

# АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Наталья Гуляницкая

## МУЗЫКОВЕДЕНИЕ: ВОПРОСЫ БЕЗ ОТВЕТА?

Методология науки о музыке — область неиссякаемых проблем... В новое время появляются и новые вопросы, ответы на которые ищут многие исследователи. Музыкальное сегодня — не исключение. Продолжают существовать проблемы, не утратившие своей актуальности; появляются вопросы, ждущие обсуждения и разрешения. Например, что есть «автор» и «авторство» в эмбiente постмодерна? Что есть «произведение», а что есть «симулякр» и проблема «художественного стиля», вытекающая из этой оппозиции? Что есть «форма-содержание» в условиях композиторских «интенций» и «логоцентризм» в музыкальной композиции? «Лексикон неонклассики» и его отношение к музыкальной культуре современности? «Культурный трансфер» — как этот феномен соотносится с «компаративистикой» на современном этапе развития сравнительной поэтики? *Et cetera, et cetera...*

Количество вопросов этим перечнем не исчерпывается. Они определяются и музыкальной практикой, и музыковедческой наукой, и, наконец, социальными условиями. Выскажем некоторые соображения по этому поводу.

*Произведение искусства, художественное произведение (?)* — «объект, обладающий эстетической

ценностью; материальный продукт художественного творчества (искусства), сознательной деятельности человека»<sup>1</sup>. Это определение уже само по себе ставит не один вопрос — «художественное», «эстетическое», «материальное», «сознательное», — ответы на которые неоднозначны.

В.В. Бычков утверждает: «Эстетика — это наука о гармонии человека с Универсумом»<sup>2</sup>. К основным категориям классической эстетики отнесены *эстетическое, вкус, прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое, ирония, безобразное, игра, искусство*<sup>3</sup>. Но современное эстетическое сознание, согласно Бычкову, требует иного подхода. К паракатегориям неонклассики отнесены: *лабиринт, абсурд, жестокость, повседневность, телесность, вещь, симулякр, артефакт, объект, эклектика, автоматизм, заумь, интертекст, гипертекст, деконструкция*. Автор подчеркивает, что неклассическая эстетика выработала большое количество «смысловых единиц», хотя еще и не полноценных категорий, хотя еще и не стабильных. Это рабочие слова, часть из которых либо утвердится в эстетическом сознании, либо отпадет. Если такова ситуация в мире современного знания, то о какой «эстетической ценности» идет речь в концепте *произведение?*

Далее. В свое время, напомним, о значении понятия «художественность» писал И.А. Ильин (1883–1954)<sup>4</sup>. «Искусство есть служение и радость», что «будет впрямь и всегда» (обращение к С.В. Рахманинову); «художественное совершенство» — вопрос для всего искусства (Н.К. Метнеру); в спорах о художественном важно сосредоточиваться на том, «что в самом деле хорошо» (И.С. Шмелеву); «талант — и все кончено», но талант, которому «необходим еще духовный опыт, творческое созерцание, творческое вынашивание» (молодым русским поэтам); «художественный акт одинокого поэта ... недоступен его современникам» — недоступен до определенного времени; «борьба за художественность» — это значит, «что художественному творчеству можно и должно учиться», когда не путают технику и «художественность», ког-

да создается «художественный организм», когда «читатель-слушатель-зритель идет навстречу» ... когда «растет и крепнет в душах школа истинного мастерства»<sup>5</sup>. Таким образом, что такое «художественность», — предельно ясно из этого многоаспектного определения И.А. Ильина. Однако понятие художественного в искусстве остается проблемным в поле *пост-культуры*. Нет необходимости приводить примеры.

Что касается *материального продукта*, то, как известно, в конце XX века появилось направление концептуализм — в литературе, живописи, музыке, — для которого на первом плане был замысел произведения, документированный в словесном концептуальном проекте. А сама реализация замысла, по сравнению с идеей, оказывалась необязательной. В «Словаре терминов московской концептуальной школы» (1999 г.) значит:

«В основе этого проекта лежит очень простое соображение, состоящее в том, что концептуализм имеет дело с *идеями* (и чаще всего — с *идеями отношений*), а не с предметным миром с его привычными и давно построенными парадигмами именованностей. Мир идей (тем более идей отношений и отношений между идеями) — в каком-то смысле мир “несуществующий”, и способы его “воспроизводства”, если можно говорить об этом по аналогии с миром предметным, “существующим”, значительно отличаются от таковых, принятых и понятных нам в “мире обыденного”»<sup>6</sup>.

Что же получается?

