

<https://doi.org/10.21638/2226-5260-2022-11-2-607-624>

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПОНИМАНИЯ: СЛУЧАЙ РОК-МУЗЫКИ*

ЕЛЕНА КОСИЛОВА

Доктор философских наук, доцент.

МГУ им. М. В. Ломоносова.

119234 Москва, Россия.

E-mail: implicatio@yandex.ru

В статье рассматривается проблема понимания смысла музыки на примере музыки рок. Цель статьи — найти критерий такого понимания. Для этого рассматривается вопрос, что такое вообще музыкальный смысл. Поскольку рок-композиции обычно имеют небольшую длину и в ее рамках одну эксплицитную мелодию, можно сказать, что именно схватывание этой мелодии и является музыкальным пониманием. Возникает вопрос, что означает схватить мелодию, означает ли это возможность ее напеть? Нет, необязательно, но это означает уловить ее рисунок. Идея, что музыка является языком, отвергается — она не несет внешних для себя смыслов. В статье рассматривается несколько примеров «перевода» одной мелодии в другой стиль или лад, причем гилетические данные меняются, а рисунок остается. Это связывается с сохранением музыкального смысла и музыкальной мысли. Самым главным критерием музыкального понимания является сила экзистенциального переживания мелодии. Для понимания музыки, для схватывания ее смысла слушатель должен быть разомкнут, то есть быть в готовности воспринять музыку как эстетический объект. В момент слушания музыка является насыщенным феноменом, поскольку не допускает горизонта, в котором звучала бы другая, альтернативная музыка. Затрагивается проблема телесности при восприятии музыки, что особенно важно в музыке рок, в которой обычно имеется четкий ритм. Рисунок мелодии также имеет пространственный характер, что отсылает к телесности. Здесь можно говорить о некоем «резонансе» внешней музыки с внутренним музыкальным миром слушателя.

Ключевые слова: феноменология музыки, рок-музыка, насыщенный феномен, понимание музыки, музыка и культура.

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

© ELENA KOSILOVA, 2022

PHENOMENOLOGY OF MUSICAL UNDERSTANDING: THE CASE OF ROCK MUSIC*

ELENA KOSILOVA

DSc in Philosophy, Associate Professor.

Lomonosov Moscow State University.

119234 Moscow, Russia.

E-mail: implicatio@yandex.ru

The article deals with the problem of understanding the meaning of music on the example of rock music. The purpose of the article is to find a criterion for such an understanding. For this purpose, the question is considered as to what musical meaning is. Since rock compositions usually have a short length and one explicit melody, it can be said that musical understanding is the grasping of this melody. The question arises as to what it means to grab a melody, and whether it means the ability to sing it. Not necessarily, it turns out — rather, it means capturing its pattern. The idea that music is a language is rejected: music does not have external meaning. The article discusses several examples of the “translation” of one melody into another style or mode. In such a translation the hyletic data changes, but the pattern remains. This is associated with the preservation of musical meaning and musical thought. The most important criterion of musical understanding is the existential experience of the melody. To understand music, to grasp its meaning, the listener must be open, that is, be ready to perceive music as an aesthetic object. At the moment of listening, music is a saturated phenomenon, because it completely fills its horizon. Any other, alternative music is impossible. The problem of corporeality in the perception of music is examined. It is especially important in rock music, which usually has a clear rhythm. The pattern of the melody also has a spatial character, which refers to corporality. Here we can talk about a certain “resonance” of external music with the inner musical world of the listener.

Keywords: phenomenology of music, rock music, saturated phenomenon, understanding of music, music and culture.

1. ВВЕДЕНИЕ

Цель статьи — эксплицировать феномен музыкального смысла. О смысле чаще всего говорится в применении к тексту. Он связывается с получением новой информации и ее пониманием. В этой связи говорится о разнице между смыслом и значением, о принадлежности смысла субъекту, о том, что субъект конституирует смысл, так сказать, для себя. Однако уже сам Гуссерль понимал смысл шире, для него смысл был не только в высказываниях, но и в предметах. Смыслом может быть названо все то, что мы понимаем. Мы будем говорить о смысле музыки, о понимании ее. Музыка не высказывание, но она имеет

* This research was prepared with the support of the Interdisciplinary Scientific and Educational School of Moscow University “Brain, cognitive systems, artificial intelligence”.

с ним нечто общее (Losev, 2012). Задачи статьи состоят в том, чтобы обсудить разные стороны музыкального смысла.

Главным материалом будет рок-музыка — прежде всего потому, что она является для автора статьи эстетическим объектом. Феноменолог всегда имеет дело главным образом с собственным сознанием, описывает во многом собственный опыт, ориентируется на интроспекцию, как бы мы ни старались достичь общезначимых структур сознания.

Однако если мы говорим о музыке, мы должны, конечно, стремиться охватить ее всю и на ее примере лучше уяснить общую проблему понимания — что значит понять? Когда можно сказать, что мы поняли музыку? Когда можно сказать, что мы вообще что-то поняли? Какие тут могут быть критерии? Обсудим этот вопрос и предложим на него ответ через идею экзистенциальной подлинности.

