

---

---

# Онтология музыкального смысла\*

© 2023 г.      Е.В. Косилова

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
Москва, 119991, Ленинские горы, д. 1.*

*E-mail: implicatio@yandex.ru*

Поступила 29.06.2022

Статья посвящена изучению феномена музыкального смысла. Что означает понять музыку? Это означает схватить смысл, который имеет чисто музыкальный характер. В статье приводится обоснование того, что музыка – не язык. Язык «прозрачен»: при коммуникации его свойства не обращают на себя специального внимания. Музыка же обращает внимание на саму себя. Ее конвенциональность незначительна. В статье приводятся примеры музыкальных произведений, исполненных по-разному, по-разному аранжированных, по-разному интерпретированных, переведенных из одного лада в другой, и везде ставится вопрос, в чем заключается музыкальный смысл произведения. Предлагается ответ: он состоит в рисунке мотива, передающем последовательность интервалов и ритм. Рассматривается также более свободная музыкальная идея, которая состоит в некоей общей структуре последовательности интервалов. Исходя из этих соображений, ставится вопрос, в чем природа музыкального смысла. Музыка, безусловно, является интенциональным предметом. При этом музыкальный смысл имеет идеальный характер, подобный характеру математики и логики. Собственно, понять музыкальный мотив означает понять «логику» его развития. Р. Ингарден считает, что музыкальное произведение не идеально, потому что возникает в определенный момент. Я указываю, что математические сущности также открываются в определенный момент истории, но при этом идеальны. Проводится связь с «третьим миром» К. Поппера. Вводится понятие внутренней музыки. Таким образом, музыкальный смысл является одновременно как интенциональным, личностным, так и идеальным, общим для всех людей.

**Ключевые слова:** онтология музыки, феноменология музыки, музыкальный смысл, музыкальная идея, язык, интенциональный предмет, идеальный предмет, третий мир, Э. Гуссерль, Р. Ингарден, М. Бонфельд.

DOI: 10.21146/0042-8744-2023-1-52-62

Цитирование: *Косилова Е.В.* Онтология музыкального смысла // Вопросы философии. 2023. № 1. С. 52–62.

---

\* Исследование выполнено при поддержке Междисциплинарной научно-образовательной школы Московского университета «Мозг, когнитивные системы, искусственный интеллект».

# Ontology of Musical Meaning\*

© 2023 Elena V. Kosilova

Lomonosov Moscow State University,  
1, Leninskie Gory, GSP-1, Moscow, 119991, Russian Federation.

E-mail: [implicatio@yandex.ru](mailto:implicatio@yandex.ru)

Received 29.06.2022

The article deals with the study of the phenomenon of musical meaning. What does it mean to understand music? It means to grasp some musical meaning. This meaning is purely musical. The article provides a rationale for the fact that music is not a language. Language is “transparent”: in communication, its properties do not attract special attention. Music draws attention to itself. It does not describe emotions, but directly evokes them. Its conventionality is negligible. The article gives examples of musical works performed in different ways, differently arranged, differently interpreted, translated from one key to another, and everywhere the question is raised, what is the musical meaning of the work. The answer is proposed: it consists in the drawing of a motif, conveying a sequence of intervals and rhythm. A freer musical idea, which consists in a certain structure of a sequence of intervals is also considered. Based on these considerations, the question is raised, what is the nature of musical meaning. Music is certainly an intentional subject. At the same time, the musical meaning has an ideal character, similar to the character of mathematics and logic. Actually, to understand the musical motive means to understand the “logic” of its development. R. Ingarden believes that a musical piece is not ideal, because it appears at a certain moment. I point out that mathematical entities are also discovered at a certain point in history, but they are ideal. A connection is being made with the “world three” of K. Popper. The concept of inner music is proposed. Thus, musical meaning is both intentional, personal, and ideal, common to all people.

**Keywords:** ontology of music, phenomenology of music, musical meaning, musical idea, language, intentional object, ideal object, world three, E. Husserl, R. Ingarden, M. Bonfeld.

DOI: 10.21146/0042-8744-2023-1-52-62

Citation: Kosilova, Elena V. (2022) “Ontology of Musical Meaning”, *Voprosy Filosofii*, Vol. 1 (2023), pp. 52–62.

Философы обсуждают музыку от Пифагора до наших дней. Данная статья посвящена современному феноменологическому подходу к осмыслению феномена музыки и нашего понимания музыкального смысла. Непосредственным поводом к ее написанию явилась статья “Ontology” [Matheson, Caplan 2011] в сборнике статей “The Routledge companion to philosophy and music”, очень интересном и разнообразном. Авторы этой статьи вводят два подхода к проблеме индивидуации музыкального произведения: сонистский и контекстуалистский. Они объясняют это через теорию типов-токенов, в которую я здесь не хочу вдаваться, поэтому передам своими словами. Есть музыкальное произведение, написанное в определенное время в определенном месте, с определенным музыкальным содержанием, рассчитанное на исполнение на определенном

---

\* The work was carried out with the support of Interdisciplinary scientific and educational school “Brain, Cognitive sciences and Artificial intelligence”, Moscow State University.