Коль скоро немало разночтений и несогласий в словесных характеристиках, входящих в дефиницию «произведение», то вряд ли можно воспринимать ее как таковую на все времена.

Поэтому есть смысл обратиться не к словам, а к звукам — к самим звучащим арт-объектам. Г.Г. Гадамер, основоположник философской герменевтики, замечал, говоря о «потрясении», которое испытало общественное мнение в связи с искусством Новейшего времени:

«Я хотел бы тактично обойти молчанием вопрос о том, какое это рискованное предприятие — исполнять в концертном зале современную музыку. Как правило, ей приходится отводить место в середине программы... Здесь проявляется разлад между искусством как религией образования, с одной стороны, и искусством как средством эпатажа — с другой. <...>

...Почему понимание современного искусства представляет собой проблему для теоретической мысли. Нам предстоит не просто осознать, как тесно и неразрывно связаны художественная форма прошлого и ее сегодняшнее разрушение»<sup>7</sup>.

Следовательно, социальная ситуация в современной музыке требует особого подхода, учитывающего возможные *деконструкции*, которые могут возникать в связи с особым мировосприятием, мироощущением<sup>8</sup>.

Современные композиторы продуцируют композиции, жанровая принадлежность которых именуется не только как *opus-posth*, но и как «симулякр», «палимпсест», «граффити», «ассамбляж», «коллаж», «бриколаж» и др. При этом наблюдается тенденция к расширению понятия, к его своеобразному толкованию, что провоцирует и различные вопросы.

Так, в конце прошлого века Жорж Апергис, как известно, сочинил неординарный цикл: *Simulacre I* (1991) для сопрано, кларнета и перкуссии; *Simulacre II* (1993) для сопрано, бас-кларнета и маримбы; *Simulacre III* (1994) для сопрано, двух кларнетов и маримбы; *Simulacre IV* (1995) для бас-кларнета. Что означает это слово, принятое философами, эстетиками, литераторами? Так, Жан Бодрийяр, считая, что «эпоха постмодернизма — эпоха тотальной симуляции», формулирует: «Симулякр — это вовсе не то, что скрывает собой истину, — это истина, скрывающая, что ее нет. Симулякр есть истина»<sup>9</sup>.

О «симуляции» нередко пишут, употребляя термин «*гиперреальность*», что означает «неспособность отличить реальность от фантазии...». При этом «гиперреальность» характеризуется заменой реального знаками реальности — симулякрами<sup>10</sup>. (Заме-

тим, что этот термин применял и Умберто Эко<sup>11</sup>). Виктор Пелевин в романе «Бэтман Аполло»<sup>12</sup> довольно ясно описывает понятие симулякра, называя его «поддельной сущностью», «тенью несуществующего предмета», «подтасовкой перед глазами зрителей».

Возвращаясь к творению Ж. Апергиса, пытаюсь определить его стиль, прежде всего, зададим вопрос: есть ли в нем та «единораздельная цельность», которая необходима для этого понятия? Что касается «деструктурных данностей», то, исходя из самого именованного сочинения, весьма проблематично найти «означаемое». Похоже, что это *ничто* есть *ничто* или *ничего*<sup>13</sup>. Но для определения стиля, если исходить из теории А.Ф. Лосева, важен «художественный потенциал» произведения. «Стиль выражает собой художественную мощь произведения. Тут, однако, мало ограничиться ничего не говорящим термином “художественное произведение” <...>. Но сейчас необходимо будет еще и еще раз подчеркнуть, что художественное произведение должно браться нами именно во всей своей полноте, именно во всей своей толще, именно во всей своей и внутренней, и экспрессивной значимости, именно во всей своей исторической специфике»<sup>14</sup>. Отсюда и «симулякр», который не отвечает этим условиям.

Однако «означающее», его «структурная модель» (в отличие от «деструктурной модели»), вполне воспринимается и может быть понята на основе параметрического подхо-

да (peatch, rhythm, timbre, dynamics, articulations). Следовательно, определение стиля симулякров требует специфической методики анализа как бы непроизведения, как бы тени произведения.

Не исключено, что «Граффити для перкуссии» (1980) Ж. Апергиса или «Граффити» для 7 исполнителей (композиция № 78 (1998) В. Екимовского также требуют особого подхода (возможно, хотя бы аллюзии на предметы настенной живописи, как и приемы изображения и восприятия их). Если граффити как область современных «Writing on the Wall», настенных росписей, исследована достаточно подробно по всему миру, то граффити в музыке<sup>15</sup> — область еще неопознанных музыкальных объектов.

