## Креативное время, "археписьмо" и опыт Ничто.

Сущностное свойство времени - творить себя и не быть, никогда не быть вполне конституированным.

Мерло-Понти М., "Феноменология восприятия", стр. 474.

Как ни странно, перед аналитиком, занимающимся проблемой времени существенной задачей является уяснение смысла этого столь знакомого понятия. Парадокс и первая сложность состоит в том, что категория времени принадлежит к фундаментальным, т. е. неопределяемым категориям, и употребляют его обычно так, как будто оно имеет очевидный смысл.

В действительности давно (по меньшей мере с Августина) было осознано, что само понятие времени весьма проблематично, и содержательный разговор, судя по всему, возможен только тогда, когда исследователь все же определит значение этого привычного слова, задаст для себя как бы "систему аксиом" , в рамках которой ему придется работать.

Итак - первый и старый как мир вопрос: " что есть Время? ". Литература, посвященная этой проблеме необъятна: начиная с трудов Платона, Аристотеля, Плотина и других неоплатоников, или, скажем, с древнеиндийских ("Мокша-дхарма") или древнекитайских ("И-цзин") трактатов, через новторские, уже почти феноменологические по духу и методу размышления Августина в XI книге "Confessionum " вплоть до исследований о природе времени у Канта, Гуссерля, Хайдеггера, Сартра, Мерло-Понти, Бахтина , на другом полюсе - Вернадского, основоположника хронософии Д. Т. Фрейзера, трудов И. Пригожина.

Так как мы выбрали редко применяемую в России феноменологическую парадигму, как наиболее гибкую и удобную для целей нашего описания, заметим следующее: понятия Гуссерля и его школы, такие как интенциональность (понимаемая нами как творческая направленность, устремленность сознания на свой предмет), интерсубъективность (характеристика коммуникативной, культурной основы индивидуальных интенциональных актов ), конституирование (творческая формообразующая активность сознания в его интенциональной и интерсубъективной форме), а также особое внимание, унаследованное всей гуссерлианской традицией, к проблеме времени, будут использованы нами для описания живой структуры музыкального предмета так, как он дается в креативном, исполнительском прочтении нотного текста.

По сути, предложенные рассуждения носят одновременно феноменологический и герменевтический характер. Они связаны как с чисто феноменологической проблемой усмотрения, интуиции процессуальных структур музыки и их аналитического описания, так и с проблемой понимания, интерпретации, истолкования, а, следовательно, и исполнения музыкального текста . При этом , отталкиваясь , скажем, от таких работ как "Исследования по эстетике" Р. Ингардена и "Музыка как предмет логики" А. Лосева, мы попытаемся применить феноменологический метод не столько как философско-эстетический, сколько как аналитически-прикладной . Этот методологический ход представляется нам наиболее редким в феноменологической литературе. Не так часто втречаются ситуации , где принципы феноменологии могут быть применены на конкретном материале конкретной предметной области.

Представления о природе Времени и о смысле самого этого понятия менялись от эпохи к эпохе и от автора к автору. Все это множество представлений и мнений поддается той или иной классификации. Выделим среди множества классификаций одну, как нам представляется, самую для нас существенную и при этом достаточно общую. На протяжении человеческой истории время понималось а) количественно, или в) качественно.

Количественная (квантитативная) концепция связана со счетом и измерением времени, начиная с древних календарей и кончая параметрическими представлениями в математическом аппарате современной науки. Это статический (он же метрический в узком смысле) аспект временных представлений.

Качественная (квалитативная) концепция представляет собой нечто гораздо более сложное и менее знакомое для привыкшего к "тик-так" времени (выражение Д. Дьюи) европейского человека, что позволило И. Пригожину назвать эту группу представлений "забытым измерением".

Если пытаться обобщить, то основной вывод, к которому приходит качественная, динамическая концепция времени заключается в том, что, в принципе, каждый процесс может быть понят как определенное время и любое время как некий определенный процесс. Развитие этой идеи предполагает вывод: так называемое "реальное", "онтологическое" время нельзя отождествить ни с чистой универсальной длительностью, ни с ходом часов, как это привычно нам со школьной скамьи. Время с качественно-динамической точки зрения, по существу, есть синоним становления как такового. Гераклитовское "все течет" ("panta rei", последний корень, как известно, лег в основу слова "ритм"), вполне заменимо на гуссерлианское "все временится". Универсум с этой точки зрения - это "временящаяся структура". Эквивалентное этому утверждение: время и процесс, в сущности, синонимичны.