инструменте. Если появится точно такое же сочинение у другого автора, то это будет одно и то же произведение или разные? Соницисты – те, кто основывается на звучании, – отвечают, что одно. Контекстуалисты – учитывающие контекст написания – отвечают: разные. Или такой пример: Бетховен предназначил свою фортепианную сонату № 29 для молоточкового фортепиано, хотя в те времена уже были более современные инструменты. Теперь же все сонаты Бетховена исполняются на современных инструментах. Б. Каплан и К. Матесон задаются вопросом: допустимо ли такое исполнение или это будет исказить смысл произведения? Так вводится понятие музыкального смысла.

Вопросы эти философски интересны, но представляются несколько схоластическими, то есть чисто философскими, имеющими мало отношения к музыкальной специфике. С таким же успехом можно спросить: если я решила некоторую задачу каким-то способом и другой человек решил ее точно так же, то это одно решение или два разных? Одно и то же, поскольку задействует одни и те же рассуждения, но и два разных, поскольку произведены разными людьми и в разных контекстах – ответ зависит от позиции, которую мы примем (в этом, собственно, и состоит теория типов-токенов).

Я хочу сравнить несколько пар музыкальных произведений, в которых вопрос о тождестве смысла стоит именно музыкальным образом. И это выведет на вопрос о том, что такое музыкальный смысл. Мои примеры относятся как к классической, так и к рок-музыке (обоснование того, что рок-музыка достаточно серьезна, чтобы ее анализировать, дает, например, Т. Грасик [Gracyk 1996]). Чтобы лучше понять суть обсуждаемых вопросов, надо прослушать эти примеры. Ссылки на YouTube я даю по состоянию на 25 июня 2022 г. При необходимости их легко можно найти обычным поиском.

Пример 1. Генри Перселл написал свою знаменитую «Арию Холода» из оперы «Король Артур» для баса. Выдающийся певец Клаус Номи исполнил ее контр-тенором (фактически сопрано)<sup>1</sup>.

Пример 2. Эрик Сати написал сочинение «Гносиенна № 1» для фортепиано. Оно было исполнено ансамблем С. Форд-Янга, включающим струнные и аккордеон<sup>2</sup>.

Пример 3. Широко известная в Швеции баллада “Märk hur vår skugga”, написанная в XVIII в. Карлом Беллманом, как правило, исполняется в стиле барокко. Шведская группа Evil Masquerade исполнила ее в стиле heavy metal<sup>3</sup>.

Пример 4. Популярная шведская народная баллада “Herr Mannelig” также исполняется обычно в стиле фолк, и опять-таки группа In extremo исполнила ее в стиле heavy metal, а рок-группа Naggard перевела текст на итальянский и исполнила балладу в эксцентрическом стиле<sup>4</sup>.

Возможно, в примерах 3 и 4 версии в стиле heavy metal кому-то сначала покажутся отталкивающими, однако это вопрос вкуса, и мы не будем его касаться. Мы зададим другой, чисто теоретический вопрос: идет ли речь в разных версиях об одной и той же вещи или они разные? Что надо, чтобы музыкальный смысл остался тем же? Что нужно, чтобы он изменился? Мы помним, что и соницисты, и контекстуалисты требовали полного совпадения в звучании и даже при этом не всегда сходились в вопросе идентичности, а в приведенных примерах звучание разное. Однако названия остаются одинаковыми, что уже говорит о том, что по крайней мере в некотором смысле это одна и та же вещь.

Что же такое музыкальный смысл? Можно ли вообще говорить в данном случае о смысле? Как мы можем определить, что такое смысл?

Это очень трудное для определения слово, поскольку мы, как правило, схватываем его значение быстро и непосредственно. Во всяком случае, смысл непосредственно связан с актами понимания. Пониманию столь же трудно дать определение, как и смыслу, но в частном случае музыки это сделать несколько легче. Понимание – это переживание, как указывает Гуссерль [Гуссерль 1913]. Ниже я напишу, что можно считать пониманием музыки.

Здесь надо отвлечься и сделать замечание относительно трактовки музыки как языка. Некоторые философы музыки считают ее видом языка, хотя соглашаются, что

«слов» и «морфем» в музыке напрямую нет [Бонфельд 2006]. На это другие авторы обоснованно возражают, что музыка не язык [Медова 2021]. Я солидаризируюсь со второй позицией. Кратко изложу главный аргумент.

Язык – это система знаков, а знак – это сущность, назначение которой – указывать на свой предмет. Таким образом, язык указывает на нечто иное по отношению к самому себе. Он описывает, передает информацию. Он «прозрачен» и конвенционален. Вот что понимается под «прозрачностью»: в случае бесперебойного функционирования язык не обращает внимания на себя. Пример. Возьмем слово «темный». В этом слове 6 букв. Но когда мы его употребляем, мы никогда не думаем, сколько в нем букв, мы думаем о каком-то темном предмете. Само это слово не темное, как и соответствующее английское слово “dark”. Это и означает прозрачность и конвенциональность языка.