В этой связи особо отметим, что к лучшим, великим произведениям в жанре рок-музыки надо относиться со всей серьезностью, как именно великим, не ставя их заведомо ниже классики и академической музыки (Gracyk, 1996). Однако вопрос, как отличить великое произведение от среднего уровня, остается открытым, и мы опять будем ссылаться на экзистенциальную подлинность переживания и творчества. Собственно, авторы, пишущие про «серьезную» музыку, также не дают на него ответа. Круг парадигмальных примеров великой серьезной музыки сложился посредством консенсуса (условные Моцарт, Бетховен, Шопен и т. д.). Из авторов, пишущих про серьезную музыку, будем ссылаться более всего на А. Мёдову, работа «Феноменология музыкального опыта» (Medova, 2021), затем на М. Аркадиева (Arkadiev, 1993), М. Бонфельда (Bonfeld, 2006), Р. Ингардена (Ingarden, 1962), Б. Бенсона (Benson, 2003).

Начать надо с того, что назвать главные отличия рока от классической музыки, современной академической и попа. Прежде всего, в отличие от первых двух, рок-музыка — это песни. Песня отличается от большого классического произведения тем, что она а) короткая, в среднем четыре минуты и б) имеет явным образом эксплицированную мелодию. Изредка мелодий две, одна в строфах, вторая в рефрене. Этим рок отличается от серьезной музыки, где мелодии различить труднее и сложность музыки несравнимо большая (а в критической литературе даже не принято употреблять слово «мелодия», говорят о «мотиве»). Рок сближается с поп-музыкой, от которой отличается серьезностью и меньшей доступностью (хотя различия между роком и попом количественные, возможен переходный стиль).

Поскольку мы столкнемся с проблемой экзистенциального значения искусства, нам надо с самого начала ввести понятие двух типов слушателей. В случае рок-музыки наличие этих двух типов хорошо заметно. А именно, есть слушатели, для которых музыка — это серьезно, и есть такие, которые слушают ее фоном, обычно по радио. Конечно, вторые чаще слушают поп, но могут слушать и рок (тем более что многим это и все равно). Нашим парадигмальным реципиентом будет слушатель, которому *не* все равно. Будем называть такого слушателя «разомкнутым». Это слушатель, который слушает и понимает, что слышит. Именно на его примере стоит обсуждать, что такое музыкальное понимание. Он слушает музыку по-настоящему, он любит ее, он хочет ее слышать. В случае академической музыки различие двух типов слушателей тоже имеется, но оно меньше выражено, потому что люди посещают концерты, так что заранее предполагается, что они пришли внимать (однако А. Мёдова роняет на этот счет несколько скептических замечаний). Рок-концертов касаться не будем.

Разомкнутость слушателя — важнейшее условие того, что эстетический акт состоится и что в нем промелькнет подлинность. Это вообще главное свойство переживающего эстетический акт в любом виде искусства. Картины тоже можно воспринимать как хорошее украшение стен, а можно смотреть внимательно. М. Дюфрен в своем очерке «Введение. Эстетический опыт и эстетический объект» задается вопросом, что первично — объект или опыт. Он указывает, что для эстетического опыта нужен объект, а для того, чтобы что-то конституировать в виде эстетического объекта, нужно уже находиться в состоянии переживания эстетического опыта, так что имеется круг в их определении (Dufrenne, 2014, 169). Для этого и нужно вводить понятие разомкнутости, то есть готовности к эстетическому опыту и к конституированию эстетического объекта. Правда, эстетический опыт тоже надо определить. Что это, помимо удовольствия, наслаждения, оценки чего-то как «прекрасного»? Будем под эстетическим опытом понимать не только это, но и особый режим конституирования смысла, конституирование особого музыкального смысла. Прежде всего, это вид переживания — переживания того, что в звуках ты услышал мелодию или гармонию, что это было нечто цельное и автономное, что тебе что-то явилось, что ты сам можешь теперь «думать» какую-то музыку (что такое «думать музыку» как раз и связано с проблемой конституирования музыкального смысла).

2. ЧТО ОЗНАЧАЕТ ПОНЯТЬ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СМЫСЛ?

Музыка загадочна. С одной стороны, она близка к математике. Рисунок мелодии — это последовательность ступеней, каждую из которых можно выразить числом полутонов от тоники. Но в числах ведь нет музыкальности. Мало того, что выражение музыки через звучание инструментов дает звучащее «тело» безличным структурам. Но рождаются ведь совершенно особые смыслы. Мы можем написать на бумаге последовательность: 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1. Она совершенно бессмысленна. Но когда она зазвучит, это будет минорный лад. Возникнет правильность, гармония. Откуда она тут взялась? Почему в этой последовательности единиц и половинок заключен красивый лад, часто имеющий грустный оттенок? Гармония заключена в самом миноре, в самом по себе. Так же как смысл текста мы конституируем для себя, но какой-то внешний нам смысл заключен и в нем самом.

Начать поиск музыкального смысла следует с Э. Гуссерля. Он писал о восприятии мелодии, но обсуждал на этом примере проблему темпорального горизонта (Husserl, 1994). Он не касался собственно эстетических сторон музыки. Однако в соответствующем горизонте у нас всегда конституируется смысл. Вопрос о конституировании музыкального смысла — важнейший (и самый трудный) вопрос феноменологии музыки. Но сначала следует поставить более общий вопрос об онтологии музыкального произведения, поскольку от этого зависит то, смысл чего мы собираемся рассматривать.

