Реферат

"Гуманитарная реконструкция становления классической музыки"

Анализ музыковедческой литературы позволяет выделить несколько разных точек зрения на этапы и механизм становления классической музыки. Одну точку зрения проводит В. Конен. В своей замечательной книге "Театр и симфония" она намечает следующую логику становления классической музыки: формирование театра и оперы, использование музыкальных средств (пения и инструментального сопровождения) для выражения в оперных произведениях определенных устойчивых образов и событий (скорби, горя, героики, душевного конфликта, нежной меланхолии, светлой любви, комедийного жеста и т.д.), установление стабильных значений музыкальных высказываний (интонационно-мелодических оборотов и образов), освобождение этих оборотов и образов от поэтической (речевой) и театральной поддержки, свободное комбинирование и организация этих оборотов и образов и, наконец, самостоятельное существование их в виде чистой, внепрограммной музыки в специфических музыкальных жанрах (сонате, симфонии и других). Интересно, что, по сути, ту же логику становления музыки намечает и А. Швейцер. В частности, он показывает, что опора на поэтическую драматургию и события (в хоралах и кантатах) способствовала формированию в музыке И.С. Баха устойчивых значений музыкальных высказываний (выражение состояния покоя, скорби, радости, утомления, тревоги, блаженства, поступи Христа и других).

Если обобщить данную точку зрения, то можно сказать, что классическая музыка вырастает из системы речевых музыкальных высказываний (выражений), значение которых сформировалось в жанрах музыкального искусства, тесно связанных со словом (хоралах, кантатах, опере), причем музыкальные значения складывались при ассимиляции значений поэтического текста. Заметим, что в этой концепции мелодическое начало является ведущим, поскольку именно мелодические обороты и образы используются для выражения соответствующих значений поэтического текста.

Иную точку зрения отстаивает известный музыковед Л. Мазель. В книге "Проблемы классической гармонии" он утверждает, что не мелодия, а прежде всего гармоническое начало было ведущим при становлении классической музыки. Хотя Л. Мазель открыто не полемизирует с В. Конен, его концепция говорит сама за себя: мелодией Л. Мазель считает лишь "мелодику строго организованную, четко расчлененную на крупные и мелкие части, подчиненную простой гармонической логике", причем именно гармония "наилучшим образом служит организации целого, его динамике, логике, форме", то есть формирует и поддерживает музыкальное произведение. "В описанной способности создавать непрерывные напряжения и разрядки, - пишет Л. Мазель, - гармония не имеет соперников... Другие же стороны музыки, например мелодические восхождения и нисхождения, ритмические учащения и замедления, хотя и могут, как уже упомянуто, передавать эмоциональные нарастания и спады более непосредственно, но не обладают такой способностью, как классическая гармония, распространять внутренние динамические соотношения на все более и более крупные части музыкальной формы, а потому и не способны служить столь же мощными факторами формообразования".

Если в концепции Швейцера-Конен классическая музыка рождается из системы музыкальных речевых мелодических высказываний, то в концепции Л. Мазеля она формируется как система гармонического музыкального языка (представляя собой, по выражению Л. Мазеля, своего рода "музыкальную грамматику"). При этом Л. Мазель показывает, что на формирование этой системы влияли не только требования мелодического выражения, о которых пишут В. Конен и А. Швейцер, но и ряд других музыкальных и внемузыкальных факторов: эстетические, требования голосоведения, слухового контроля, специфика музыкального материала (звукоряда), необходимость четкой дифференциации тонов, мелодической плавности движения и т.д. Система классической гармонии, согласно Л. Мазелю, складывается тогда, когда формируется сложный комплекс (особый звукоряд, оппозиция минора и мажора, функциональные связи тонов и т.д.), удовлетворяющий всем этим факторам.