Итак, если следовать качественно-динамическим временным представлениям, музыкальное становление не только разворачивается в отдельном от него, внешнем "чистом" или "физическом" времени, а само по себе является специфической временной формой. Музыкальный процесс и конкретное живое музыкальное время - синонимы, так как реальность времени проявляется в его содержательности. Музыкальное время есть целостный в его многосоставной полноте процесс музыкального становления. Но сказать так - это значит ограничится слишком общим определением. Здесь нуждается в уточнении само понятие музыкального становления. После этого мы, вероятно, сможем содержательно мыслить и музыкальное время, имманентное этому становлению.

Бытийная сущность, интенциональная структура предмета искусства, судя по всему, не ограничивается фактом того, что он "уже есть", уже наличествует, уже полностью предстоит перед нами, а нам остается только созерцать его чистое присутствие. Любой предмет искусства, а принципе, может быть понят в его становлении, т. е. в аспекте его внутреннего времени . Он сам есть становление, где ставшее только результат его. Музыкальное произведение в его полноте живет в процессе его исполнительского, конкретно-инструментального осуществления, то же самое - поэтическое или драматическое произведение : все они живут в "исполнительском порыве"(3) , который может быть интериоризирован уже post factum.

Но даже смысл собственно пространственных искусств: скульптуры, архитектуры, живописи, рисунка, так же может быть понят в связи с их исполнительским осуществлением. Наличная пространственная форма - только результат ее живого роста под рукой мастера. В этой заключительной форме опытным глазом может быть прочитан реальный процесс ее рождения. И это экспрессивно-материальное становление вряд ли отделимо от целостного художественного смысла.

Таким образом, становление предмета искусства может быть понято как деятельное единство субъекта-мастера и живого объекта-материала. Другими словами, эстетический объект предстает как творческий объект, обладающий деятельной исполнительски-интенциональной структурой . Отсюда следует, что исполнительский процесс понимается здесь не столько в узко интерпретационном аспекте , сколько в аспекте онтологическом.

Всмотримся в структуру слова: ис-полнение - это воссоздание самой бытийной структурности произведения, выведение его в полноту своего бытия. Этот онтологический принцип мы предлагаем назвать принципом исполнительской креативности, или просто - принципом креативности. Он позволяет отличать предлагаемый тип феноменологии музыкального становления от трансцендентализма гуссерлевского типа, и в этом смысле мы скорее ближе к мюнхенскому феноменологическому кружку (А.Пфендер, Г. Конрад-Мартиус)

Так же как реальный холст для художника не является внешним безразличным пространством, но представляет собой живой материал с определенной, существенной для воплощения замысла фактурой, так и музыкальное время, понятое как внутреннее свойство музыки, ни в коем случае не абстрактная длительность, а живое и пульсирующее поле для развертывания собственно звукового интонационного процесса . Более того, время можно рассматривать как некий самостоятельный пластический материал, с которым музыкант работает подобно тому, как скульптор работает с мрамором или гипсом. Некоторая разница, может быть, заключается в том, что музыкант обязан сам "приготовить" для себя этот материал - сруктура первичного музыкального времени должна быть создана.

Материал, с которым работает композитор - упругое необратимое время. Это время - не абстракция и не безразличное последование измеряемых отрезков , но само бытие как процесс и жизнь во всех своих проявлениях - от темных и горячих подсознательных процессов до процессов становления материальных объектов.

Композитор имеет дело с временем как жизненно-эмоциональным, движущимся материалом. Ему время дано как поток экспрессивного сознания, как стихия волевых импульсов, как магма аффективно-энергийных коллизий. Время упруго и требует руки мастера, который пульсационным резцом придаст этой живой необратимой материи очертания конкретного поля для развертывания музыкальных событий.

Здесь нас будет прежде всего интересовать тот специфический тип музыкального времени , который связан с эпохой нововременной (XVII-XIX вв. ) музыки, с ее тактовой, акцентной ритмической системой, принципиально отличающейся от так называемой квантитативной (времяизмеряющей) ритмики предыдущей культурно-исторической стадии(4).