Обоим этим критериям знака и языка не удовлетворяет музыка. Она непрозрачна, так как мы, слушая ее, думаем о ней. Трактовка музыки как языка, думается, пошла от того, что музыка способна вызывать эмоции [Гарипова 2002]. Однако она их именно *вызывает*, а не *описывает*, это принципиально разные вещи. В музыке есть небольшая доля конвенциональности, однако, на мой взгляд, слишком незначительная, чтобы считать музыку языком.

Приведем несколько примеров понимания чего-либо не как языка. Можно понимать, прежде всего, математику. Обоснование того, что математика не язык, см. у меня статье [Косилова 2014]; вкратце говоря, идея обоснования такова, что язык не содержит внутри себя критерии истинности выражений на нем, а математика содержит. Затем, можно понимать, например, принцип действия какого-либо механизма. Это может происходить совершенно невербальным образом, иногда с помощью чистого наблюдения. Можно понимать логическое следование. Можно ухватить причинно-следственную связь, это тоже вид понимания. Можно понять принцип построения какого-нибудь ряда, который предлагается продолжить – частая задача в тестах на IQ, и я полагаю, что многие такие задачи мы решаем, не формулируя свои идеи вербально.

Поэтому я не могу согласиться с логикой М. Бонфельда, когда он фактически утверждает, что понимать можно смысл, а смысл может быть только у знака, поэтому все то, смысл чего мы понимаем, является знаком. Из этого он делает странный вывод, что любое произведение искусства – поскольку мы его понимаем – является знаком, а его составляющие – субзнаками. При этом невозможно понять, знаком чего является, например, музыка. Однако, по-моему, абсурдно говорить о знаке без значения.

На мой взгляд, повторюсь, понимать можно не только знаки и, соответственно, не только язык.

Однако, по-видимому, мы вполне обоснованно можем сказать, что музыку мы понимаем, а следовательно, можно говорить о музыкальном смысле, это продуктивная формулировка. О понимании музыки выразительно говорил великий композитор А. Веберн. Вот цитата из его «Лекций»:

Однако использование этих аккордов, по природе своей диссонантных, все более широкое освоение звуковых ресурсов и привлечение более удаленных обертонов привело в конце концов к тому, что на продолжительных отрезках звучания вообще уже не встречалось ничего консонирующего, и в итоге опора на основной тон перестала казаться абсолютно необходимой. Ведь где обычно возвращаются к основному тону? В конце! И тогда можно сказать: «Эта пьеса написана в такой-то тональности». Но после этого был еще период, когда возвращение к основному тону оттягивалось до последнего момента и когда на протяжении значительных отрезков произведения было неясно, какая тональность имеется в виду. «Колеблющаяся тональность» (die schwebende Tonalität). Лишь в конце выяснялось: данное целое следует понимать так-то. Но такой музыки становилось все больше, и в один прекрасный день от опоры на основной тон вообще отказались [Веберн 1975, 54].

Это лишь одно место, похожих у него много. Как он это выражает: когда мы услышали один аккорд, выяснилось, что другой аккорд следовало *понимать* так-то.

Что здесь означает слово «понимать»? Не так-то просто это определить. Это некая структура, в которой каждому тону, каждой гармонии отведено свое место.

На примере слов Веберна мы видим, что понимаем мы прежде всего мотив и гармонию. Например, смысл пятой или седьмой ступени перед концом музыкальной фразы – подведение к тонике, а смысл тоники – разрешение. К сожалению, этим легким примером возможности вербализации музыкального смысла практически исчерпываются. Есть свой смысл у шестой ступени перед пятой и другой смысл у нее перед тоникой. Но это чисто музыкальный смысл. Он только в том и заключается, что шестая ступень переходит в тонику, и все.

Кстати, на этих примерах, как мне кажется, мы видим, что музыкальный смысл имеют интервалы, а не звуки сами по себе. Но это предположение, которое я сейчас не буду исследовать. Музыкальный смысл имеют, конечно, не звуки сами по себе и даже не интервалы (хотя интервалы в большей степени, чем звуки), а последовательности интервалов. Причем чем более неожиданны эти последовательности, тем большую смысловую нагрузку они несут.

Что значит понять музыкальный смысл? Ни на какой вербальный язык перевести музыку невозможно. Однако я явным образом понимаю некоторые музыкальные произведения, а другие не понимаю, их смысл ускользает от меня, для меня они – набор звуков. Э. Хувинен [Huovinen 2011] говорит о перцептивном и концептуальном понимании. Перцептивное понимание непосредственно, а концептуальное задействует рефлексию. С его точки зрения, непонимание возможно только в концептуальном понимании. Однако я не согласна. Вполне может быть и перцептивное непонимание – когда я слышу набор звуков, не складывающийся в осмысленное единство. Соответственно, понимание – это конституирование понятного единства, обычно мотива.