Итак, кто же прав: В. Конен или Л. Мазель? В концепции В. Конен неясно, как складывается "чистая", не программная музыка и музыкальное произведение как целое, поскольку не объяснен переход от отдельных музыкальных выражений и их значений к "чистой музыке" и произведению, где эти значения исчезают (вместо них в "чистой музыке" действительно царит гармоническая организация, тесно связанная с мелодическим движением, ритмом, тематическим развитием и другими композиционными и драматургическими особенностями произведения). А в концепции Л. Мазеля непонятно, как человек может войти в музыку, присвоить ее, выражать себя в ней, если у него нет такого проводника и учителя чувств, как система стабильных речевых музыкальных выражений. В этой концепции мир классической музыки, представленный гармонической системой, выглядит парадоксально: с одной стороны, он замкнут, непроницаем для человека, а с другой - в точности похож на мир его души. Как ни странно, душевная эмоциональная жизнь человека, по Л. Мазелю, - это как бы та же музыка, в ней действуют те же динамические процессы, те же напряжения и разрешения (получается, что одна музыка немая, неслышимая "звучит" в душе человека, а другая, точно такая же, но громкая, повторяет и воспроизводит первую). В концепции Конен парадокс другой - понятно, как человек может войти в музыку (как в реку), но непонятно, как он поплыл, то есть оказался в совершенно другой реальности (в реальности "чистой", не программной музыки).

Однако и В. Конен, и Л. Мазель, и многие другие музыковеды одинаково определяют природу музыки (и это образует еще одну загадку): они считают, что музыка выражает мир эмоций и переживаний человека. Когда таким образом природу музыки задает В. Конен или М. Харлап, это понятно. Иное дело Л. Мазель, для которого музыка прежде всего - система языка, а не речь, произведение, не отдельные мелодические выражения, сложный динамический и энергетический процесс (ср. с концепциями Э. Курта и С. Лангер), не просто система музыкальных образов. Но что вообще современные музыковеды имеют в виду, когда говорят о "выражении", "раскрытии" душевного континуума, эмоциональных состояний или переживаний? Означает ли это, что душевная и эмоциональная жизнь уже сложилась и их нужно только описать, представить, "промоделировать" в музыке? Или, может быть, само выражение в музыке как-то влияет на душевную и эмоциональную жизнь, видоизменяет их? Наконец, возможен и более кардинальный вариант: именно музыка (так же, как и другие искусства), выражение в ней чего-то (?) формирует определенные стороны и структуры душевной жизни. До музыки, вне музыки этих сторон и структур душевной и эмоциональной жизни не было в природе вообще. В отношении к классической музыке этот тезис (гипотеза) может звучать так: именно классическая музыка сформировала в человеке Нового времени (начиная с XVII столетия и дальше) определенные стороны и структуры душевной и эмоциональной жизни. В этом смысле человек Нового времени подготовлен не только культурой эпохи Возрождения и Просвещения, но и классической музыкой.

Не получается ли при таком рассуждении парадокс: классическая музыка сформировала определенные стороны душевной жизни человека Нового времени, но разве не человек создал эту музыку? Прежде чем разобраться в данном противоречии, вспомним интересную концепцию психической жизни, сформулированную еще в конце 20-х годов одновременно М. Бахтиным и Л. Выготским.

"Действительность внутренней психики, - писал М. Бахтин, - действительность знака. Вне знакового материала нет психики... психику нельзя анализировать как вещь, а можно лишь понимать и истолковывать как знак". Всякое переживание, по мнению Бахтина, имеет значение и неизбежно должно "осуществляться на знаковом материале". Не столько знак приспособляется к психической жизни (нашему внутреннему миру), сколько психическая жизнь приспособляется к возможностям знакового обозначения и выражения". Отсюда, естественно, следовало утверждение о том, что "психика в организме - экстерриториальна. Сходные идеи в этот период развивает и Л.С. Выготский. Анализируя высшие психические функции, к которым относится и переживание произведений искусств, Выготский пишет, что в этих функциях "определяющим целым или фокусом всего процесса является знак и способ его употребления... характер употребляемого знака является тем основным моментом, в зависимости от которого конституируется весь остальной процесс". Сам же знак и его значение формируются сначала во внешнем социальном контексте и лишь затем усваиваются (интериоризуются) во внутреннем плане психики.

Если далее предположить, что музыка в художественной коммуникации также является знаком в широком смысле слова (особого рода языком), то, следуя гипотезе Бахтина - Выготского, нужно утверждать, что музыка и психика формируются одновременно. Психика, точнее определенные ее стороны, находит себя (организуется, формируется) в музыке, а музыка находит себя (организуется, формируется) через психику человека. Конечно, это всего лишь гипотеза, но мы попробуем применить ее для объяснения логики становления классической музыки.