В Новое время мы имеем дело с тем уникальным периодом в истории искусства, когда музыка впервые становится самостоятельным искусством (показателен в этом смысле типично новоевропейский, к сожалению непривившийся у нас термин "абсолютная музыка") и искусством принципиально аффективным по своей онтологической структуре.

Необходимо оговорить, что в нашу задачу входит построение явной (то есть по возможности максимально осознанной и эксплицированной) онтологии музыкального времени и феноменологическое описание его структуры.

Мы хотим показать, что своеобразие европейской профессиональной музыки XVIII-XIX вв. заключается в том фундаментальном факте, что мы не можем ограничить представление о становящейся музыкальной материи исключительно понятием звуковой материи . Только ли акустически фиксируемое звучание - представитель процесса музыкального становления? Является ли момент нулевого звучания уже чем-то внемузыкальным? Более чем очевидно - нет. Пауза и цезура, с точки зрения акустики характеризуемые как нулевые точки, не являются, вернее, если учитывать принцип креативности, не должны являться нулевыми по своему музыкальному смыслу, своей структуре и своей структурной роли в музыкальной форме.

Этот совершенно очевидный и даже тривиальный факт несет в себе на самом деле некоторую существенную проблематичность. Прежде всего, пауза не является чем-то само собой разумеющимся, а является исторически сложившимся феноменом, который в качестве важнейшего осознанного и оформленного элемента музыкальной структуры мог возникнуть только на определенной стадии развития музыки. Феномен паузы, будучи перерывом акустического звучания, при этом полностью сохраняя за собой музыкальный смысл, заставляет нас сделать вывод, что представление о музыкальном материале как о чисто звуковом явлении нуждается в корректировке.

Музыкальный процесс в рамках произведения или, если речь идет о цикле, в рамках законченной части носит принципиально непрерывный характер, причем как в формальном, так и семантическом плане. Что обеспечивает, с феноменологической точки зрения, эту непрерывность, если акустически и интонационно музыкальная ткань дискретна? Раз перерыв звучания (цезура, пауза) не является перерывом музыкального процесса в его связной структурности, то мы принуждены сделать вывод: в основе музыкального процесса лежит нечто, что, отличаясь от физического звучания, является причиной воспринимаеиой нами живой непрерывности музыкального становления. Повторим: звучащая материя прерывна, но эта прерывность не в состоянии уничтожить музыкальный процесс в его непрерывной форме. Это рассуждение позволяет нам сделать следующий шаг и ввести основное для нас феноменологическое различение, которое должно лечь в основу анализа.

Мы предлагаем различать две формы реального воплощения музыкального становящегося смысла. Назовем их " звучащая" и " незвучащая". Последняя и является тем специфическим и новым для музыкознания феноменом, который мы предлагаем как возможный и интересный объект рассмотрения.

Важно обратить внимание на следующее: в сфере нашего внутреннего слуха мы, по крайней мере в принципе, в состоянии воспроизвести всю структуру музыкального процесса. И если нам это удалось, в этом внутрислуховом поле уже ничего физически не звучит, т. е. все превращено усилием нашего сознания и памяти в чисто "психологическую" форму . Но при этом мы всегда в состоянии отделить то, что может физически звучать, от того, что принципиально не подлежит акустически-звуковому оформлению, оставаясь при этом необходимым и реальным внутренним элементом музыкальной ткани, "подводной" частью того "айсберга", которым является целостная структура произведения. И фундаментальным феноменом, который мы тогда обнаруживаем, оказывается "незвучащая" пульсирующая непрерывность музыкального процесса, выполняющая несущую функцию в становлении целостного музыкального материала.

Необходимо, во избежание недоразумений, оговорить, что "незвучащая " основа музыки не тождественна паузированию, и не совпадает с тем, что имеет ввиду И.Браудо под звуковым "негативом" произведения, Бреле в своей работе "Musik and Silence", или, скажем, Т. Клифтон в статье "The Poetics of Musical Silence". Незвучащий экспрессивный континуум, или музыкальное время в частном смысле, существует на протяжении всего музыкального процесса, и существует не пассивно, а в постоянном напряженном взаимодействии с интонационной тканью, паузы же есть только его "просветы" в звуковом интонационном потоке.