Нередко приходится слышать, что музыкальное произведение несет как бы послание от композитора к слушателю, и сюда же относится представление, что оно в некотором смысле является собственностью композитора, его творческим вкладом в культуру. Почти все упомянутые в начале статьи авторы — и Р. Ингарден, и М. Бонфельд, и М. Дюфрен, и А. Мёдова — стоят примерно на этой точке зрения. Да и, казалось бы, как можно в этом сомневаться? Если математик доказал новую теорему, то это его творческий вклад в математику, но теорема истинна и без математика, ту же самую теорему мог бы открыть и доказать другой математик. Лейбниц и Ньютон независимо друг от друга открыли целую область математики, математический анализ. Поэтому и заходит речь об идеальном математическом мире. В некотором роде теорема вместе со своей истинностью существует и до ее открытия. Что же касается музыки, то очевидно, что до написания композитором произведения не существовало. Он чистый творец, творящий практически с нуля (если не считать культурного бэкграунда). С этим, конечно, спорить не приходится.

Однако насчет безусловной принадлежности произведения композитору не все так очевидно. В некотором смысле музыка так же принадлежит музыкальному миру, как математика — математическому. К тому же музыка в некоторых аспектах близка математике, на что обратил внимание еще Пифагор. Можно спорить о том, почему в нашей культуре существуют мажор и минор, как они складывались исторически и могли ли они сложиться по-другому. Но сейчас они для нас факт. И рок-песня, за очень небольшими исключениями, не может не закончиться на тонике. В строфе должно быть четыре строки, а не три и не пять (исключения есть, но они этим достигают особых целей). Можно назвать и другие законы, которым должны следовать творцы. Но мы здесь хотим обратить внимание не на это. Имеем в виду просто тот факт, что рожденное музыкальное произведение отрывается от своего автора и далее существует как идеальная сущность. Именно так оно и имеет свой смысл: мы должны понять идею произведения, а не те частности, которые, возможно, вложил в него автор. Произведение больше своего автора, тем более великое произведение. Если автор исполняет свою вещь, как это в роке обычно бывает, он не всегда даже может раскрыть все содержание этой вещи, и некоторые вторичные исполнители интерпретируют ее по-другому.

С этим в классической и рок-музыке дело обстоит по-разному. С одной стороны, в классике произведение написано одним композитором, а исполняется разными исполнителями. В роке, как правило, автор и исполнитель совпадают. С другой стороны, в классике композитор очень подробно, в сравнении с роком, указывает, как надо играть его вещь (например, на каких инструментах). В роке набор инструментов неважен. Поэтому рассмотрим такое явление в рок-музыке, как каверы. Кавером называется тот случай, когда песню одного автора исполняет другой исполнитель. Например, песню написали «Битлз», и они же в первый раз ее спели, а потом ее поет кто-нибудь еще. Каверы редко достигают аутентичности первого исполнения, но дело не в этом, а в том, меняется ли смысл? Понятно, что это зависит от определения музыкального смысла. Полагаем, что разумно понимать под музыкальным смыслом как раз инвариант — то в музыкальном произведении, что не меняется при разных интерпретациях.

Я хочу привести очень яркий пример (его даже нельзя назвать в полном смысле кавером). Это известнейшая шведская баллада *Märk hur vår skugga*, написанная в XVIII веке (слова принадлежат К. М. Беллману, автор музыки точно неизвестен, полагают, что он же). Эту балладу в Швеции исполняют много групп и певцов, и обычно они придерживаются стилистики XVIII века, как мы

сейчас можем ее вообразить — нежные голоса, тихий аккомпанемент и т. п. На YouTube можно легко найти эти версии¹. Однако за эту же прекрасную мелодию взялась металлическая группа (*Evil Masquerade*) и, конечно, по мнению среднего слушателя, превратила ее во что-то ужасное. Однако мы должны иметь в виду, что в Швеции тяжелый металл популярен и воспринимается спокойнее, чем у нас. Против музыкального смысла металлисты не погрешили: они точно передали все ноты и всю гармонию. Можно ли сказать, что в классической и в металлической версии это одно и то же произведение с одним и тем же смыслом? Считаем, что да, но это зависит от определения смысла, которое другой исследователь может дать по-другому. (Здесь же надо сделать замечание, что в металле, например, у Дио и *Rainbow*, есть множество прекрасных мелодий, которые многими не воспринимаются из-за тяжелых аранжировок.) Нам представляется здесь самым важным то, что музыкальный смысл можем передать, спев эту мелодию собственным голосом. Независимо от того, будем воспроизводить ее классический вариант или металлический, в нашем исполнении это окажется одно и то же, потому что нотами они не различаются.

Вернемся, однако, к проблеме понимания музыкального смысла. Можно ли сказать, что понять музыкальный смысл означает мочь спеть мелодию? Вероятно, это был бы самый легкий выход. Это можно назвать прагматическим критерием понимания. Примерно такой критерий можно ввести, скажем, для текста: мы понимаем сложный текст, если можем пересказать его своими словами, сохранив при этом смысл. Конечно, это будет интерпретация, полный набор смыслов с полным совпадением передать невозможно, но какие-то основные идеи должны сохраняться. В музыке дело осложняется тем, что не все «умеют петь», то есть обладают музыкальным слухом. Их слух может быть достаточен для, так сказать, внутреннего пения, а голосом передача будет недостаточно точная. Тогда можно ослабить требование и сказать, что субъект понял смысл мелодии, если она звучит у него внутри. Если теперь предъявить субъекту набор не связанных между собой звуков, то при наличии хорошей памяти он сможет воспроизвести, может быть, несколько десятков звуков. Понял ли он смысл, если там не было, что понимать? Нет, так сказать нельзя. Поэтому критерий воспроизведения не подходит в качестве критерия понимания, воспроизвести можно не понимая (кстати, так же и с текстом: при хорошей памяти его можно весьма точно воспроизвести, не поняв). Немного интереснее такой критерий, как способность поимпровизировать с мелодией, хотя бы самым

¹ Классическое исполнение: (Martijnny, 2009), металлическое: (*Evil Masquerade*, 2016).