Можно предложить прагматический критерий такого понимания: я поняла мотив, если я могу напеть его. Однако это предложение можно оспорить. Сложную симфонию не напоешь, в то время как ее понимание возможно. Можно понимать полифонию, которую принципиально невозможно спеть. Но даже если ограничиваться примером понимания только единичного небольшого мотива, можно ведь и воспроизводить музыку без особого понимания ее смысла, некоторые имели подобный опыт в детстве в нелюбимых музыкальных школах.

Несколько лучше такой критерий: я поняла мотив, если могу поимпровизировать на его тему, опеть некоторые места, транспонировать в другую тональность. Это аналогично пересказу текста своими словами.

Но такой подход представляется слишком прагматическим. Он к тому же требует хорошего слуха, который не обязателен для музыкального понимания.

Я полагаю, что специфическое музыкальное понимание до некоторой степени заключается в том, что мы создаем в уме некий рисунок. О мелодическом рисунке нередко говорят в музыковедении [Fiske 2008]. Это, разумеется, не рисунок в прямом смысле. Музыка неотъемлемо темпоральна, а рисунок статичен. И тем не менее в понятной мелодии есть что-то общее с рисунком, есть некий паттерн.

Мы выделяем в мелодии, например, «верх» и «низ». Что касается пространственных метафор верха и низа в музыке, определить их природу достаточно сложно. Понятие высокого и низкого звука явным образом является метафорой. Можно было бы говорить, что высокие звуки являются, например, более женскими, а низкие мужскими. Однако в нашем языке укоренилась именно пространственная метафора. Это так и во многих других языках. Музыка определенно имеет некоторое отношение к пространству, но это сложное отношение [Мартынов 1974]. Мы осуществляем в уме некую свертку мелодии в паттерн и развертку паттерна в пространстве.

Здесь надо коснуться вопроса, как мы выделяем мотив или мелодию. Этого вопроса не возникает в песнях, где одна песня – одна мелодия, и притом в четырех строчках строфы рисунок повторяется. Однако этот вопрос становится очень трудным, когда речь идет о сложных формах классической музыки. Сложность классической и особенно современной академической музыки во многом связана с тем, что в постоянно

люющихся звуках не выделяются понятные мотивы. Веберн дает важный критерий мотива: он так или иначе повторяется. Когда мы слышим повторение (возможно, с развитием и изменением) некоей последовательности звуков, мы конститулируем ее как мотив.

Здесь важно то, что в своем сознании, восприятии мы именно конститулируем мотив. Это деятельность сознания, это активное участие слушателя в создании музыкального смысла. Подобно тому, как мы выделяем отдельные предметы в пространстве, мы выделяем отдельные мотивы и в музыкальной ткани. Невозможность выделить мотив в некоторых произведениях современной сложной музыки может вести к непониманию, и тогда средний слушатель ее и не слушает), а может производить особое впечатление на слушателя, погружая его в необычное состояние сознания без конституирования. Такое состояние сознания может быть ценным переживанием, в чем и состоит достоинство сложной музыки.

Теперь мы можем ответить на вопросы, поставленные в начале этой статьи. Являются ли разные исполнения одного произведения – в том числе исполнение барочной баллады в стиле heavy metal – исполнением одной и той же вещи? Если слушатель конституирует один и тот же мотив, или, в случае песни, лучше сказать, мелодию, то идентичность вещи сохраняется. Я полагаю, что конституируется в данном случае именно одна мелодия. Если я захочу напеть для себя “Märk hur vår skugga”, то безразлично, какой из трех вариантов я буду воспроизводить. В моем исполнении это будет одно и то же, поскольку во всех трех вариантах звучит одна и та же мелодия.

Конечно, нельзя сказать, что полный музыкальный смысл аутентичного и «металлического» исполнения один и тот же. В смысл музыки, кроме мотива, безусловно, входит и аранжировка.

Даже если одно и то же произведение (например, сонату для скрипки) исполняют разные музыканты, некоторые – а иногда и значительные – оттенки смысла могут меняться. Во французском языке «исполнять» будет “interpréter” – интерпретировать. В разных интерпретациях существует некий инвариант смысла, но в каждой интерпретации есть и свой добавочный смысл.

Некоторое сходство можно усмотреть в оформлении некоего литературного сюжета в виде романа и в виде комикса (это плохое сравнение, потому что комикс упрощает, в случае же альтернативного исполнения музыкального упрощения нет). Сюжет один и тот же, но стиль изложения совершенно разный. Поэтому в некотором смысле музыкальный смысл в данных случаях один и тот же, в другом, более точном смысле – разный. Одинаковость и разность находятся, так сказать, на разных уровнях.

Теперь рассмотрим более сложный случай – кросс-культурного «перевода» мелодии из одного лада в другой.