Кажущийся столь экзотическим и непривычным объект, на самом деле отвечает нормальной музыкально-практической и музыкально-теоретической интуиции с одной стороны, а с другой имеет и солидную традицию теоретического осмысления (подробнее см. ). В этом кратком изложении теории мы ставим задачу введения основной терминологии и обоснования общего метода , общей онтологии исследуемой предметности, поэтому ограничимся перечислением основных структурных уровней этого феномена:

1. Экспрессивная непрерывность

2. Необратимость

3. Пульсационность

4. Агогичность

5. Гравитационность

6. Конфликтное взаимодействие со "звучащей"тканью в его трех основных формах: а) синкопа; в) неметрическая акцентуация; с) агогическая и акцентная вариантность при перемещении "звучащих" структур (например, мотива) относительно пульсационного континуума.

Перечисленные уровни структуры "незвучащего" экспрессивно-пульсационного континуума (еще раз обращаем внимание на то , что речь идет именно о "незвучащих", т. е. относительно независимых от звуковой конструкции элементах) должны пониматься, во первых, как существенно процессуальные характеристики, и, во вторых , как характеристики, связанные с принципом исполнительской креативности. То есть они немыслимы без творческого усилия и даны в полноте своей реальности только в "исполнительском порыве", опирающимся на подробно прочитанный нотный текст .

Вторая крупная проблема, которую мы затрагиваем, это проблема артикуляции . Тема артикуляции - одна из интенсивно обсуждаемых в научной литературе. Блестяще и логически исчерпывающе эту проблему изучил И.Браудо. Наша задача состоит в том, чтобы связать тему музыкального времени, с его метро-ритмической структурой, и тему артикуляции в некое единство. На самом общем уровне это позволяет нам сделать введенный нами принцип креативности, Исходя из него, мы можем себе позволить ввести расширенное понятие артикуляции и придать ему фундаментальный структурный смысл.

Мы предлагаем понимать артикуляцию:

А. как процесс музыкального структурирования, музыкального формования на всех его уровнях, от микромотивного образования до структуры больших симфонических циклов . Композитор и исполнитель артикулируют музыкальный материал, то есть участвуют в процессе его онтологического формирования. Второе, дополнительное к первому, определение можно сформулировать так :

Б. Все многообразие взаимодействия "звучащей" и "незвучащей" основ в музыке, называется музыкальной артикуляцией. Это тесное взаимодействие и приводит к целостному артикуляционному процессу в музыке, который мы предлагаем обозначить интегрирующим понятием хроноартикуляционный процесс.

Из предыдущего изложения становится, вероятно, очевидным, что понятия "хроноартикуляционный процесс", "хроноартикуляционная структура" , самым тесным образом связаны с понятием ритма. Более того, в определенном смысле эти понятия синонимичны. Описать структуру музыкального времени и описать ритмическую музыкальную структуру - почти идентичные задачи. И там, и там речь идет об описании структуры внутреннего, имманентного времени.

В основу нашего рассуждения о генезисе той уникальной временной структуры, которая лежит в основе музыкального процесса исследуемого периода, мы кладем выдвинутую и разработанную М. Г. Харлапом гипотезу о существовании трех основных стадий в развитии музыки вообще и музыкальной ритмики в частности. В своих исследованиях Харлап различает:

1. безписьменную стадию интонационного ритма первичного архаического фольклора;

2. стадию квантитативной, времяизмерительной ритмики профессиональной, но еще синкретической и устной традиции;

3. стадию акцентно-тактовой ритмики музыки как уже самостоятельного искусства эпохи господства письменности и нотопечатания.

Переинтерпретируя гипотезу Харлапа в понятиях музыкально-временного ряда, мы хотим показать, каким образом и в каких сложных исторических и культурных перепитиях, связанных в том числе с генезисом и фундаментальной структурной функцией письменности, рождалась новоевропейская временная структура, определяемая взаимодействием "звучащей" и "незвучащей" основ.

При этом важна принципиальная и неустранимая разница в понимании времени в эпоху модальной и мензуральной (квантитативной) ритмики и в эпоху ритмики тактовой (квалитативной). Время, на протяжении эпохи XIV-XVII, из дискретной, статичной структуры (время-количество) постепенно превращается в переживаемую непрерывность, в экспрессивный континуум (время-качество), но теперь это уже не первичная quasi-аморфная структура эпохи интонационного ритма, а синтез континуальности и дискретности, причем последняя представляяет собой превращенную форму квантитативности, данной теперь в форме живого пульса .