простым образом — транспонировав ее в другую тональность. С мелодией это легко, с набором звуков гораздо сложнее. Однако, видимо, и это возможно. Поэтому придется искать другой критерий понимания музыкального смысла, не связанный с воспроизведением.

3. ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ МУЗЫКА ЯЗЫКОМ?

Этот вопрос обязательно встает, если говорить о музыкальном смысле. Как указывает А. Мёдова (Medova, 2021), в отечественном музыковедении сложилась целая школа, согласно которой музыка есть язык. М. Бонфельд (Bonfeld, 2006), например, стоит на этой позиции.

Однако с этим не согласны Мёдова, Джакендофф (Jackendoff, 2011). Нам тоже представляется, что музыка не язык.

Вот самое главное возражение против этого. Язык — это система знаков, а знак — это конвенциональная сущность, указывающая на нечто отличное от самой себя. Слово «стол» имеет четыре буквы и указывает на предмет — стол. Когда мы слышим слово «стол», мы совершенно не думаем о том, что букв четыре. Мы думаем о предмете столе. Знак хорош тогда, когда не отвлекает внимание на себя. Язык не говорит о себе, за исключением редких случаев, когда мы по-русски говорим о русском языке, но и тогда объектный язык и язык-средство описания четко различаются.

Музыка же говорит о себе. Если в мелодии 16 нот, мы думаем об этих нотах. При этом, конечно, у нас могут быть какие-то образы, например, зрительные. Но они посторонни для музыки и не запрограммированы в ней.

Правда, музыка может нести какие-то качества. Например, в нашем личном опыте важно различение на светлую и темную музыку. Это, возможно, личная синестезия, а может быть, объективное свойство музыки. Даже если это объективное свойство, это все равно совсем не похоже на язык. Язык конвенционален. Слово «темный» не является темным, а слово «светлый» не является светлым. Это и есть конвенциональность языка. Музыка же, если только она действительно может быть темной, темная сама, а не по конвенциональной договоренности ее носителей. Язык прозрачен. Сквозь него мы видим его предмет. Музыка — как и любое искусство — не прозрачна. Наше внимание направлено на нее, а не сквозь нее. Это же отмечает ряд авторов: Иде (Ihde, 2007, 155), Клифтон (Clifton, 1983, 3). «С этой точки зрения музыкальный опыт предстает как рекурсивный, замкнутый на себе» — пишет Мёдова (Medova, 2021, 138).

Поэтому нам нужно расстаться с надеждой найти музыкальный смысл где-то «за» музыкой. Музыкальный смысл встроен в нее, он охватывает ее звуки, последовательность ступеней лада, оформляющую ее гармонию, ритм. Смысл музыки — это сама музыка.

4. ГИЛЕТИЧЕСКОЕ И ИНТЕНЦИОНАЛЬНОЕ В МУЗЫКЕ

Есть возможность рассмотреть ход мелодии в структурной точке зрения. А именно, у мелодии есть «рисунок» (Fiske, 2008). Здесь мы не выходим за пределы мелодии к какому-то немusикальному содержанию, этот рисунок содержится в ней самой. В некотором смысле это как бы «свертка» темпорального объекта во вне-темпоральный, поскольку этот рисунок существует неизменно в течение того времени, что мелодия длится. Так что, возможно, можно сказать, что мы поняли смысл мелодии, если схватили этот рисунок, в котором должны быть как-то отмечены главные места в мелодии, ее ключевые переходы, ее плавность или резкость и т.п. Конечно, наличие главных и второстепенных мест в мелодии надо специально обосновывать, и тут очень много зависит от интуиции слушателя. Но это так и в случае любого понимания, например, понимания текста.

Однако, возможно и чисто темпоральное переживание мелодии, без всякой свертки ее в рисунок. Тогда оно будет обосновывать само себя. Тогда понять мелодию будет просто означать пережить интенциональный акт, о котором ничего нельзя сказать, кроме того, что это интенциональный акт конституирования музыкального смысла, понимания данной конкретной мелодии.

Здесь надо вспомнить, как Гуссерль вводит понятие гилетического и ноэ-матического слоя в сознании. Под гилетическим слоем понимается первичный поток ощущений, еще до конституирования всякого смысла. Интенциональный слой — это слой конституирования смысла и понимания (Husserl, 2009, 200).

В музыке, тем более в музыке рок, гилетический слой выражен очень ярко. Это собственно звучание, напор звуков, нередко плотных, концентрированных. В примере с балладой *Märk hur vår skugga* две версии различаются гилетическим слоем. Он существует до понимания, воспринимается непосредственно. Понятно, что на него есть отклик, причем это отклик не только сознания, но и всего тела. В феноменологии все чаще говорится о важности телесности. Сам Гуссерль обычно связывал телесность с восприятием другого, как и, например, Э. Левинас. В концепции Мерло-Понти говорится и о телесности в восприятии. Музыка мы всегда воспринимаем телесно, даже когда не отдаем

себе отчета и когда это высокая классика. В этом смысле в музыке очень важен ритм, задающий телу некие «качания», волны. Ритм иногда можно отстукивать ногой или рукой, а можно отстукивать только лишь в воображении.