Для этого несколько слов предыстории. Исторический лад турецких народных песен «тюркю» – так называемый «макам». Турецкий макам сильно отличается от привычного нам западного мажоро-минорного лада и близок к арабскому ладу, также называемому «макам». В данной статье невозможно приводить музыкальные характеристики макама, он хорошо описан в Википедии [Макам web]. Видимо, большинству людей приходилось слышать аутентичные восточные мотивы. Достаточно сказать, что в макаме есть, кроме полутонов и тонов, интервалы в три четверти и пять четвертей тона. Музыканты, воспитанные в турецкой культуре, разумеется, прекрасно понимают макам и умеют мыслить в его рамках.

В 50–70-е гг. XX в. Турция была достаточно открыта Западу, и везде звучала, наряду с тюркю, западная музыка. Это касалось в том числе и рок-н-роллов, и позже настоящего рока. Появились турецкие рок-группы, игравшие чисто западный рок.

Мы же рассмотрим направление, получившее название «анатолийский рок». В его рамках работали, в частности, выдающийся музыкант и поэт Барыш Манчо и интересная группа Moğollar. Суть анатолийского рока заключалась в синтезе восточной и западной музыки. У обоих названных артистов есть великие вещи, в которых мы видим этот синтез<sup>5</sup>, но я сейчас хочу обратить внимание на особый прием: «перевод» мелодии из макама в западный лад.

Пример 5. Барыш Манчо взял тюркю “Urfanın etrafi dumalı dağlar”, исходно существовавшее в макаме, и исполнил его в западном миноре<sup>6</sup>.

Пример 6. Исполнители группы Moğollar взяли тюркю “Alageyik” и также перевели его из макама в минор<sup>7</sup>.

Здесь мы видим не просто обработку, скажем, фортепианного произведения для скрипки, не просто аранжировку произведения, написанного в стиле барокко, для исполнения в стиле “heavy metal”, а преобразование песни из восточного макама в западный мажоро-минорный лад. При этом меняется гораздо больше, чем аранжировка. Меняется рисунок мелодии. Он не может оставаться строго, каким был, поскольку меняется система лада, а значит, интервалы, хотя при этом какие-то общие черты в рисунке мелодии остаются.

Остается ли это произведение самим собой или нет? Я спрашивала нескольких человек – отвечают по-разному (для меня самой общность превалирует, но это мое личное мнение).

Этот вопрос родственен вопросу: меняется ли смысл текста, например, при переводе сонета Шекспира с английского на русский? В теории перевода эти вопросы давно поставлены и решаются в зависимости от того, какое определение смысла мы дадим, насколько жестко свяжем смысл с его словесным выражением. Примерно такую ситуацию можно проиллюстрировать вопросом: можно ли заменить слово «лгать» на «обманывать» или «сейчас» на «теперь», это изменение смысла или нет? Некоторые люди, чувствительные к различиям, скажут, что изменение смысла есть. Другие, чувствительные к общему, скажут, что принципиальной разницы нет. Ясно, что можно видеть ответ и так, и так.

Поэтому ответ на вопрос, превратился ли “Alageyik” в другую песню, зависит от нашего определения смысла. Если исходить из определения, которое я предложила выше, – сохранение последовательности интервалов, мелодического рисунка, – то это разные вещи. Но нельзя отрицать, что связь остается. После нескольких прослушиваний “Urfanın” в обработке Манчо песня становится понятнее слушателю, привыкшему к европейскому строю музыки, и в традиционном исполнении. «Оминоренное» тюркю – это как мост между культурами (но к метафорам перевода нужно отнестись именно как к метафорам. Минор и макама – не языки. Нет никакого внемузыкального смысла «за» двумя песнями, который выражается один раз так, другой раз по-другому. Смысл музыки находится «внутри» нее самой).

Так что в строгом смысле смысл музыки – это рисунок, состоящий из последовательности переходов звуков и гармоний друг в друга. Но можно говорить о более свободной музыкальной «идее». Конечно, надо давать определение музыкальной идее, что сделать труднее, чем музыкальному смыслу. Примем пока это расплывчатое понятие без определения. Я имею в виду, что эта свободная музыкальная идея сохраняется в вышеприведенных примерах. Например, в шестом примере (“Alageyik”) и в той, и в другой версии выделяется рефрен строчек “vah aman aman”. В том и в другом случае он выглядит неким «качающимся» образом. Остается впечатление, что в каком-то смысле вся песня сходится к этому месту. Перевод из макама в минор сохранил эту идею. Такое же сохранение идеи еще лучше видно в пятом примере, где одинаковым образом варьируются строфа и рефрен. Эти структурные моменты так важны, что авторы переводов без колебаний сохранили название исходной вещи, не считая, что сочинили что-то новое.

Поставим теперь общий вопрос: какова природа музыкального смысла, какова природа самой музыки? Здесь я не буду рассматривать то, что это звучащее искусство, и вопросы, связанные с природой звука. Я хочу сказать несколько слов об онтологии музыкального смысла.