Задумываясь над проблемой произведения в современной музыке, невозможно пройти мимо такого старого/нового феномена, как *палимпсест*. Его толкуют и в узком, и в широком смысле слова. Так, в понимании Жерара Женетт, перу которого принадлежит труд «Palimpsestes, La littérature au second degré» (1982), палимпсест — это особый способ организации письма в современной литературе, когда в новом тексте проступают элементы «стертых» более ранних слов. При этом проявляется то, что именуется как «интертекстуальность» или «паратекстуальность»<sup>16</sup>.

О музыкальном палимпсесте размышляет Жорж Апергис, написавший сочинение, названное «Dans le mur» («На стене»), в котором попытался отразить процесс создания вторичного авторского арт-объекта. «Моя первоначальная идея возникла, когда я смотрел на людей, оставляющих на

стенах свои надписи, пишущих и избретающих нечто вроде воображаемого письма»<sup>17</sup>.

Продолжает исполняться Palimpsest для ансамбля Яниса Ксенакиса (1979) — оригинальное сочинение, в котором немаловажны, видимо, национальные корни автора (*греч.* — *palimpsestos* — *вновь соскобленный*). Включающее богатую тембровую палитру (дерево, медь, перкуссии и фортепиано), оно своеобразно структурировано. Стратификация — «архитектонический» прием, позволяющий выделять структурно-тембровые уровни. Фортепиано и ударные, дополняемые другими тембрами, образуют проступающие слои фактуры, на которые наносится как бы новое письмо, череда сменяющихся образов. Музыкальные параметры — высотность, ритм, тембр и динамика — играют ведущую смыслообразующую роль в непрерывном процессе становления энергетически заряженной формы. При этом и сама музыкальная графика, наносимая на «соскобленные» листы бумаги, звучит весьма изобретательно и изобразительно.

Жанр палимпсеста разрабатывает и Джордж Бенджамин. Palimpsest I (2000), Palimpsest II (2002) для оркестра — пьесы, посвященные Пьеру Булезу и впервые им исполненные. Что характерно для этого своеобразного «цикла»? Дж. Бенджамин в своем Предисловии сообщает слушателю о старинных документах, ошеломивших его и сподвигнувших на творчество<sup>18</sup>. Исходя из этого текста, в процессе слушания музыки стоит обратить внимание: а) на исходную тему, «своеобразный» гармонический облик которой «очень прост

и прозрачен» и, главное, «продолжает присутствовать под поверхностью музыки», связанной с ней; б) на звучание наслаиваемых эпизодов, которые, «имея свой вид», должны звучать «абсолютно точно и ясно»; в) на связь первого и второго палимпсеста, следующих друг за другом и приводящих к совместному звучанию. «Из этого *tutti* характерный материал *Palimpsest'a I* — часть которого присутствовала подспудно повсюду — прорывается наружу. Когда музыка близится к неожиданному завершению, элементы обоих Палимпсестов сталкиваются и объединяются»<sup>19</sup>.

Музыкальный образ палимпсестов Дж. Бенджамина — это своеобразный феномен, требующий поиска методики «дешифровки» формообразования и конструктивных принципов.

Итак, проблема «художественного произведения» в современном эмигрантском — только на первый взгляд может казаться несущественной. На самом деле, она достойна самого серьезного обсуждения и поиска подхода ко многим музыкальным творениям нынешних композиторов. И концепция деконструкции (Ж. Деррида и других), востребованная современным гуманитарным знанием, имеет немаловажное отношение к музыке и ее интерпретации.

*Автор и авторство?*... Об этом так много говорят (или, вернее, говорили) в последнее время, что нет никакой надобности воспроизводить позицию Владимира Мартынова и связанную с нею критику. Приведем лишь умозаключение автора: «Так что окончание времени композиторов не следует понимать как полную остановку композиторской деятельности

или как полное исчезновение композиторов из контекста общественно-художественной жизни. Конец времени композиторов означает лишь то, что принцип композиции утратил свое онтологическое и религиозное предназначение»<sup>20</sup>.

Однако «личностное начало» в музыке, возникшее в давние времена, никто, по-видимому, не отменял. Д.С. Лихачев научно доказал: «Литературная система русского XVIII века в основном ничем уже не отличается от литературной системы передовых западноевропейских стран»<sup>21</sup>. И это касалось не только литературы, но и музыки того времени. Говорить о конце «времени композиторов» — означает ли это, что следует подразумевать и конец «личностного начала»? Личностное, существуя в современной музыкальной реальности, позиционирует себя в композиторстве по-разному. Имеется в виду, например, постмодернистская *интертекстуальность* (см. выше неклассические паракатегории), выросшая на почве «трансплантации» (Д. Лихачев) или, по-нынешнему, — «трансфера» (М. Эспань).

