием. Это может быть не вербальный и не теоретический ум. Было бы неверно «поверять алгеброй гармонию». Но гармонию надо услышать, надо ее узнать, надо определить, где есть гармония, а где ее нет. Некоторые музыкальные вещи очень легки для понимания, как, например, песни или популярная классика. Поэтому интеллектуальный момент в их понимании не бросается

в глаза. Но он есть. Мы прослеживаем чередования ступеней лада, мы узнаем доминанту и тонику. Если произведение кончается не на тонике, у нас остается чувство беспокойства, мы хотим определенных разрешений. Все это интеллектуальные операции. Музыкальное сознание по-своему логично, упорядочено. Поэтому говорить о понимании, безусловно, имеет смысл. Сейчас в англоязычной литературе тема понимания музыки обсуждается очень широко: [Clark et al. 2015; Covach, Boone 1997; Fiske 2008; Yudkin 2016; Tighe, Dowling 1993, Huovinen 2011]. Во многих из этих книг подчеркивается, что понимание музыки – специфическое интеллектуальное действие. «Нам интересна музыка, которая имеет план, другими словами, интенциональную организацию» [Clark et al. 2015, p. 3]. «Музыкальная мысль находится на том же уровне, что... решение проблем в математике, поэтическое творчество, игра в шахматы» [Fiske 2008, p. 12] и т. д.

В этой статье я хочу коснуться темпоральных и атемпоральных аспектов нашего музыкального понимания.

Время и пространство в музыке

Время и пространство и абсолютно различны, и взаимопереводимы. Так работает наш разум, который может найти общее в течении времени и в неподвижности пространства. Физика давно научилась рисовать графики, в которых время откладывается по оси абсцисс, то есть выражается через пространство. Эти графики наглядны гораздо более, чем было бы наглядно время. Оно течет и исчезает, а на графике мы видим, как оно остается.

Б. Уорф в статье «Отношение норм поведения и мышления к языку»¹ вводит ценное понятие «объективация», одно из значений которого – метафорическое пространственное представление вещей, которые онтологически пространственными не являются. Например, мы говорим: «эти два мнения *близки*» или, наоборот, «мы сильно *разошлись* во мнениях», «эта тема от меня *далека*», «все это – *куча* чепухи». А когда появился Интернет (в компьютерах имеют место только байты), мы стали говорить: «*сайт*» (по-английски site – это участок), «*перейти* с сайта на сайт», «*серфинг*» и так далее. Мы очень часто раскладываем в уме пространственные представления. Уорф считал, что это западный тип мышления.

¹ Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в лингвистике. Вып. 1 / Под ред. В.А. Звегинцева. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 135–168.

Возможно. Я не могу претендовать на то, чтобы выйти из своего западного типа и начать воспринимать музыку по-восточному (если такое восприятие есть).

Западный тип восприятия музыки непременно включает в себя ее пространственное изображение. Ноты, например, пространственны. Мы видим ноты на листе бумаги, по которому невидимо едет точка t_0 , то есть звучащее в данный момент.

Если мы не играем музыку по нотам, а слышим ее исполнение, то она, как правило, сама собой раскладывается перед нами в рисунок. Этот рисунок у некоторых, думаю, напоминает график, а у других, возможно, какие-то образы. Я сейчас веду речь о звуковысотной линии в музыке, ее подъемах и спадах, кульминации, самой высокой точке. «Высокие» и «низкие» звуки – это ведь тоже пространственные термины для звуков, исходно являющихся непространственными.

Но в то же время музыка сущностно темпоральна. Раскладывать мелодию в рисунок мы можем в уме, но рисунок не звучит, а музыка, если не звучит, то уже никак не музыка. Поэтому музыка соединяет в нашем сознании то, что существует в атемпоральном рисунке, и то, что существует в момент времени, в течении, то, что преходяще.

Среди философских учений о сознании времени и пространства надо назвать «Опыт о непосредственных данных сознания» А. Бергсона. Бергсон, в частности, рассматривает тему музыки и задается вопросом, почему у нас есть «низкие» и «высокие» звуки, почему мы употребляем эти пространственные метафоры². Он считает, что на самом деле мы распознаем их, прикидывая мускульное усилие для их воспроизведения.