Телесность восприятия музыки не ограничивается гилетическим слоем. На более высоком нозматико-ноэтическом слое музыка представляется в виде структуры, которую, как было сказано, можно свернуть в рисунок. И даже этот рисунок в определенной степени переживается телесно. В этот момент мы переводим темпоральную природу музыки в нечто пространственное. Можно сказать, что пространственность была заложена в музыке потенциально, и ее создание является человеческим актом понимания.

Но, повторимся, есть свидетельства людей, которые не рисуют в уме никаких рисунков, для которых музыка остается абсолютно темпоральной.

Кстати, встает вопрос и о том, что значит «не понять» музыку. Э. Хуовинен (Huovinen, 2011) считает, что при непосредственном восприятии мелодии нельзя говорить о непонимании, но это представляется неверным. Можно «не схватить» мелодию, слышать разрозненный набор звуков, интервалов, аккордов. Если музыка достаточно сложна (что бывает и в рок-композициях), непонимание вполне возможно. Ниже коснемся проблемы понимания в кросс-культурном аспекте: без подготовки мы не можем понять музыку другой культуры.

5. МУЗЫКА И ГОРИЗОНТ. НАСЫЩЕННЫЙ ФЕНОМЕН

Вернемся еще раз к Гуссерлю, который вводит понятие горизонта. Мы будем отдельно рассматривать темпоральный горизонт и горизонт смысла, хотя это не оторванные друг от друга понятия. Каждый горизонт является темпоральным, хотя не всякий темпоральный горизонт — это горизонт смысла.

Темпоральный горизонт рок-песни очень прост. Это те самые четыре минуты, которые она в среднем длится. Если песня не слишком примитивна (мы договорились, что рассматриваем великие образцы рока), то этих четырех минут не хватает, чтобы «наслушаться» — чтобы музыкальный смысл оказался исчерпан. Возникает феномен повторения. То же можно сказать и о классике. Ее смысл тоже не вмещается в ее темпоральные рамки, и феномен повторения возникает тоже. Люди часто с удовольствием вновь и вновь слушают уже, казалось бы, хорошо знакомые вещи. Это, кстати, говорит против того факта, что сознание имеет информационную природу, как это утверждается в некоторых современных учениях аналитической философии сознания. Но эту тему мы разворачивать здесь не будем.

Однако с горизонтом смысла не так просто. А. Мёдова, обсуждая горизонт (ее примеры из прослушивания классики на концертах), говорит о внешнем горизонте — о том, что слушатели уже знают о произведении, что они ожидают, что написано в программе концерта и т. п. (Medova, 2021, 34). Но горизонтом музыки является только другая музыка. И здесь мы встречаем понятие насыщенного феномена.

Вспомним, как Марион вводит это понятие. Для насыщенного феномена характерны два признака: он полностью заполняет горизонт (Marion, 2014, 90), и он не допускает конструирующей деятельности сознания, сознание полностью отдается ему, находится в рецептивном состоянии (Marion, 2014, 94).

По пункту б) возможны разные варианты, но по пункту а) музыка, однозначно, является насыщенным феноменом. Звучание одной песни полностью исключает звучание других. Причем это характерно даже для такого примитивного варианта слушания, когда неразомкнутый слушатель слушает музыку фоном по радио. Все равно две песни одновременно звучать не могут, это будет какофония.

Этим музыка сильно отличается от, скажем, текстов, да и от картин. Текст вполне можно читать, периодически отвлекаясь и вспоминая другие тексты — похожие, противоположные, как-то связанные ассоциациями и т. п. Вокруг вербальных сообщений всегда плотное облако связанных смыслов. Поэтому в текстах разнообразие ассоциаций, всегда богатство потенциальных интерпретаций и возможностей развития. У текстов ярко выражен смысловой горизонт. Это, разумеется, не отменяет активной конституирующей деятельности субъекта. Но ему, скажем так, есть в чем действовать.

Музыка в каждый момент существует только в единственном числе. Она полностью заполняет свой горизонт. Она овладевает сознанием, входит в него, субъект может к ней только или разомкнуться, или выключить проигрыватель.

Что насчет конституирования смысла? Можно ли сказать, что музыка его отключает, как отключают насыщенные феномены из примеров Мариона, например, откровение? (Нам представляется, для Мариона именно этот пример главный в его описании.) Нет, нельзя, потому что отключить конституирование смысла — значит, ничего не понять. Перед откровением мы немые, а музыку мы понимаем. Восхищения, определенной вербальной немоты это не отменяет. Но музыкальное понимание у нас работает. Мы различаем мелодии между собой, мы знаем, какая началась и когда она закончилась. Поэтому конституирование смысла остается. Музыка, таким образом, является как бы полунасыщенным феноменом, по Мариону.