Например, слушая и анализируя такую музыку, как «Vita Nova» В. Мартынова или «Дети Розенталя» Л. Десятникова (как и многие его композиции по Астеру Пьяццолла), — разве не возникает проблема авторства: отделить авторское от неавторского, «свое слово» от «чужого слова»? А, может быть, лучше воспользоваться терминологией М. Бахтина — «свое-чужое слово»? Хотелось бы в поисках ответа отличать концептуальное от неконцептуального, идеологическое от «утилитарного».

Эти вопросы, как и выше поставленные, остаются пока без непротиворечивого ответа...

Личностное (а оно же авторское) продолжает о себе заявлять. И достаточно слышимо и зримо. На музыкальном фестивале «Другое пространство» — 2018 (руководитель В. Юровский) Владимир Мартынов представил знаковое произведение — «Рождественская музыка» для детского хора, камерного оркестра и органа (новая версия сочинения 1976 года). Основная идея — «освободить музыку от диктата композитора»<sup>22</sup>. В контексте этой проблемы В. Мартынов ссылается на опыт В. Сильвестрова, который в «Тихих песнях», преодолевая авангардизм Денисова и Губайдулиной, допускал еще «много сложностей композиторства как такового». Мартынов решил поступать «более жестко» и в «Рождественской музыке» задумал свести композиторские премудрости к «примитивной геометрии сопоставления параллельного мажора и минора и к квадратному повторению запева и припева»<sup>23</sup>.

Кроме того, В. Мартынов попытался объяснить рецепцию повторности в музыкальном восприятии. Репетитивность, по мнению композитора, «должна пониматься как защитная стратегия по отношению к потрясениям и травмам, которые наносит нам мир»<sup>24</sup>. В опоре на Евангельское изречение<sup>25</sup> композитор строит весь свой концептуальный замысел<sup>26</sup>, воплощая его в развитую 8-частную композицию. «Счастливое детство всегда связано с чудом, с Христом, с Рождеством прежде всего»<sup>22</sup> — таков смысл этой «оратории», торже-

ственной и ликующей, светлой и радостной.

Что значит освободиться от композиторского «диктата»? В. Мартынов предстал в этой композиции не только как автор, но и как участник музыкального действия — «нарратор», сказующий о событиях более чем 2000-летней давности. При этом произведение обладает тем, что называется «художественный стиль»: постминимализм как некая «новейшая простота», а не общеизвестная «новая простота»<sup>27</sup>, как плод концептуальности, которая постепенно дает о себе знать в процессе становления музыкальной ткани. В этом процессе автором скоординированы все уровни рецептивно-музыкального восприятия, как-то: темброво-пространственный (постепенное включение исполнительского состава), музыкально-тематический (охват звуковысотного и фактурного диапазона), формотворческий (крещендирующая композиция — от solo к tutti).

Рождественская музыка В. Мартынова — это грандиозное музыкально-ораториальное действие, минимум средств в котором искусно сочетается с максимумом художественного результата. Мало материала (вплоть до унисонного), но много звучания; мало слов, но много энергии смысла... И все это — как идея, так и ее претворение — плод автора и авторства.

В завершение хотелось бы повторить: вопросы без ответа не есть экстраординарная ситуация в искусстве. Она возникает при столкновении прошлого и настоящего, классического и неклассического, традиционных методов и поиска иных методов.