С точки зрения феноменологии любой предмет, смысл которого мы понимаем, является интенциональным предметом. Как уже было сказано, смысл не существует сам по себе, он всегда конституируется сознанием субъекта. Вне сознания смысла нет. Таково учение Гуссерля, который, к сожалению, не рассматривал музыкальный смысл,

по крайней мере, в ныне опубликованном корпусе трудов. Теорию Гуссерля к музыке приложил прежде всего Р. Ингарден [Ингарден 1962]. Он, разумеется, также считает, что музыкальный смысл, как и сама музыка, является интенциональным предметом.

Ингарден полагает, что музыку нельзя считать идеальным предметом, поскольку она является предметом интенциональным. Для него это почему-то взаимоисключающие вещи. Однако я не думаю, что их можно считать взаимоисключающими.

Интенциональным предметом может быть как нечто материальное, как и нечто идеальное, так и любое третье. В той мере, в какой мы можем о чем-то думать, все это интенциональный предмет. Возьмем для примера математику или логику, которые берет и Гуссерль. Они, безусловно, являются для математика интенциональными предметами, при этом, по Гуссерлю, их характер – идеальный [Гуссерль 2011, 8]. Само мышление у него тоже идеально [Там же, 13, 19, 20, 24].

То, что музыкальное произведение не является идеальным предметом, Ингарден связывает с тем, что оно возникает во времени в определенный момент, когда автор его сочиняет [Ингарден 1962, 416]. Идеальные же предметы, по Ингардену, существуют вечно – он приводит в пример математику, например вечно существовали числа.

С тем, что музыкальное произведение возникает в определенный момент, спорить, конечно, не приходится. Но ведь и математические открытия возникают. И числа тоже были открыты в незапамятные времена, вообще все математические объекты открывались в истории человечества. Например, производные и интегралы появились в XVII в. в трудах одновременно Ньютона и Лейбница. Носят ли они идеальный характер? Разумеется, и их законы – внеисторические, имеющие чисто математическую строгость. Математика открывается, а не изобретается (правда, на этот счет в философии математики есть разные мнения, но мы примем точку зрения математического платонизма, иначе будет очень трудно объяснить, как Ньютон и Лейбниц независимо друг от друга изобрели каждый что-то свое и в то же время одно и то же). Идеальные предметы «для себя» существуют вечно, а для человечества они открываются.

Конечно, относительно музыки могут быть разные мнения. Прежде всего, она больше зависит от культуры, чем математика. Выше был приведен пример макама. Арабская математика в Средние века была абсолютно понятна европейцам, чего не скажешь об арабской музыке. Когда что-то зависит от культуры, оно, конечно, антропологично.

Когда мы говорим об идеальном характере музыки, само слово «музыка» достаточно многозначно и может вызвать слишком объемное облако ассоциаций.

Лучше говорить о музыкальном смысле, о музыкальной идее, как эти понятия рассматривались выше. А выше было сказано, что мелодия представляет собой некий рисунок или структуру, схему. Композитор их изобретает, и в то же время они существуют идеально.

Ингарден пишет, говоря об исполнениях произведения: «Мы можем лишь догадываться, притом гораздо хуже, чем сам автор, каким в данном случае должен быть этот идеальный эстетический предмет» [Там же, 555]. Он даже предполагает дальше, что сам композитор может не знать, как правильно исполнять произведение, какие возможности следует реализовать, как вещь можно интерпретировать, какую форму ей придать: «...автор до исполнения своего произведения не знает ее [форму] во всем объеме, а лишь более или менее отчетливо ее представляет, порой даже лишь догадывается о ней» [Там же, 561]. Кстати, заметим, что Ингарден, вопреки самому себе, употребляет здесь понятие «идеальный предмет», хотя и оговаривается, что в данном случае имеет в виду «совершенный» [Там же, 549].

При исполнении в стиле рок интерпретации могут очень отличаться от оригинального исполнения (они называются каверами, особенно в том случае, если оригинальное исполнение было авторское).

Пример 7. Песня “House of the Rising Sun”. Это народная баллада, во всяком случае, ее автор неизвестен. Ее исполняли очень многие блюзмены и рок-певцы в течение



всего XX в. Для примера можно привести исполнение Боба Дилана, близкое к традиционному блюзу. Однако колоссальную известность эта песня получила в исполнении группы *Animals*, которые интерпретировали ее не в блюзе, а скорее в чистом роке<sup>8</sup>.

Приведенные в начале статьи примеры 1 и 2 тоже могут служить иллюстрацией в данном случае. Ансамбль Форд-Янга, исполнивший Сати на струнных, – это типичный кавер.

Открывают ли каверы нечто новое в уже известной вещи? Если они талантливы – безусловно. Тонкости музыкального смысла, разворачиваемые в интерпретациях, были как бы уже заложены в идее вещи. В роке композитор и исполнитель чаще всего совпадают; соответственно, композитор-исполнитель открывает лишь часть музыкального смысла, а вторичные интерпретаторы добавляют новые оттенки и даже отчасти собственно сам смысл.

Что насчет изменения рисунка мелодии? Обычно он не меняется, как в примерах 1–4. В примере 7 это уже не так очевидно, потому что Боб Дилан опекает рисунок, добавляя новые интонации и вводя в мелодию элемент импровизации.