6. КУЛЬТУРНЫЙ ГОРИЗОНТ. ПРИМЕР ТУРЕЦКОГО РОКА

Конечно, следует рассмотреть еще один горизонт, очень широкий — это культурный бэкграунд. На него особое внимание обращает отечественный музыкант, музыковед и философ М. Аркадьев (Arkadiev, 1993). Здесь возможен определенный релятивизм, к которому, как иногда кажется, склоняется Аркадьев. А именно, можно говорить, что музыка — чисто историческое явление, в разные эпохи она разная, у разных народов она также разная. Та музыка, которая кажется нам естественной, сложилась по историческим меркам недавно, примерно с начала эпохи книгопечатания. До этого, например, минора вовсе не существовало. Как его не существует и сейчас, например, в народной турецкой музыке «тюркю», в которой есть свой лад, называемый «макам», с другими интервалами и другими способами построения мелодий. Поэтому когда мы «понимаем» наши мелодии, мы осуществляем применение к ним нашего бэкграунда. Мы опознаем минор (например, делая вывод, что в данной песне минор гармонический, а в другой — натуральный) не потому, что некоторых учили этому в музыкальной школе, а потому, что вокруг нас постоянно звучит гармонический минор, и поэтому наше сознание его структуру улавливает как естественную. Если бы постоянно звучал макам, мы бы улавливали везде его структуру, а натурального минора от гармонического отличить бы не могли.

Такой культурологический релятивизм в проблеме понимания музыки встречается достаточно часто.

До какой-то степени с данным рассуждением можно согласиться. Хотим только заметить, что из того, что минор появился недавно, не следует, что у него нет некоторой высшей идеальной истины. В математике производные тоже появились в XVI веке, но с тех пор они несут математическую истинность. Онтология музыкальных объектов как идеальных вполне допускает такое толкование, и даже, может быть, с этим согласился бы Гуссерль, у которого интенциональный объект вполне мог в то же время быть идеальным (Ингарден, споря с идеальностью музыки, понятия интенционального и идеального противопоставляет (Ingarden, 1962)). Однако сейчас мы не будем вдаваться в этот спор.

Здесь, кстати, по-новому встает вопрос о музыке как языке. А именно, нельзя ли сказать, что мажор/минор современной Европы — это один музыкальный язык (он по-прежнему говорит только о себе, так что это язык не в семантическом смысле!), а макам — это другой язык? Но тогда должно быть возможно что-то типа перевода.

И такой перевод имел место в Турции. В 60–80-е годы прошлого века Турция была достаточно открыта к Западу. Разумеется, повсюду звучали тюркю, поскольку это историческая музыка Турции, и любой представитель турецкой культуры прекрасно понимал макам. Однако зазвучал и рок-н-ролл, а затем и настоящий рок. Среди турецких групп появились исполняющие чисто западную музыку. Это было подражание, и имена этих «чисто западных» групп нам не интересны. Но появилось своеобразное течение «анатолийский рок» (о нем можно прочесть в «Википедии»), сочетающее турецкую и западную музыку. Его рассмотрим на примере выдающегося музыканта и поэта Барыша Манчо. В числе прочего он брал турецкие мелодии и именно переводил их на западный язык, сохранял некий общий смысл мелодии и оформлял его в гармонический минор, придавал характеристики европейского лада². В таком виде они нам полностью понятны. Кроме того, многие его собственные вещи несут заметный турецкий оттенок, оставаясь написанными на западном музыкальном языке³. Можно ли сказать, что сохранялся смысл мелодии? Ведь изменились интервалы, возникла последовательность интервалов минора, и полностью рисунок тождественным назвать уже нельзя. Считаем, что определенный смысл сохранился, что он перешел из одного лада в другой. Однако это зависит от того, как определить музыкальный смысл. Здесь есть некоторая произвольность в определении. Можно определять его через строгую последовательность тонов, а можно определять через более свободный рисунок. То же самое, кстати, связано с любой обработкой народных мотивов в классической музыке, что делали, например, отечественные авторы, обрабатывая народные песни для своих опер и симфоний.

Надо специально отметить, что аналогия с языком хромает. Так, если мы возьмем совершенное стихотворение на турецком языке и станем переводить его на английский, мы должны будем перевести его на совершенный английский. Не существует языка, промежуточного между турецким и английским, это будет убогий пиджин. В музыке же анатолийский рок был именно промежуточным, он сочетал в себе некоторые рисунки турецких мелодий и западный лад, при этом он являлся подлинным искусством. Лучше и в этом случае не говорить о языке, говорить только о культуре. Во всяком случае, анатолийский рок показывает, что культуры даже таких разных ладов, как мажор, минор и макам, не герметичны друг к другу, и открытость возможна и тут. Кстати,

² Тюркю *Urfa'nın Etrafı* до перевода (Tatlises, 2010) и в обработке Манчо (EmreMüzikOfficial, 2019).

³ Например, такие песни как *Benden Öte Benden Ziyade* (Barismancotv, 2018).

после знакомства с азиатским роком западный человек постепенно обретает возможность слушать и тюркю, сначала более близкие к западной музыке, а потом и сделанные в чистом макаме. Освоить турецкую музыку легче, чем турецкий язык.

Что можно сказать в самом общем смысле о роли культурного бэкграунда в понимании музыки? Разумеется, это не простое утверждение, что мы понимаем только ту музыку, к которой привыкли в своей культуре или в истории собственного эстетического опыта. Мы часто хотим именно новизны, с новизной связана квинтэссенция интенционального конституирования. Разомкнутость к музыке состоит в принятии новой музыки.