Бергсон предвосхитил идею Гуссерля о темпоральном горизонте. Гуссерль разворачивает ее на примере мелодии, Бергсон – на примере маятника:

Когда я слежу глазами за движениями стрелки на циферблате часов, соответствующими колебаниям маятника, я отнюдь не измеряю длительность, как это, по-видимому, полагают: я только считаю одновременности, а это уже нечто совсем иное. Вне меня, в пространстве, есть лишь единственное положение стрелки маятника, ибо от прошлых положений ничего не остается. Внутри же меня продолжается процесс организации или взаимопроникновения фактов сознания, составляющих истинную длительность. Только благодаря этой длительности

² Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 69–70.

я представляю себе то, что я называю прошлыми колебаниями маятника, в тот же момент, когда воспринимаю данное колебание³.

Согласно Бергсону, в сознании есть и пространственный аспект, но гораздо более основополагающим аспектом является длительность. Пространственные (вернее, квазипространственные) распределения звуков связаны с нашей склонностью все считать. Пространство Бергсон увязывает с количеством, длительность – с чистым качеством:

Итак, будем различать две формы множественности, два совершенно различных определения длительности, две стороны жизни сознания. Под однородной длительностью, этим экстенсивным символом истинной длительности, внимательный психологический анализ обнаруживает длительность, разнородные элементы которой взаимопроникают; под числовой множественностью состояний сознания – качественную множественность; под «я» с резко очерченными состояниями – «я», в котором последовательность предполагает слияние и организацию. Но мы по большей части довольствуемся первым «я», т. е. тенью «я», отброшенной в пространство. Сознание, одержимое ненасытным желанием различать, заменяет реальность символом и видит ее лишь сквозь призму символов. Поскольку преломленное таким образом и разделенное на части «я» гораздо лучше удовлетворяет требованиям социальной жизни в целом и языка, в частности, сознание его предпочитает, постепенно теряя из виду наше основное я⁴.

Относительно символической природы сознания должно быть отдельное исследование, мне же здесь важен пространственный аспект сознания: сознание его само создает. Внутри себя оно длится, но оно хочет различать, например, удары часов – и как бы выпадает в пространственное мышление, располагает эти удары во внутреннем пространстве, только тогда оно может их пересчитать. С другой стороны, оно может их пересчитать и во внутреннем темпоральном горизонте. На это потом более ясно укажет Гуссерль, но и у Бергсона эта идея тоже есть. У Бергсона темпоральный горизонт имеет что-то общее с пространством. И Гуссерль тоже вводил понятие вертикальной (перпендикулярной) интенциональности – то есть тоже в некотором смысле пространственная метафора⁵. Мы чистой дли-

³ Там же. С. 96.

⁴ Там же. С. 105.

⁵ Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени. М.: РИГ «Логос»: Гнозис, 1994. С. 31, 99.

тельностью жить не можем, в ней мы впадаем в бессмысленность, в точку здесь-и-сейчас. Чтобы наше сознание было человеческим, конституирующим смыслы, мы должны выйти из точки здесь-и-сейчас, мы должны как бы встать над ней, в чем и заключается идея горизонта. Но это, по-видимому, нельзя проделать, не прибегая к пространственному или квазипространственному мышлению.

Я полагаю, что наше восприятие музыки имеет именно такой двойной характер, оно захватывает нашу внутреннюю длительность, при этом заставляя сознание впадать и в перпендикулярное опространствливание, создавая некий умственный рисунок мелодии. Правда, это становится видно только при рефлексивном анализе. При наивном слушании музыки ее восприятие кажется единым. Таким же единым оно кажется тогда, когда слушатель всецело захвачен музыкой. Тогда на первый план выходит темпоральность, и даже мысль о каком-то рефлексивном выходе из этого состояния кажется неуместной. Тем не менее даже в таком захваченном состоянии в музыке, как правило, выделяется мелодия, мы слышим именно ее, а мелодия – это всегда рисунок. Мы просто не осознаем свой собственный переход к пространственному аспекту. Бергсон подчеркивал, что два «я», качественное-темпоральное и количественное-пространственное, плотно слиты между собой. Темпоральное глубже и более истинно, но пространственное тоже всегда есть, и оно даже ближе к нашему самопониманию.

Понимание и его связь с временем и пространством

В этой связи возникает вопрос понимания, как самопонимания, так и понимания мелодии. Это вещи очень разные, но, как мне кажется, тема двух «я», темпорального и пространственного, позволяет их сблизить.

Понять музыку означает, например, проследить логику развертывания мелодии. Известный философ музыки Р. Скрютон пишет:

Музыкальное понимание в каждом случае является вопросом понимания того, каким образом одно музыкальное событие вызывает следующее. А удовлетворение приходит от восприятия *порядка и дисциплины* в том, что с акустической точки зрения является не более чем последовательностью звуков [Scruton 2009, p. 36] (курсив мой. – Е. К.).