Прежде всего напомним некоторые особенности музыки средних веков и эпохи Возрождения (речь идет об основной тенденции, сформировавшейся в русле богослужения и церковной музыки). Эта музыка была неразрывно связана с религиозно-поэтическими текстами (писалась на соответствующие тексты и сопровождала их исполнение), а также с религиозной эстетикой (отрешенно возвышенной или драматургической в религиозном смысле - переживание ужаса и страха перед загробной жизнью, переживание божественной тайны и восторга, смешанного со страхом, и т.п.). Музыка средних веков и эпохи Возрождения была многоголосной, причем одни голоса не согласовывались в интонационном отношении с другими (например, в мотете XII-XIII веков каждый из трех голосов имел самостоятельный текст и часто произносился на разных языках). Связь отдельных голосов достигалась согласованностью тонов, консонантностью созвучий, своеобразным "архитектурным" сочетанием и связью голосов (вспомним известную формулу "музыка как звучащая архитектура"). Наконец, для музыки этого периода характерны "общие формы движения", отсутствие индивидуальности музыкальных выражений. Указанные особенности можно связать с несколькими моментами. Во-первых, музыка в союзе с религиозно-поэтическими текстами соединяла человека с Богом, и не просто отдельного человека, а общину, человеческий "собор". С Богом человека связывало прежде всего слово, имеющее творящую, сакральную силу, поэтому средневековая музыка была неотделима от слова, сопровождала религиозное слово, несла его к Богу. Во-вторых, голос самого человека, обращающегося к Богу, звучал значительно слабее, чем голоса Христа, святых, ангелов или Сатаны. Для средневекового человека мир был наполнен многими артикулированными голосами, поэтому и в музыке нельзя было допустить доминирование какого-нибудь одного голоса. В-третьих, человек почти не обращал внимания на свою внутреннюю жизнь, и соответственно она была мало дифференцирована и развита. Более осознавалась связь с общиной и Богом. Но, даже когда человек сосредоточивался на своей душе и переживаниях, он понимал последние как вызванные внешними силами, а именно вмешательством светлых или темных сил ("Тело охотнее покорялось душе, - пишет Августин, - нежели душа сама себе в исполнении высшей воли... А воля моя, к несчастью, была в то время не столько во власти моей, сколько во власти врага моего... две воли боролись во мне, ветхая и новая, плотская и духовная, и в этой борьбе раздиралась душа моя"). Как это ни кажется невероятным, человек средних веков не имел переживаний и эмоций, соответствующих современным, характеризуемых непрерывностью, динамизмом, напряжениями и разрешениями, индивидуальной "драматургией". С переходом от ужаса к облегчению (в результате причастия или отпущения грехов) средневековый человек просто менял одно состояние на другое, связь между ними мыслилась не во времени, не в перипетиях собственного Я, а относилась к внешнему плану и действию (ведь отпускал грехи священник).

Каким же образом человек средних веков мог переживать музыку? Скорее всего, как звучащий храм, собор. Попадая в него, душа или возносилась на небо, к Богу, или падала вниз, в преисподнюю; трепетала от восторга и радости ("пронзенье сердца", как тогда говорили) или замирала от страха и ужаса. Личными здесь были только сами переживания души, все содержание и структура этих переживаний были общими, соборными, задавались религиозным мироощущением.

Что же произошло в Новое время? Уже Возрождение предельно усилило личностный момент человеческого бытия, которое стало осознаваться по аналогии с божественным, творящим себя и природу. Постепенно складывается практика индивидуального воспитания, индивидуального выбора профессии, возможность самостоятельно глядеть на мир, строить свою жизнь, думать, чувствовать, желать. Все это прямиком вело к личности. В плане сознавания и переживания необходимое условие становления новоевропейской личности - образование особой реальности психики, назовем ее "Я-реальностью". Для нашей темы представление о реальности требует различения нескольких важных феноменов, которые, судя по материалу, формировались в этот период. Это "кристаллизация желаний" в определенной реальности, феномен "сознавания событий реальности", включающий также и вход в реальность, феномен "завершения", то есть выход из реальности в результате осуществления желаний, феномен "блокирования" или выпадения из реальности, например, в результате резкой смены поведения, феномен "переключения", то есть переход из одной реальности в другую, наконец, феномен "претерпевания" (он представляет собой состояния психики, спонтанно возникающие в ходе реализации желаний в тех или иных реальностях). Уже кристаллизация желаний заставляет человека претерпевать определенное состояние - сосредоточенность на предмете желания, устремленность к нему. Изживание может сопровождаться претерпеванием самых различных состояний (приятных, неприятных, нейтральных), все зависит от реальности, ее событий, их значения для человека. Завершение обычно вызывает состояние удовлетворения, снимает напряжение. Блокирование, как правило, выводит человека из равновесия, связано с неприятными чувствами, оцепенением. Важно и то, что само претерпевание может превратиться в предмет желания.