Все это отчасти меняет смысл, но не меняет то, что я выше назвала музыкальной идеей. Мы очень хорошо узнаем мелодию, несмотря на некоторую разницу с вариантом без опеки, представленным *Animals*.

Когда что-то можно интерпретировать, открывая новые грани смысла, речь обязательно идет об идеальном предмете. Музыкальный смысл и музыкальная идея – идеальные предметы.

В связи с онтологией этих идеальных предметов вспоминается знаменитый третий мир К. Поппера [Поппер 2002]. Третий мир, безусловно, идеален. Он состоит как из научных открытий, так и из произведений искусства. В его содержании главную роль играют творцы, люди. Однако он имеет неотъемлемую автономию. Поппер пишет: «...я полагаю, что, хотя этот третий мир есть человеческий продукт, существует много теорий самих по себе, рассуждений самих по себе и проблемных ситуаций самих по себе, которые *никогда не были созданы или поняты* и, возможно, никогда не будут созданы или поняты людьми» [Там же, 118] (курсив мой. – Е.К.). Здесь у него речь идет о научных теориях – они создаются людьми, но затем существуют в третьем мире, где вместе с ними существуют и их следствия, их развитие, их взаимодействие между собой. Люди могут не открыть всего этого, однако все это существует объективно, то есть именно идеально. Безусловно, именно так существует математика.

Эту идею Поппера очень легко применить к способу существования произведений искусства. Они были однажды созданы, а потом существуют и содержат в себе смысл, который, возможно, еще не открыт или никогда не будет открыт. И само их создание – это контакт с идеальным миром. Мы можем говорить о мире музыки. В нем живет уже сочиненная музыка, но и та, которая просится, чтобы ее сочинили. Она, возможно, является развитием уже существовавшей. Впрочем, сочинение музыки – это загадка, которую я разгадать не берусь (как и любое творчество).

Однако я хочу сказать о некоем феномене, который представляется мне столь же важным, сколь и утверждение, что музыка существует в идеальном музыкальном мире. А именно, у человека есть своя как бы «внутренняя музыка». И когда мы слышим музыку вне нас, она входит как бы в резонанс с нашей внутренней музыкой и оттого становится понятна нам. Чем ближе внешняя музыка к внутренней, тем быстрее и полнее мы ее понимаем.

Откуда у нас эта внутренняя музыка? В каком-то смысле здесь можно говорить о музыкальном опыте. Именно в применении к внутренней музыке могут функционировать две редукционистские гипотезы: 1) природа музыки имеет отношение к нейрофизиологии, к особенностям устройства мозга, 2) она создана в нас культурой, в которой мы воспитаны. Есть достаточно литературы, в которой развиваются та и другая точка зрения [Clarke 2011; Harrison 2011; Raffman 2011; см. также литературу в данных источниках]. Ко второй гипотезе примыкает представление, что внутренняя музыка

складывается в зависимости от того, какую музыку мы слушали в детстве. Оба подхода, как уже сказано, редукционистские.

Как бы ни отвечать на вопрос о происхождении внутренней музыки, это одно из самых замечательных человеческих свойств. Внутренняя музыка раскрывает перед нами мир идеальной музыки. Каждый входит в этот мир своей дорогой, даже если исходно культура имеет абсолютно интерсубъективный характер. Каждый может находиться один на один с музыкальным смыслом. Таким образом мы приобщаемся к идеальному.

### Примечания

<sup>1</sup> Исполнение бас-баритоном: [https://youtu.be/ARyq4V3Pw\\_c](https://youtu.be/ARyq4V3Pw_c). Исполнение К. Номи: <https://youtu.be/3hGpjsquqw>

<sup>2</sup> Исполнение на фортепиано: <https://youtu.be/oOTpQpoHhAw>. Исполнение ансамблем: <https://youtu.be/ZkFoPGRM4t4>

<sup>3</sup> Два исполнения в классическом стиле: <https://youtu.be/mn8K4IoWgLG8> и <https://youtu.be/ssqmuMYwBQ>. Исполнение в стиле хэви металл: <https://youtu.be/hhsPZlxPNPA>

<sup>4</sup> Обычное исполнение, группа Garmarna: <https://youtu.be/z2kc570KwUs>. Исполнение In extremo: <https://youtu.be/bkX1iNUq6Jw>. Исполнение Haggard: [https://youtu.be/6E-D\\_8dq3sg](https://youtu.be/6E-D_8dq3sg)

<sup>5</sup> Пример такого синтеза: Barış Manço, Benden Öte Benden Ziyade: <https://youtu.be/vEPhXteeLOQ>

<sup>6</sup> Тюркю в макаме: <https://youtu.be/LYF8OIR-luo>, обработка в миноре: <https://youtu.be/Wz22FrEx9aY>

<sup>7</sup> Тюркю в макаме: <https://youtu.be/9NR4QhrT1oE> (первые полторы минуты), обработка в миноре: <https://youtu.be/qmixACbPElc>

<sup>8</sup> Исполнение Боба Дилана: [https://youtu.be/RP\\_caKDfoYU](https://youtu.be/RP_caKDfoYU). Исполнение *Animals*: <https://youtu.be/y2oKRKZnEoA>. Необычное исполнение из традиционных: <https://youtu.be/147kS8O59Qs>

### Источники и переводы – Primary Sources and Translations

Бонфельд 2006 – *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006 (Bonfeld, Moris Sh., *Music: Language. Speech. Thinking. Experience of the Structural Method of the Music Art*, in Russian).