Поскольку звуки – это чистые события, мы можем отделить их в мыслях и опыте от их причин и наложить на них порядок, совершенно независимый от любого физического порядка в мире. Я предполагаю, что это происходит при «акусматическом» восприятии звука, когда

люди сосредотачиваются на самих звуках и на том, что в них можно услышать. То, что они тогда слышат, – это не последовательность звуков, а движение между тонами, управляемое *виртуальной причиной*, присущей музыкальной линии. Только разумное существо, обладающее самосознанием, намерением и способностью представлять мир, может воспринимать звуки таким образом [Scruton 2009, р. 3] (курсив мой. – Е. К.).

Что такое «логика мелодии», очень трудно объяснить словами. В типичном случае мелодия кончается на тонике – это первое и главное требование логики. Мелодия написана в одном ладу (я беру классические, простые мелодии). Если в ней был в начале некий зачин, мотив с как бы вопросительной интонацией, то часто будет и некий «ответ». В мелодии чередуются неустойчивые и устойчивые звуки. Если добавлять к звуковысотному рисунку мелодии ритмический рисунок, то чередуются сильные и слабые доли. Возможно, на сильных долях будут устойчивые тона, на слабых – неустойчивые, а возможно – наоборот. Это вносит вклад в окраску мелодии. И все это можно так или иначе понять. Вычленив единичные музыкальные мысли («муземы», как называет их Филипп Тагг: [Tagg 1979]), соединить их в длительные музыкальные мысли. Возможно, найти перекликающиеся между собой элементы мелодии. Тогда в типичном случае их должно быть четное число. Есть понятие квадратности, применимое к западной музыке. Если это песня, то в такте размер 4/4, единичном мотиве 4 ноты, в строке 4 такта, в строфе 4 строки, а может быть и в песне 4 куплета. Все это складывается в нашем ожидании логики мелодии: если прозвучало три строки, мы всей душой ждем четвертую.

Скрутон пишет:

...возможно, самой большой ошибкой, связанной с маргинализацией тональности, была неспособность осознать, что тональность также является ритмической системой. <...> ...народные и поп-песни достаточно ясно выражают эту мысль. Вся такая музыка строфична по своей организации, и строфы можно понять только с точки зрения опыта завершения, разделяющего музыку на повторяемые части. Присутствие тоники создает фоновый ритм песни, позволяя певцу и слушателю вернуться к определенной высоте и *найти убежище в определенной гармонии* [Scruton 2009, р. 17] (курсив мой. – Е. К.).

Не означает ли «понять» в нашем случае «нарисовать»? Не прямо, конечно, карандашом вверх-вниз, но как-то расположить в мысленном пространстве ход мелодии, ее квадратность, ее устой-

чивые и неустойчивые тона. Я полагаю, тут есть именно выход в квазипространственность, в то, что Уорф называл мысленной объективацией. Во времени музыка иррациональна, как иррационально и само время. Первичное музыкальное время – это поток. Можно подумать, что это поток звуков, хотя я полагаю, что это скорее поток интервалов. Но не чего-то большего. «Муземи», единицы смысла, на этом уровне отсутствуют.

Затем механизм темпорального горизонта выводит нас к квазипространственной объективации. Темпоральный горизонт заставляет нас покинуть точку здесь-и-сейчас, подняться над моментом t_0 , выйти на уровень конституирования смысла. Причем это смысл как текущего момента, так и большого общего целого.

Гуссерль пишет:

...здесь имеет место непрерывность схватываний, над которой господствует *тождество смысла* и которая находится в непрерывном совпадении [с ним]. Это совпадение относится к вне-темпоральной материи, которая именно в потоке сохраняет для себя тождественность предметного смысла. Это имеет силу для каждой Теперь-фазы⁶.

Как же теперь, вопреки феномену постоянного изменения сознания-времени, осуществляется сознание объективного времени, и прежде всего тождественных временных позиций и временного протяжения? Ответ таков: вследствие того, что вопреки потоку темпорального отодвигания, потоку модификаций сознания, объект, который являет себя как отодвинутый, апперцептивно сохраняется как раз в абсолютной тождественности, и притом объект вместе с полаганием в Теперь-точке опыта как «это». Постоянная модификация схватывания в постоянном потоке не затрагивает «чтойности» (*“als was”*) схватывания, т. е. смысла, она не полагает никакого нового объекта и никакой новой фазы объекта, она не выявляет никакой новой временной точки, но постоянно [полагает] тот же самый объект с теми же самыми его временными точками⁷.