Что же характерно для "Я-реальности", формирующейся у человека Нового времени? Прежде всего представление о самом Я как личности. События, принадлежащие "Я-реальности", разворачиваются в пространстве, определяемом следующими координатами (отношениями). Во-первых, это самотождественность Я во времени (Я-настоящее, Я-прошлое и Я-будущее это одно и то же Я), а также в различных жизненных ситуациях (одно и то же Я у человека бодрствующего, спящего, размышляющего, общающегося, созерцающего произведения искусства и т.д.). Во-вторых, противопоставленность Я другим, а также внутреннего мира Я внешнему миру. В-третьих, осознание психических функций (желаний, воли, мышления, ощущений, чувств, переживаний и т.д.), как исходящих из Я, обусловленных, мотивированных Я. В структуре психики "Я-реальность", как мы уже отмечали выше, задается образом Я, в который входят указанные здесь характеристики, а также ряд других, например, осознание и оценка себя, приписывание себе определенных характеристик, императивные требования к себе и т.п. В "Я-реальности" все переживания человека начинают вращаться вокруг его личности (фигуры Я): процессов ее сознавания (осознания и подтверждения своего личного бытия), изживания своих желаний и устремлений, завершения, удовлетворения этих желаний, переключения и блокирования (коллизий и проблем личной жизни), претерпевания (осознания и переживания собственных психических состояний). Интересно, что у человека Нового времени именно феномены претерпевания осознаются как чувственная, эмоциональная жизнь души и, кроме того, как то, что характеризует саму личность, Я. Последнее, очевидно, объясняется тем, что, поскольку в "Я-реальности" все происходящее мотивируется через Я, именно претерпевание выглядит как неотъемлемое свойство Я (оно не зависит от содержания событий, зато его связь с Я кажется очевидной).

Таким образом, эмоции новоевропейской личности - это довольно сложное образование; они возникают в "Я-реальности" как феномен претерпевания, за которым стоят различные другие психические феномены: кристаллизация личных желаний, осознание, изживание и т.д. Но как формируется вся эта сложная действительность психической жизни? На основе различных знаков (языков), прежде всего науки и искусства (словесного языка, философии, математики, литературы, живописи и других). В свою очередь, необходимость в новых знаках (языках) диктовалась потребностями и проблемами новой культурной ситуации и коммуникации. Если в средние века языки богословия, науки и искусства обеспечивали связь человека с Богом и общиной, то в Новое время возникает потребность в связях человека с человеком, а также человека с самим собой (своей личностью). Начиная с Возрождения все большее значение приобретает ориентация на других людей, социальные группы, социальную систему. Человек Нового времени идентифицирует себя с другими, он жадно усваивает образцы поведения, сравнивает себя с другими. Наблюдение за жизнью других людей, а также собственной жизнью позволяет человеку действовать самостоятельно и одновременно согласованно с другими людьми. Как особые знаковые системы новая живопись, литература, архитектура, наука, философия обеспечивали, с одной стороны, формирование института личности, с другой - новый тип поведения и жизнедеятельности человека.