Но бэкграунд все-таки нельзя не принять во внимание. Он дает смыслы, с которыми мы соотносим новое. Понимание смысла всегда отсылает к чему-то, понятому ранее, если такой связи с прошлым опытом нет, конституирования смысла вообще не может быть. Возможно и восприятие абсолютно нового, но тогда оно происходит без типичного конституирования смысла. Такое чистое восприятие иногда происходит в сложных вещах академической классической музыки (например, Шнитке), но не в роке. Рок требует слушателя, готового воспринимать его именно как рок, укорененный в собственной традиции.

7. МУЗЫКА КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ

Когда речь шла о музыке как об эстетическом объекте, вставал важный вопрос эстетики, который имеет непосредственное отношение и к феноменологии музыки: как мы отличаем великое произведение искусства от посредственного? Тех и других всегда много, и крайне трудно предложить объективный критерий. Как можно сказать, что какая-то музыка экзистенциально подлинна? Полагаем, что к музыке (и любому искусству) можно приложить критерий подлинности. Конечно, здесь всегда будет субъективность, и именно для этого в самом начале мы говорили о разомкнутом слушателе: о том, который готов к переживанию этой подлинности искусства.

Критерий подлинной музыки именно экзистенциальный. Она переворачивает сознание. Это непросто объяснить. Если бы с этим были связаны какие-то мысли, было бы проще, но нет, тут воздействие невербальное. Изменяется что-то в душе, в сознании. Какое-то новое время начинается, какая-то внутренняя пульсация звучит по-другому. Ты попадаешь в другой мир и выходишь из него изменившимся. Какие-то волны есть в мире и в сознании, ритм и структура, возможно, какого-то собственного бытия слушателя. Гениальная музыка

входит в эти внутренние структуры, эти волны, этот ритм. Музыка вырывает тебя из жизненного мира и на какое-то время переносит в идеальный мир.

Здесь опять надо подчеркнуть субъективность этого критерия. Для любой гениальной музыки может быть слушатель, которого она нисколько не задевает, хотя он и разомкнут к музыке вообще, и для любой примитивной музыки, вероятно, есть по крайней мере один человек на земле, который слушает ее с удовольствием и переживает важный для себя эстетический опыт. Ссылаться на интересубъективность здесь невозможно. В эпоху массового искусства не только популярное не значит хорошее, но и то, которое хвалят критики, тоже.

И все же более и менее подлинная музыка существует. Разница тут в силе, с которой она воздействует на разомкнутого слушателя. Здесь особенно неприменим прагматический критерий понимания, то есть способность напеть мелодию. Гениальную песню часто совершенно не хочется напеть, ее хочется слушать, и не обязательно часто. Она насыщенный феномен, кроме нее больше ничего не существует и в момент звучания, и даже после. Остается вопрос, можно ли сказать, что мы конституируем ее смысл или она сама приносит свой смысл нам?

Здесь иногда кажется, что есть определенное явление «резонанса». Это слово — метафора, за неимением более точных слов. Есть какая-то «своя» музыка, и не разная у всех, а у многих совпадающая. Она звучит внутри, но не оформляется в мелодии, она как бы потенциальна, как бы ждет внешнего источника. Тогда, когда ты слышишь гениальную вещь, ты переживаешь встречу: «Вот оно, то, что я всегда хотел услышать!» Здесь мы даже видим, что — может быть — иногда можно рассматривать песню как послание от автора слушателю, с чем мы спорили в начале. Если у автора и слушателя общая внутренняя музыка, и автор ее выразил, а слушатель узнал — это что-то вроде послания. Это, конечно, не отменяет того, что любая музыка является идеальным объектом. Автор входит в идеальный мир посредством вдохновения, но и слушателю нужно что-то вроде вдохновения.

Здесь встает интересная проблема художественной правды, понятия эстетики, важного в отечественной традиции (Short Dictionary of Aesthetics, 2022). Это понятие было сильнейшим образом опошлено в советские времена, когда оно привязывалось к социалистическому реализму, общественной практике и т. п. Однако оно имеет смысл. Великое произведение мы переживаем как *истинное*. Об этом писал Хайдеггер в книге «Исток художественного творения» (Heidegger, 2008). Художественная истина совершенно не связана с приближенным к реальности описанием каких бы то ни было вещей. В словах это может

быть какая-то удивительная строчка, над которой ты задумываешься. Художественная правда может быть в абсурдных стихах, примером чего была наша отечественная группа «Аквариум» в ранний период. Как можно применить это понятие к музыке и можно ли? Возможно, это окажется интересным, но эту тему следует оставить на будущее.

8. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Что в музыке идеально и одинаково для всех и что зависит от конституирующей активности воспринимающего субъекта? Как мы выяснили, без «перевода» мы не понимаем непривычный лад, но после ряда упражнений его можно понять. Необходимость обучения не аргумент за то, что восприятие лада культурно-случайно. Много чему надо учиться, чтобы это понять, но при этом это идеально. Под словом «идеально» здесь понимаем, что оно несет свой смысл в себе самом. Полагаем, что музыка в этом смысле именно идеальна. Как она несет смысл? И наконец, как ответить на самый главный вопрос статьи — что означает «понять музыкальный смысл»?

Мы видели, что музыкальный смысл, с одной стороны, это инвариант различных интерпретаций одного музыкального произведения. С другой стороны, это то, что мы схватываем, понимаем из музыкального произведения. Иногда мы можем это воспроизвести (напеть), но это не обязательно. Мы предположили, что для понимания необходим некоторый резонанс с собственной внутренней музыкой, которая есть у многих людей — разомкнутых, как мы их назвали.