Гуссерлевское тождество смысла относится к каждому отдельному тону, но мы можем отнести его к мотиву, к фразе, ко всему музыкальному контексту того, что сейчас звучит. Без контекста только-что-прозвучавшего и предвидимого сам по себе тон практически не имеет смысла. Конечно, бывают исключения – очень долго звучащий тон может отвлекать на себя все внимание. Например, длительный вводный тон перед тоникой заставляет почти невро-

⁶ Гуссерль Э. Указ. соч. С. 68 (курсив мой. – Е. К.).

⁷ Там же. С. 69.

тически ждать эту тонику. Но это особые, не слишком типичные случаи. Как правило – я полагаю, это имеет в виду Гуссерль – мы конституируем смысл мелодии, причем он одинаков на протяжении мелодии и относится к ней как к целому, какая бы ее часть не звучала здесь-и-сейчас в наш момент времени.

Нельзя не видеть, что остановленный темпоральный объект – это уже не только темпоральный объект. Собственно, и сам временной горизонт – это уже не совсем темпоральное явление. Оно по-прежнему относится ко времени, но оно задействует и квазипространство. Недаром же Гуссерль рисует пространственные схемы времени с двумя перпендикулярными временами. Время не может быть вертикальным или горизонтальным и тем более двумерным, а нам, чтобы понять, нужно именно двумерное время – горизонтальное с вертикальными осями. Эта схема категорически требует чего-то пространственного.

В этом смысле понимание музыки осуществляется квазипространственно, объективированно. Эти «музыкальные объекты» расположены в объективированном внутреннем «пространстве». Как бы музыка нас ни захватывала своим потоком, мы через нее обращены к над-временному смыслу.

То же самое, как указывает Бергсон, относится и к нашему самопониманию. Нам ближе наше пространственное «я», чем временное. Мы себя понимаем через объективацию, а не через нашу внутреннюю стихийность (которая, безусловно, также есть). К собственной стихийности надо еще приблизиться, даже прорваться. Куда проще сказать «я сейчас пишу о Бергсоне», чем «мои эмоции бурлят». Они вполне могут и бурлить, и это бурление нам непосредственно дано, но мы начинаем отдавать себе отчет в своих внутренних состояниях только пройдя насквозь целую большую зону объективированной информации о себе. Спросите случайного собеседника: «Скажи о себе что-то самое основное», – и человек скажет: «Я мать», «я психолог», «я верующий», «я русский» и т. п. И очень трудно будет понять, во что он «на самом деле» погружен в данный момент. А это может быть, например, и музыка. Я помню свой опыт, относящийся к примерно 25 годам. Подруга меня спрашивала: «О чем ты сейчас думаешь?» Я честно хотела ей ответить, что думаю о какой-то важной проблеме, но погружалась в интроспекцию и не находила в себе ничего, кроме звучащей музыки. Я, не менее честно, так и отвечала: «Я думаю музыку». Она обижалась, она была уверена, что я вру. Не бывает так, чтобы думали музыку! Музыка же не мысль! Ей было трудно понять, что музыка может звучать без мыслей, сама по себе – в музыке свои, музыкальные мысли. Напряжение и разрешение, шестая ступень и восьмая. Это

настоящие мысли. Они не вербальные, но почему мы называем мыслями только что-то вербальное? Мысли – это вид переживаний. Музыкальные мысли – это вид музыкальных переживаний.

В таком квазипространственном внутреннем мире находится и рефлексия. Для понимания музыки особая рефлексия не нужна, но она присутствует без спроса. Мы как бы располагаем себя в одной плоскости с тем, что мы понимаем, в данном случае с музыкой. Мы выходим из точки здесь-и-сейчас, мы окидываем взором только что прошедшее прошлое и краткое предвидимое будущее. Это единица смысла рефлексии. Рефлексия, как и все, что происходит в нашем сознании – это вид конституирования смысла. Вот моя музыка, а вот, наряду с ней, я, переживающий. «Мы выходим», «мы наряду с ней», «мы окидываем взором». Все это пространственные метафоры. Мы в них живем. Возможно, это западное мышление, как предполагал Б. Уорф, но вряд ли мы можем от него избавиться. Поэтому мы представляем себе рефлексии тоже в виде выхода в пространство. Размещаем одну мысль в одной точке, вторую мысль во второй точке, а объемлющую рефлексивную мысль – в точке над ними. Все они темпоральны, но конституирование смысла происходит в квазипространстве – в мысленной объективации.