К рубежу XVII столетия сформировались не только новая наука и искусство (кроме чистой музыки), но и новая художественная коммуникация. Она обеспечивала, во-первых, обмен переживаниями, то есть сопереживание, во-вторых, выявление и реализацию собственных переживаний личности. Этот феномен можно назвать самопереживанием. Сопереживание в сфере искусства расширяло опыт жизнедеятельности отдельного человека путем наблюдения за переживаниями других, а самопереживание позволяло реализовать в искусстве желания самой личности (как эстетические, так и обычные, неизжитые вне сферы искусства). Если сопереживание в общем-то обеспечивалось сложившимися к XVII столетию языками науки и искусства, то самопереживание еще ждало своего Колумба. Особенно беспомощными выглядели сложившиеся языки, когда в сфере переживания нужно было выявить и реализовать феномены претерпевания личности, главные из которых составляли эмоции. Действительно, что, спрашивается, в переживаниях скорби и боли могли выразить такие слова, как "скорбь", "печаль", "горе", или восклицания вроде "о горе", "горе мне", "несчастный я" (из оперы XVII века "Эвридика").

В этот период структура претерпевания личности, вероятно, была следующая. Осознавались (прежде всего в вербально-понятийной области) и переживались отдельные события "Я-реальности" и связанные с ними феномены претерпевания, а также отношения между ними. Временные, энергетические или динамические особенности феноменов претерпевания не только не осознавались, но и не могли осознаваться, этих особенностей еще не было в природе психики. Подобное утверждение может показаться неправдоподобным: разве человек, например, предшествующей эпохи Возрождения имел не те же самые эмоции и переживания, разве его эмоции разворачивались не во времени и не в энергетическом поле психики? Судя по всему, нет. В психике и духовном опыте всякий феномен должен быть поддержан и обеспечен на знаковом уровне, а если таковой поддержки нет, он не может сложиться (самоорганизоваться).

Рассмотрим, как мог в классической музыке кристаллизоваться опыт современной эмоциональной жизни новоевропейской личности и как одновременно складывалась сама классическая музыка (речь идет лишь об идее, логической схеме, подробный генезис этих явлений - дело будущего).

А. Швейцер и В. Конен правы, указывая, что все начинается с установления области стабильных музыкальных выражений и значений, то есть с формирования новых музыкальных знаков. Какую же сферу художественной коммуникации обеспечивали эти знаки? Прежде всего, область сопереживаний. Если происходит обмен переживаниями, то достаточно музыкальных знаков, которые, как пишет А. Швейцер, "являются лишь средствами общения, передачи эстетической ассоциации идей". Но ведь существует еще потребность самопереживания, то есть реализации "Я-реальности": ее желаний, событий, феноменов претерпевания, причем последние, как мы отмечали, берут на себя представительство самой личности, так сказать, манифестируют ее. Можно предположить, что именно потребность в самопереживании выступила в XVII столетии катализатором и стимулом, которые не только переорганизуют ряд существующих психических процессов человека, но и способствуют формированию принципиально новых. Так под влиянием потребностей "Я-реальности", где все события обыгрывают Я, формируются и приобретают все большее значение музыкальные знаковые средства, обеспечивающие централизацию и индивидуализацию (усиление и развитие главного, верхнего голоса, становление индивидуальной мелодии, тенденция к группировке всех аккордов вокруг тонического трезвучия). И далее необходимость реализации в музыке феноменов претерпевания способствует интенсивному развитию гармонической системы. Рассмотрим этот вопрос подробнее.

Вспомним, что собой представляет душевный эмоциональный мир человека Нового времени. Центральной, как мы указывали, является "Я-реальность", ей подчиняются различные другие реальности. Основными феноменами переживания и претерпевания в "Я-реальности" являются те, которые связаны: с кристаллизацией желаний (возникновение влечения к объекту желаний), с сознаванием "Я-реальности" (предвосхищение событий и переживаний этой реальности), с реализацией желаний (удовлетворение, освобождение от напряженности), с переключением и блокировкой (то есть переход из одной реальности в другую или выпадение из "Я-реальности"). Кроме того, две полярные группы переживаний обусловлены принятием или непринятием человеком событий "Я-реальности" (на их основе кристаллизуются эмоции с положительным или отрицательным знаком). Как показывает Л. Мазель, формирующаяся начиная с XVII века классическая гармония имеет многие свойства, сходные с названными: вводнотоновость, создающую начальную напряженность и тяготение, функциональность, действующую на большом протяжении и разных масштабных уровнях произведения, разрешение напряжений, торможения и смены, двуладовость (мажорность и минорность) гармонической системы. Безусловно, это не случайно. Напрашивается гипотеза, что классическая гармония вместе с мелодическими и ритмическими началами формировалась как такая система знаковых средств, которая позволила реализовать опыт самопереживания новоевропейской личности, одновременно по-новому конституируя и структурируя его. Распределение "ролей" здесь, очевидно, было следующим: гармония обеспечивала преимущественно общую структуру изживания и претерпевания, мелодия задавала главным образом индивидуальный сценарий событий и претерпеваний, имевших место в "Я-реальности", а также связывала предыдущие события и претерпевания с последующими; ритм выступал как энергетическая основа, мотор изживания и поддерживал события "Я-реальности", подготовлял их в энергетическом отношении. Однако, каким образом формируются все эти начала музыки, "чистая музыка и душевная жизнь, реализуемая в музыке? Здесь можно предположить такую последовательность шагов.