Веберн 1975 – *Веберн А.* Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. Шнитке В.Г. М.: Музыка, 1975 (Webern, Anton, *Lectures on Music. Selected letters*, Russian Translation).

Гуссерль 2011 – *Гуссерль Э.* Логические исследования. Т. II. Ч. 1: Исследования по феноменологии и теории познания / Пер. с нем. Молчанова В.И. М.: Академический Проект, 2011 (Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen*, Russian Translation).

Ингарден 1962 – *Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / Пер. с польского Ермилова А. и Федорова Б. М.: Изд-во Иностранной литературы, 1962 (Ingarden, Roman W., *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, Russian Translation).

Поппер 2002 – *Поппер К.Р.* Объективное знание. Эволюционный подход. М.: УРСС, 2002 (Popper, Karl R., *Objective knowledge. Evolutionary Approach*, Russian Translation).

### Ссылки – References in Russian

Гарипова 2002 – *Гарипова Н.М.* К вопросу об эмоциональных компонентах в структуре содержания и восприятия музыки // *Внемузыкальные компоненты композиторского текста* / Отв. ред., сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: Уфимский гос. ин-т искусств им. Загира Исмагилова, 2002. С. 101–117.

Косилова 2014 – *Косилова Е.В.* Математика – это язык? // *Математика и реальность. Труды Московского семинара по философии математики* / Под ред. В.А. Бажанова, А.Н. Кричевца, В.А. Шапошникова. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 2014. С. 282–293.

Макам web – Макам. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Макам>

Мартынов 1974 – *Мартынов В.И.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сборник* / Отв. ред. Б.Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 238–248.

Медова 2021 – *Медова А.А.* Феноменология музыкального опыта. Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева; Сиб. гос. ун-т им. М.Ф. Решетнева, 2021.

## References

- Clarke, Eric F. (2011) "Psychology of Music", Gracyk, Theodore, Kania, Andrew, eds., *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, pp. 603–613.
- Garipova, Ninel F. (2002) "On the Issue of Emotional Components in the Structure of Content and Perception of Music", Shaimukhametova, Liudmila, ed., *Extramusical Components of the Composer's Text*, Ufimskiy Gosudarstvenniy Institut Iskusstv, Ufa, pp. 101–117 (in Russian).
- Gracyk, Theodore (1996) *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Duke University Press, Durham and London.
- Harrison, Anthony K. (2011) "Sociology and Cultural Studies", Gracyk, Theodore, Kania, Andrew, eds., *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, pp. 557–568.
- Huovinen, Erkki (2011) "Understanding Music", Gracyk, Theodore, Kania, Andrew, eds., *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, pp. 123–133.
- Fiske, Harold E. (2008) *Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology, and Sociology of the Musical Experience*, Edwin Mellen Press, Lewiston, Queenston, and Lampeter.
- Kosilova, Elena V. (2014) "Is Mathematics a Language?", Bazhanov, Valentin A., Krichevets, Anatoly N., Shaposhnikov, Vladislav A., eds., *Mathematics and Reality. Works of Moscow Workshop of Philosophy of Mathematics*, Isdatelstvo Moskovskogo Universiteta, Moscow (in Russian).
- Makam (2022) URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Макам>
- Martynov, Vladimir I. (1974) "Time and Space as Factors of Musical Forming", Egorov, Boris F., ed., *Rhythm, Space and Time in Literature and Art*, Nauka, Leningrad, pp. 238–248 (in Russian).
- Matheson, Carl, Caplan, Ben (2011) "Ontology", Gracyk, Theodore, Kania, Andrew, eds., *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, pp. 38–47.
- Medova, Anastasia A. (2021) *Phenomenology of Musical Experience*, Krasnoyarskiy Gosudarstvenniy Pedagogicheskiy Universitet, Krasnoyarsk (in Russian).
- Raffman, Diana (2011) "Music, Philosophy, and Cognitive Science", Gracyk, Theodore, Kania, Andrew, eds., *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, pp. 592–602.

### Сведения об авторе

**КОСИЛОВА Елена Владимировна** –  
доктор философских наук, доцент  
философского факультета МГУ  
имени М.В. Ломоносова.

### Author's Information

**KOSILOVA Elena V.** –  
DSc in Philosophy, Associate Professor  
at the Faculty of Philosophy of the Lomonosov  
Moscow State University, Moscow,  
Russian Federation.