Квазипространство понимания

По-прежнему трудно объяснить, что такое квазипространство. Это не воображаемое трехмерное пространство внутри нас, в котором мы можем построить, например, схему дороги из пункта А в пункт Б или желаемое расположение мебели в комнате. Такое мысленное изображение пространства у нас тоже есть, но, когда речь заходит об объективированном пространстве Бергсона и Уорфа, речь не о нем. Квазипространство – это первый шаг к выходу за пределы времени, первый шаг избавления от вечно движущегося иррационального потока изменений. На примере музыки он виден очень хорошо.

Р. Скрутон обращает внимание на то, что музыка постоянно «движется». Это естественно, поскольку она темпоральна. Можно разбирать вопрос, что именно движется – источник звука неподвижен, однако движутся образы и формы в нашем сознании. Когда мы погружены в иррациональность времени, мы ощущаем эти движения, как будто они проходят как бы мимо нас. Он пишет:

Не имеет смысла говорить, что до переходит в ми-бемоль, а затем в соль. Если бы пространственная метафора подразумевала, что мы

слышим высокие звуки как движущиеся по тональному континууму, тогда это поставило бы наши уши перед невыполнимой задачей. Однако мы должны отличать звук от тона. Первое – это физическое событие, происходящее в обычном трехмерном пространстве, в котором мы тоже существуем. Второй – это *интенциональный объект*, тот, который мы слышим в звуке, но который обладает свойствами, которыми не может обладать ни один звук: например, направление, энергия, своего рода внутреннее «желание» вместе с отношениями притяжения и отталкивания к другим тона [Scruton 2009, p. 46] (курсив мой. – Е. К.).

В этой связи Скрутон вводит «Двойную интенциональность» [Scruton 2009, p. 43]. Хотя Скрутон и не относит себя к направлению феноменологии, в данном случае он рассуждает именно как феноменолог. Звук – это физическое явление, а музыкальный тон – явление интенциональное. Это предмет нашего сознания, мы конституируем тон как имеющий некий смысл. Прежде всего в музыке это, конечно, «направление» тона, его окружение другими тонами. Если в нашем ладу тоника до, то си будет вводным тоном, резко окрашенным неустойчивостью, «желанием» перейти в тонику. Если наш лад фригийский, то ре бемоль будет тоже переходом к до, но окрашенным уже по-другому, не так сильно и довольно мрачно. И так с каждым тоном мелодии, кроме последней тоники, каждый тон куда-то стремится. Еще пример: в песне окончание рефрена может быть последовательностью аккордов: 4 – 1 – 5 – 1. Здесь мы слышим два тонических аккорда, но один промежуточный, второй окончательный. И они окрашены совершенно по-разному, в то время как физические звуки в них идентичны. Смысл аккорда строит наша интенциональность.

При этом надо сказать, что «музыка несет свой смысл» и «мы конституируем смысл музыки» – это вещи разные, и обе одинаково важны. Разумеется, так же и в случае понимания текста и любого понимания, просто на примере музыки это становится особенно ясно. Задача конституировать смысл – это задача выйти к тому внешнего смысла, который в музыку уже заложен изначально. Может быть, композитором, а может быть, даже и самой по себе Музыкой с большой буквы, которую композитор уловил в ее собственном мире. Музыкальная мысль приходит к нам и предлагает нам себя: возьми, пойми, послушай, спой, запиши. Мы думаем музыку, а она заставляет нас себя думать, она, можно сказать, думает нами. У мыслей может не быть конкретных авторов. Мысли во многом автономны, и музыкальные мысли особенно.

Итак, на первом шаге мы погружаемся в музыку, еще ничего не думая, встречаясь с ней в ее мире. Там еще только время, еще нет

ни пространства, ни квазипространства. Мы можем быть погружены в эту стихию до такой степени, чтобы вообще ни о чем, кроме нее, не думать (например, такое состояние без конституирования описывал Марион в «Насыщенном феномене»⁸). Более того, мы и о ней в этот момент не «думаем», потому что первичное погружение в музыку – это не мысли. Это и не чувства, и не эмоции, хотя про эмоции многие говорят. Но, во всяком случае, тогда это очень специфические, чисто музыкальные эмоции. Я бы не называла их «печаль» или «веселье», они не имеют почти ничего общего с печалью и весельем. Это «эмоция ля минор 3/4», это специфически музыкальная эмоция.