Первоначально в ходе сопереживания (в жанрах кантаты, хорала, оперы и других) формируются различные музыкально значащие выражения, не только мелодические, но и гармонические и ритмические. Они сразу же вовлекаются в контекст самопереживания личности, и в нем выступают уже не как знаки (музыкальные выражения, имеющие значение), а как особые психические образования, реализуемые в форме соответствующих музыкальных выражений. Точнее, на основе музыкальных выражений складываются, с одной стороны, островки, фрагменты "чистой музыки", с другой - выражаемые в них и через них особые психические желания, события и другие связанные с ними феномены. Например, в сфере сопереживания, как показывает В. Конен, для выражения скорби и горя формируются особые мелодические обороты (как правило, нисходящее мелодическое движение), аккорды, соответствующие минорному ладу, ритмическая поддержка мелодических оборотов (замедление и особая акцентуация ритма) и, наконец, прием остинатности (возвращение к одному и тому же мотиву). Весь этот музыкальный комплекс в контексте сопереживания (когда, например, слушается ария) является сложным знаком, музыкальным выражением скорби или горя. Однако в контексте самопереживания, если человек старается пережить скорбь или горе в музыке на основе данного музыкального комплекса возникают, с одной стороны, особые психические феномены - горе и скорбь, переживаемые в музыке, с другой - фрагменты (монады)"чистой музыки", то есть определенный музыкальный комплекс, уже ничего не выражающий вне себя. В отличие от обычных горя и скорби, музыкальные горе и скорбь живут в особой реальности (ее образует звучащая музыка и эстетические события, подчиняющиеся условности искусства), однако сила переживания и претерпевания от этого нисколько не снижается, а часто даже усиливается. В то же время соответствующие фрагменты "чистой музыки" не имеют значений, зато имеют собственный энергетический заряд, самодвижение, собственную жизнь (психическую), то есть образуют самостоятельную реальность.

Может возникнуть вопрос, в какой мере сами особенности эмоциональной душевной жизни (претерпевания и переживания личности) определяли характер новых музыкальных построений, например, непрерывность и плавность мелодического пения bel canto или же минорную организацию аккорда? Со всей определенностью нужно сказать, что изобретение новых музыкальных комплексов и структур детерминировалось вовсе не потребностью выразить в музыке соответствующие особенности эмоциональной жизни (например, непрерывность эмоциональных переживаний или тяготение одних эмоциональных событий к другим), ведь стремление к предмету желания - все-таки не гармоническое тяготение, а непрерывность претерпеваний или переживаний до тех пор, пока она не выражена в знаках, вообще является вещью в себе. Изобретение новых музыкальных комплексов определялось прежде всего возможностью в целом реализовать в музыке жизнедеятельность, переживания и претерпевания личности. Другое дело, что потом, когда эта реализация осуществилась, например, в конкретной форме пения bel canto или минорно-мажорной гармонической организации, сама эмоциональная жизнь оказалась иначе структурированной: новые музыкальные построения внесли в нее и качества непрерывности (которые в другой музыке могли и не развиться), и характеристики тяготения - разрешения. Теперь уже стремление к предмету желания могло реализоваться в форме гармонического тяготения, а смена событий или состояний претерпевания - в форме непрерывного изменения мелодического движения, поддержанного ритмом и гармоническим тяготением.