Проблемы метода анализа современных музыкальных сочинений — как в контексте разноречивых толкований приходится к системному знанию (если необходимость в нем еще не ис-  
чезла)? *Гипотеза: музыкальное творение как носитель смысла и музыкального языка может САМО о себе рассказать и реципиенту-слушателю, и реципиенту-«толмачу».*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. [ru.wikipedia.org](http://ru.wikipedia.org) Произведение искусства.
2. *Бычков В.* Эстетика: учебник. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Гардарики, 2006. С. 7.
3. Там же, с. 17.
4. Статьи, опубликованные в 1932–1943 в Париже, образуют цикл: «Что такое искусство», «Что такое художественность?», «Искусство и вкус толпы», «Талант и творческое созерцание», «Одинокий художник», «Борьба за художественность».
5. Там же, с. 243–290.
6. <http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm>
7. [https://hist.bsu.by/images/stories/files/uch\\_materialy/muz/3\\_kurs/Estetika\\_Leschinskaya/11.pdf](https://hist.bsu.by/images/stories/files/uch_materialy/muz/3_kurs/Estetika_Leschinskaya/11.pdf)
8. Н.Б. Манковская объясняет: «Деконструкция (франц. *déconstruction*) — философское понятие, предложенное М. Хайдеггером, введенное в научный оборот Ж. Лаканом и теоретически обоснованное Ж. Деррида. В последней четверти XX в. идеи деконструкции были востребованы различными сферами гуманитарного знания — философией, искусствознанием, историей, политологией, социологией; получили они развитие и в теологии... Философская парадигма деконструкции ассоциируется с тем способом мышления, мировосприятия и мироощущения, который характеризуется как «постмодернистский». <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH4b339ad17a317e0a5fb64b>
9. По Бодрийяру: «В ситуации постмодернистского общества, когда реальность превращается в модель, противопоставление между действительностью и знаками стирается, все превращается в симулякр — копию, изображающую что-то, либо вовсе не имевшее оригинала в реальности, либо со временем его утратившее». [https://ru.wikipedia.org/wiki/Симулякры\\_и\\_симуляция](https://ru.wikipedia.org/wiki/Симулякры_и_симуляция)
10. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Гиперреальность>
11. Umberto Eco, *Travels In Hyperreality*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
12. Автор: «В книге действуют герои романа «Empire V», но предварительное знакомство с ними не обязательно. Вы можете начать отсюда и прочесть «Empire V» потом». <https://www.читать-онлайн.com.ua/sovremennaya-proza/7993-pelevin-viktor-betman-apollo.html>
13. Ничего «стало обладать онтологическим весом благодаря засилью симулякров. И теперь мы уже не можем сказать, что ничего — нет. Ничего — есть. И более того, скорая победа симулякра будет означать, что только Ничего и есть. Скорее, ничего другого нет, а Ничего как раз есть, и его становится все больше и больше». <https://history-of-art.livejournal.com/300972.html>
14. *Лосев А.* Проблема художественного стиля. К., 1994. С. 219.
15. С тех пор, как граффити превратили в неотъемлемую часть поп-культуры, его стали ассоциировать с музыкой в стиле хип-хоп, хардкор, битдаун и брейк-данс. Для многих это образ жизни, скрытый от общественности и непонятный широкой публике [20, Mystery Interview]. <https://yandex.ru/search/?text=графффити&lr=213>
16. Об этом пишет О.В. Гарбуз — в диссертации, защищенной в МГК в 2012 г. (научный руководитель А.С. Соколов): <http://www.dissercat.com/content/palimpsest-v-muzyke-paskalyadyusapena#ixzz5e61pXpzz>

17. Цит. по: *Пантелеева Ю.* Музыкальный палимпсест» — перевод интервью с Ж. Апергисом, озаглавленном в оригинале «Palimpseste musical» (2007). Статья опубликована: Слово композитора и о композиторе: Сборник статей и материалов /ред. и сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. С.147–153.

18. «...впервые я столкнулся с палимпсестом в книге о средневековой музыке и был зачарован идеей куска пергамента или грифельной доски вновь и вновь используемых для различных музыкальных произведений. Это были труднодоступные материалы, и с каждым новым сочинением эскизы вновь и вновь записывались поверх предшествующих записей. Когда мы сейчас, 600 или более лет спустя, смотрим на эти манускрипты, мы видим чрезвычайную запутанность записей... И если кто-то расшифрует эти таинственные скопления, вы сможете увидеть, как различные слои накладываются друг на друга и сможете найти среди них первоначальный текст. Именно эта идея вдохновила мои произведения».

19. <https://music1900.wordpress.com/2016/06/13/бенджамин-дж-палимпсесты-для-оркестр/> — «Джордж Бенджамин. Программные замечания».

20. Цит. по: <https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/137466-konec-vremeni-kompozitorov/>

21. *Лихачев Д.С.* Развитие русской литературы X–XVII веков. Л., 1973. С. 214.

22. *Мартынов В.* Буклет «Другое пространство». Москва. 2018. С. 37.

23. Там же, с. 37.

24. Там же.

25. «... Иисус ... сказал: истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18:3), «ибо таковых есть Царствие Божие» (Мк. 10:14), — сказано в Евангелиях.

26. Исполнительский состав концерта 01.12.2018 был великолепен: Ансамбль солистов «Академия старинной музыки» московской филармонии (рук. и солистка — Татьяна Гринденко) и Большой детский хор имени В.С. Попова (худ. рук. — А. Кисляков, дирижер — Г. Журавлев).

27. Слушать здесь: <https://my.mail.ru/mail/viktorlaskin/video/3135/38507.html>