Как мне кажется, первое, что нас вытягивает из стихии временности в музыке – это ритм. Ритм любого музыкального произведения апеллирует к нашим телесным ритмам, прежде всего к сердцебиению и дыханию, потом к покачиванию в такт. Таким образом музыка захватывает нас через физиологию, но это уже первый шаг к отделению от стихийности. Ритм упорядочивает, он дает первые наброски квазипространственного рисунка. Мы ищем в музыке этот порядок, чтобы схватить его, найти закономерность. Первая закономерность – это ритмическое чередование сильных и слабых долей, мы его схватываем очень быстро.

Затем приходит время музыкальной формы. Вот что пишет германский музыковед Х. Эггебрехт:

...смысл музыки заключен в ее форме. Под формой я понимаю формальные свойства музыки в целом, структуру, порождаемую ее музыкальным материалом, от исходных звуков до формы *in toto*. Это также относится к абстрактной сущности, к тому, что мы могли бы назвать музыкальным «рисунком» (*design*), оставляя на данный момент в стороне тембр, динамику и артикуляцию, а также исключая письменные инструкции или любые другие преднамеренные элементы, такие как диссонансы и их решения, мотивы, каденции, повторение или имитация, или даже двенадцать тоновых рядов. Смысловая структура музыки есть ее формальная структура, и наоборот. И понятие понимания относится в первую очередь к музыке как к смысловой структуре (ее абстрактной сущности, замыслу ее формы). <...> Если соединить ноты воображаемыми линиями, то возникнет «рисунок», смысл формы появится как этот узор. Следуя более ранней традиции, Бах нотировал Искусство фуги просто как рисунок, без чего-либо постороннего,

⁸ Марион Ж.-Л. Насыщенный феномен // (Пост) феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: Академический проект: Гаудеамус, 2014.

такого как тембр, динамика или артикуляция. Как я уже говорил, мое видение понимания музыки начинается с чувства формы: рисунка (design) [Eggebrecht, 2016, 11].

Не в каждой музыке легко увидеть рисунок. Он складывается из напряжений, тяготений и разрешений. Песни – легкий объект для изучения, потому что структура песни состоит из строф и рефренов, в которых рисунки повторяются. Повторяются отдельные микро-мотивы, повторяются фразы, состоящие из них. Как только мы слышим что-то повторяющееся, мы конституируем его смысл как рисунка. О важности повторения для конституирования мотива писал, например, Веберн⁹. Внутри отдельных форм рисунка может быть разрешение, но может и не быть, разрешение может быть только в конце строфы.

Это не рисунок в смысле какого-то изображения, поэтому нельзя сказать, что он пространственный. Но он уже вышел за пределы стихийности времени. Мы как бы поднялись над непрерывно идущим временем, мы вошли в темпоральный горизонт и даже в некую точку неподвижности, трансцендентную точку. Из нее мы обозреваем текучее время музыкального произведения, в ней строим его смысл. Перед нами структура песни, а структура неподвижна. Это и есть квазипространство.

Трансцендентная точка

Без трансцендентной точки невозможно понимание того, что происходит. Без нее мы бы потерялись в потоке, в котором все меняется. Конституируя темпоральный горизонт, мы тем самым конституируем выход из потока. Конечно, трансцендентная точка тоже движется, поскольку мы и сами движемся во времени. Но это другое движение, оно допускает обзор в прошлое и будущее и конституирование неподвижности. Сама идея неподвижности и даже сама идея времени может появиться только тогда, когда есть выход к неподвижной точке. Возможно, ее следует назвать виртуально-неподвижной. Ее нет вокруг нас, мы создаем ее сами, когда пытаемся понять, что происходит (в нашем случае – понять музыку).

Таким образом, наше положение как слушающих и понимающих двойственно. Полностью выйти из времени невозможно, мы

⁹ Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 11–59. С. 31, 35.

всегда существуем только во времени. Наряду с нашим существованием во времени, во времени существует и музыка. Во времени мы ее и слушаем, во времени и понимаем. Но это два разных потока времени. Примерно можно назвать это процессами: наш процесс существования, процесс звучания песни. И у обоих этих процессов есть свое время, причем у каждого процесса время свое. Это как бы локальное время процесса. Четыре минуты песни – это замкнутая целостность. Более того. Любить песню можно даже тогда, когда она не звучит. В этом случае она сохраняется в памяти. Но каким образом она существует в памяти? Ведь не в виде четырех минут. Она сохраняется в некотором свернутом виде, в виде рисунка, хотя при этом могут звучать какие-то отдельные ее места, самые любимые. В мелодии песни могут быть «ключевые места», особенно сильные, подчеркнутые. Это как бы пиковые точки смысла. Теорию ключевых мест мелодии надо развивать отдельно, здесь я хочу только обратить внимание, что музыка находится в нашем сознании в некоем переработанном виде. А исходно это был небольшой процесс, длившийся 4 минуты.