Но в целом, конечно, действовали и другие факторы, кроме указанного: эстетические требования восприятия и понимания, требования и проблемы исполнения, сопротивление заново организуемого звукового материала и другие. Лишь под влиянием всех этих системных детерминант и сил проходили "естественный" и искусственный отбор и "выживание" изобретенных музыкантами новых гармонических, мелодических и ритмических построений.

Следующий этап формирования фактически тоже указан В. Конен и Л. Мазелем (хотя в их системе объяснения этот этап и не осознается). Фрагменты "чистой музыки" могут существовать самостоятельно, но долгое время они функционировали вместе с соответствующими музыкальными выражениями, впитывая в себя разнообразные их свойства и особенности (которые как бы перетекают в "чистую музыку"). Возможность подобного перетекания объясняется просто: по материалу и ряду психических свойств музыкальные выражения и соответствующие фрагменты "чистой музыки" совпадают (кроме того, контексты сопереживания и самопереживания постоянно переходят друг в друга).

Параллельно разворачивается и другой важный процесс - свободное конструирование из отдельных фрагментов "чистой музыки" все более и более сложных музыкальных построений, вплоть до музыкального произведения (важное значение здесь играло нотное письмо и изобретение партитуры, что позволило оперировать с "чистой музыкой" как с объектом конструктивного типа). Подобная деятельность не является выражением в музыкальном языке внемузыкальных событий, а представляет собой движение в самой музыкальной реальности, создание в ней новых связей и отношений, новых музыкальных событий. Эти отношения и связи позволяют существенно перестроить "чистую музыку" и реализуемую в ней эмоциональную жизнь, затем вне музыки они могут использоваться и для выражения тех или иных новых событий и переживаний обычной душевной жизни.

Сегодня процесс конструирования "чистой музыки" (сочинения ее) настолько привычен, что нам трудно понять, каким революционным он был, когда композиторская деятельность только складывалась. Дело в том, что первоначально, пока не сложились правила и нормы композиторской деятельности, сочинение музыки регулировалось только одним - произвольными возможностями самого сочинения (связывания, расчленения, отождествления, противопоставления, построения той или иной композиции и т.д.). Парадокс здесь в том, что "чистая музыка" является не только особой реальностью и в этом отношении формой реализации психической жизни личности, от которой зависит, но и объектом деятельности конструктивного типа. Представленная в нотной записи "чистая музыка", действительно, становится рукотворной и, следовательно, начинает развиваться также и по законам самого сочинения музыки (а не только самопереживания личности).

Конечно, помимо указанных здесь направлений формирования "чистой внепрограммной музыки", были и другие, но в нашу задачу не входит проведение подробного генезиса. Мы постарались наметить лишь общую логику становления классической музыки и нового "музыкального континуума душевной жизни" человека. В этом континууме "чистая музыка" и в самом деле является выражением душевной эмоциональной жизни человека, но вовсе не потому, что она ее моделирует или изображает, а потому, что в "чистой музыке" душевная эмоциональная жизнь полноценно реализуется, осуществляется. Только в музыкальном континууме получила свое представительство и реализуется сфера самопереживания личности, и музыкальное произведение служит одной из законченных форм такого самопереживания. Поскольку, однако, музыкальный континуум душевной жизни не отделен китайской стеной от общего континуума души человека, напротив, в психике осуществляется постоянное взаимодействие родственных континуумов и сфер (в частности, музыкального континуума и общего эмоционального), постольку можно утверждать, что становление классической музыки преобразовало соответствующие стороны и самой душевной эмоциональной жизни человека. Так, именно классическая музыка способствовала формированию временности, непрерывности и "музыкальной" событийности в области душевной жизни, она же обеспечила становление ряда процессуально-динамических и энергетических ее аспектов. Именно классическая музыка (но, конечно, не только она одна) помогла сформироваться в самостоятельное целое процессам претерпевания, имеющим место в "Я-реальности". Тем самым мы вернулись к тезису, выдвинутому выше: классическая музыка и определенные стороны личности человека Нового времени формировались одновременно, причем необходимым условием становления классической музыки выступает складывающаяся новоевропейская личность, и наоборот, - необходимым условием становления определенных указанных здесь сторон новоевропейской личности выступает классическая музыка.