Понимание музыки всегда является экзистенциальным переживанием. Как различить, поняли ли данную музыку или не поняли? Объективно это сделать невозможно. Между прочим, и в случае текста нельзя отличить «правильную» интерпретацию от «неправильной». Интерпретации всегда задействуют собственный опыт воспринимающего, его экзистенциальную расположенность.

И в музыке расположенность, разомкнутость играет первостепенную роль. Если музыка оказалась синхронной и резонирующей с собственной внутренней музыкой слушателя, то он может ее понять. Музыка вызывает в нас эмоции, переживания. Гуссерль указывает, что понимание смысла является именно переживанием. В его работе речь идет о понимании математического и логического смысла (Husserl, 2011, 11). Даже такое абстрактное понимание является переживанием — тем более является переживанием понимание музыкального смысла. Это по необходимости субъективный критерий, как и лю-

бой критерий, апеллирующий к экзистенциальному. Переживание музыки может быть чисто музыкальным — например, по-особому переживается шестая ступень перед доминантой, по-другому переживается она перед тоникой. Но может быть и не такое музыкальное понимание, а более общее — экстаз, напряжение, тревога, разрешение, удовлетворение. Это тоже надо считать видом понимания. В некотором смысле понимание структуры мелодии — это один вид понимания, в то время как возможно ее понимание на основе чисто гилетических данных: ее плотности, тяжести, напряженности, или, наоборот, легкости, ясности, радости.

Понимание музыки — это глубоко личное переживание. Слушатель носит свою музыку в себе. Он приобщается через нее к идеальному миру. Это некое состояние ума, как будто человек, услышав, говорит себе: вот оно! Здесь важен рисунок мелодии, который слушатель оказывается способным нарисовать для себя. Но главное — это именно экзистенциальное переживание понимания. Это переживание приобщения к идеальному миру.

Музыка остается загадочной и удивительной, как она была удивительна для Пифагора — она всегда будет оставаться такой.

REFERENCES

- Arkadiev, M. (1993). *Temporal Structures of Modern European Music*. Moscow: Biblos Publ. (In Russian)
- Barismancotv. (2018, November 22). *Benden Öte Benden Ziyade* [YouTube Video]. Retrieved from <https://youtube/Bf8VGfy8GZ8>
- Benson, B. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bonfeld, M. (2006). *Music: Language. Speech. Thinking. An Essay of Systematic Investigation of Musical Art*. Rus. Ed. St Petersburg: Kompositor Publ. (In Russian)
- Clifton, T. (1983). *Music as Heard*. New Haven: Yale University Press.
- Dufrenne, M. (2014). Introduction to “Phenomenology of Aesthetic Experience”. *Horizon. Studies in Phenomenology*, 3 (2), 161–176. (In Russian)
- EmreMüzikOfficial. (2019, February 1). *Barış Manço — Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar* [YouTube Video]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Wz22FrEx9aY>
- Evil Masquerade. (2016, November 30). *EVIL MASQUERADE — Märk Hur Vår Skugga* [YouTube Video]. Retrieved from <https://youtube/hhsPZlxPNPA>
- Fiske, H. (2008). *Understanding Musical Understanding: The Philosophy, Psychology, and Sociology of the Musical Experience*. Lewiston, Queenston, and Lampeter: The Edwin Mellen Press.
- Gracyk, T. (1996). *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*. Duke University Press. Durham and London.
- Heidegger, M. (2008). *The Origin of the Work of Art*. Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)

- Huovinen, E. (2011). Understanding Music. In Th. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (123–133). New York: Routledge Publ.
- Husserl, E. (1994). *Phenomenology of Inner Time Consciousness*. Rus. Ed. Moscow: Logos Publ., Gnosis Publ. (In Russian)
- Husserl, E. (2009). *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy: First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology*. Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
- Husserl, E. (2011). *Logical Investigations*. Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
- Ihde, D. (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. State University of New York Press.
- Ingarden, R. (1962). The Work of Music and the Problem of Its Identity. In R. Ingarden, *Researches in Aesthetics* (403–570). Moscow: Izdatel'stvo Inostrannoi Literatury Publ. (In Russian)
- Jackendoff, R. (2011). Music and Language. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Music* (101–112). New York: Routledge.
- Losev, A. F. (2012). *Music as the Subject of Logic*. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
- Marion, J.-L. (2014). Saturated Phenomenon. In *(Post)Phenomenology: New Phenomenology in France and Abroad* (63–99). Rus. Ed. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)
- Martijnny. (2009). *Mediaeval Baebes — Märk Hur Vår Skugga* [YouTube Video]. <https://youtube/mn8K4IoWgL8>
- Medova, A. (2021). *Phenomenology of Musical Experience*. Krasnoyarsk: SiBGU im. M. F. Reshetneva Publ.; Krasnoyar. gos. ped. un-t im. V. P. Astaf'eva Publ. (In Russian)
- Short Dictionary of Aesthetics. (2022). *Short Dictionary of Aesthetics*. Retrieved from: <https://estetiks.ru/pravda-hudozhestvennaya.html>. (In Russian)
- Tatlises, I. (2010, October 10). *Urfännin Etrafi* [YouTube Video]. Retrieved from <https://youtube/LY-F8OIR-luo>