Чтобы так переработать содержание музыки, мы как раз и должны отвлечься от ее сиюминутного звучания, выйти за пределы локального процесса. Мы должны обозревать песню (или даже более сложную музыку – сонату!) как единое целое, как гештальт. Этот выход за пределы времени обеспечивается особым механизмом в нашем сознании, родственным гуссерлевскому темпоральному горизонту. Наш процесс существования – в котором мы до сих пор слушали музыку – это тоже небольшой локальный процесс, но сознание умеет его свертывать, выходить из него, отстраняться от текучести. Опираясь на виртуальную трансцендентную точку, оно спрашивает себя, что происходит, какой смысл сейчас следует конституировать. И видит рисунок мелодии, который расположен перед ним в квазипространстве. Оно схватывает этот рисунок, теперь оно «что-то видит». Смысл музыки оно не только слышит, но и видит.

И при этом оно всегда может и раствориться в потоке времени, это происходит параллельно. Оно и вне времени, и внутри. Гуссерль выразил это наоборот: «Время неподвижно, и оно же течет»¹⁰. Я полагаю, что время-то всегда течет, а вот мы можем как течь вместе с ним, так и выходить за его пределы, и более того, делать это в некотором смысле одновременно. И переживать квазипространственный рисунок мелодии, и быть погруженными в поток звуков, которые в данный момент его до нас темпорально доносят.

¹⁰ Гуссерль Э. Указ. соч. С. 68.

Уже три вещи существуют одновременно в нашем сознании: наше собственное существование во времени, течение музыки во времени, квазипространственная трансцендентная точка, благодаря которой мы схватываем рисунок.

Такова же, я полагаю, трансцендентная точка, делающая возможность рефлексии и самопонимания. Но сначала надо сказать, что благодаря этой трансцендентной точке вообще возможно понимание. Мы рассматривали понимание музыки, но можно упомянуть и любое другое понимание, например понимание собеседников во время разговора. Если бы речь происходила в чистом потоке времени, из которого мы никуда не могли бы выйти, мы отвечали бы на каждое предложение собеседника по схеме «стимул – реакция», а он так же отвечал бы нам. Погруженность в поток не дает возможности спросить себя: «что происходит в общем и целом?». Чтобы задать себе вопрос об этом общем и целом, надо подняться во временной горизонт и построить схему беседы – возможно, полчаса, а может, и дольше. Но и временного горизонта тут мало, тут необходима именно трансцендентная точка, исходя из которой мы полагаем некий смысл за словами нашего собеседника, и с этим смыслом мы собираемся спорить или соглашаться, а может быть, развивать его дальше. Пространство смыслов вне-темпорально, это именно квазипространство. Мы можем ведь так и сказать: «пространство смыслов», как, например, в физике «фазовое пространство». Это означает множество смыслов, но оно упорядочено как бы по осям координат. Без пространственных метафор, из чистой временности, объяснить конституирование смысла очень трудно. Мы впадаем в имманентность, где одни слова тянут за собой другие слова, одни звуки тянут за собой другие звуки, и это не смыслы, это ассоциации. В отличие от ассоциаций, смыслы требуют некоего особого собственного измерения. Они заключают в себе наше прошлое знание, иногда благодаря им у нас случается даже некоторое переживание приобщения к царству идей. Таковы математические смыслы, но такое может быть и в музыке, когда мы слышим гениальную вещь. Нам кажется, что это не творение композитора, это было всегда, он только выразил то, что существовало без него. Это может быть иллюзией, но это ощущается как выход к царству трансцендентного. И опять: прекрасные мотивы немислимы без звучания во времени, но в то же время они являются структурой, возможно, симметрией, возможно, чем-то сродни орнаменту, архитектуре – они относятся также к царству вневременности. Такова двойственная природа музыки, такова двойственная природа нашего понимания.

Заключение

Понимать музыку – значит видеть ее логику, ее «виртуальную причинность», говоря словами Р. Скрутона. И эта причинность отражается как в темпоральном ходе музыки, так и в ее атемпоральном рисунке. Музыка, таким образом, двойственна. Аналогично двойственно и наше понимание. Мы прослеживаем ход мелодии во времени, мы ждем логических разрешений, завершений, тоник. Но также мы выходим из потока времени, чтобы увидеть в музыке структуру, а структура имеет атемпоральный характер. Сама логика такова: она разворачивается во времени, но сама по себе вневременна. Способность выходить из времени есть у субъекта не только в восприятии музыки. В содержательной беседе мы удерживаем общий план рассуждения. В жизни мы разрабатываем проекты. Мы поднимаемся над временем. Мы строим квазипространственный внутренний мир. Музыка только подчеркивает эту нашу способность.

Источники

- Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. *Веберн А.* Лекции о музыке: Избранные письма / Пер. с нем. В.Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975. С. 11–59.
- Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени / Пер. В.И. Молчанова. М.: РИГ «Логос»: Гнозис, 1994.
- Марион Ж.-Л.* Насыщенный феномен // (Пост) феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / Сост. С.А. Шолохова, А.В. Ямпольская. М.: Академический проект: Гаудеамус, 2014.
- Уорф Б.* Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в лингвистике. Вып. 1 / Под ред. В.А. Звегинцева. М.: Изд-во иностранной литературы, 1960. С. 135–168.

Литература

- Clark et al. 2015 – *Clark N.A., Heflin Th., Kluball J., Kramer E.* Understanding Music: Past and Present. Dahlonega: University of North Georgia Press, 2015.
- Covach, Boone 1997 – *Covach J., Boone G.* Understanding Rock. Essays in Musical Analysis. NY, Oxford: Oxford University Press, 1997. 219 p.
- Eggebrecht 2016 – *Eggebrecht H.H.* Understanding Music. The Nature and Limits of Musical Cognition. N.Y.: Routledge, 2016. 170 p.
- Fiske 2008 – *Fiske H.E.* Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology and Sociology of the Musical Experience. Lewiston; N.Y.: Edwin Mellen Press, 2008. 311 p.

- Huovinen 2011 – *Huovinen E.* Understanding Music // The Routledge Companion to Philosophy and Music / Ed. by T. Gracyk, A. Kania. N.Y.: Routledge, 2011.
- Scruton 2009 – *Scruton R.* Understanding Music. Philosophy and Interpretation. London, 2009.
- Tagg 1979 – *Tagg P.* Kojak – 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music. Göteborg: Musikvetenskapliga inst., Göteborgs univ Publ., 1979.
- Tighe, Dowling, 1993 – *Tighe T., Dowling W.J.* (Eds) Psychology and Music. The Understanding of Melody and Rhythm. NY: Psychology Press, 1993. 240 p.
- Yudkin, 2016 – *Yudkin J.* Understanding Music. Boston and others: Pearson Education, 2016.

References

- Clark, N.A., Heflin, Th., Kluball, J. and Kramer, E. (2015), *Understanding Music: Past and Present*, University of North Georgia Press, Dahlonega, USA.
- Covach, J. and Boone, G. (1997), *Understanding Rock. Essays in Musical Analysis*, Oxford University Press, New York, Oxford.
- EGGEBRECHT, H.H. (2016), *Understanding Music. The Nature and Limits of Musical Cognition*, Routledge, New York, USA.
- Fiske, H.E. (2008), *Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology and Sociology of the Musical Experience*, Edwin Mellen Press, Lewiston, New York.
- Huovinen, E. (2011), “Understanding Music”, Gracyk, T. and Kania, A. (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, USA.
- Scruton, R. (2009), *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London, UK.
- Tagg, P. (1979), *Kojak – 50 seconds of television music: toward the analysis of affect in popular music*, Musikvetenskapliga inst., Göteborgs Univ Publ., Göteborg, Sweden.
- Tighe, T. and Dowling, W.J. (eds.) (1997), *Psychology and Music. The Understanding of Melody and Rhythm*, Psychology Press, New York, USA.
- Yudkin, J. (2016), *Understanding Music*, Pearson Education, Boston and others.

Информация об авторе

Елена В. Косилова, доктор философских наук, доцент, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119234, Москва, Ленинские горы, учебно-научный корпус «Шуваловский»; implicatio@yandex.ru

Information about the author

Elena V. Kosilova, Dr. of Sci. (Philosophy), associate professor, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; Shuvalovsky building, Leninskie gory, Moscow, Russia, 119234; implicatio@yandex.ru