Время становится экспрессивным пульсационным континуумом, т. е. континуально-дискретным образованием, с фундаментальным приоритетом непрерывности. Так зарождается феномен "незвучащего" непрерывного музыкального времени, обретший свое полное выражение только к концу XVI, началу XVII века, с появлением уже вполне сложившейся новой стадии в развитии музыки. В этот момент происходит подлинный переворот, изменивший весь облик музыкальной культуры, и сделавший музыку не только абсолютно самостоятельным, себя осознавшим аффективным, выразительным искусством, но, со временем, к концу XVIIIв. , поставивший ее в положение центрального искусства, выражающего как бы самую сущность экзистенциального мира человека Нового времени.

Необходимо ясно осознать фундаментальную разницу между: 1. принципом количественного измерения, соизмерения и складывания дискретных отрезков времени, положенного в основу квантитативной (модально-мензуральной) хроноартикуляционной структуры и 2. принципом функционального, т. е. качественного счета и делимости импульсов энергии в непрерывно движущейся временной материи, определяющим энергетическую природу тактово-акцентного хроноартикуляционного мышления.

В первом случае в сознании на первый план выступает величина дискретных, складываемых, строго пропорциональных, при этом чаще неравных отрезков (наиболее характерные пропорции 1:2, 2:3, 3: 4) где звуковое, или мысленное "тактирование" (отсчет мор) служит только для четкого, количественного разграничения "на слух" этих отрезков, и не связано с речевой акцентуацией.

Во втором на первый план выходит представление о принципиальной непрерывности и, как следствие, импульсно-энергетической делимости аффективного потока времени, где важна не величина временного промежутка между "ударами", но именно то или иное соподчинение и относительная весомость (гравитационность) импульсов, определящее не количественные, а качественные, энергетические соотношения в импульсной метрической сетке. Отсюда принципиальная агогичность внутри- и межтактовых метрических временных отношений, где метрически опорные (тяжелые, гравитирующие) доли являются как бы зонами наибольшей "агогической вероятности".

Экспрессивный пульсационный континуум обладает арсисно-тезисной структурой, и здесь эта структура, в отличие от квантитативной ритмики, соответствует соотношению тяжелой и легкой долей, на каком бы уровне пульса мы не остановились, т. е. структуре тяготения, которую мы ощущаем независимо от звуковых построений. Причем эту структуру мы обнаруживаем в любой, сколь угодно малой области временного континуума . Таким образом, перед нами структура поля тяготения или гравитационного поля . Последнее предстает перед нами или как бинарно, или как тернарно структурированное, причем бинарная форма преобладает. Простым указанием тактового размера композитор обозначает не структуру динамических "звучащих" акцентов, не структуру мотива, не структуру фразировки, или, тем более гармонических соотношений, а независимую и агогически-живую функциональную структуру тяготения "незвучащего" временного пульсационного поля. На это метрическое поле будут положены "звучащие" элементы музыкальной ткани, со своей собственной, отнюдь не изоморфной метру акцентной инициативой.

Этот вид тяготения необходимо отличать от структуры ладовых тяготений . Метрические тяготения автономны по отношению к ладовой структуре, хотя достаточно часто эти два типа тяготения выступают параллельно, когда, например, последний тонический аккорд произведения совпадает с тяжелой долей такта и с тяжелым тактом. В таких случаях ощущение общей устойчивости каданса возрастает. Но подобная параллельность не так распространена, как об этом принято думать. Один из ярких примеров непараллельности последние такты сонаты op. 106 Бетховена (пример).

Здесь ясное и мощное в своей лапидарности и предельно устойчивое в гармоническом смысле окончание сочетается с не менее мощным неразрешенным ритмическим диссонансом - парадоксальной, и чрезвычайно неустойчивой и конфликтой, задаваемой на письме, (и вне этого могущей не быть воспринятой) синкопе на последнем тоническом аккорде. Многочисленные текстовые парадоксы подобного рода возможны только в эпоху господства письменного и нотопечатного способа фиксации произведения, когда изменяется коммуникативная струткура, а вместе с ней и структура адресата. Эти парадоксы настолько многочисленнны, что составляют правило, а не исключение, так как фиксируют конститутивно значимые структурные конфликты музыкальной ткани. Они-то и заставляют нас утверждать, что новоевропейская музыкальная система обладает двумя фундаментальными основами, названными "звучащая" и "незвучащая" , каждая со своей динамической системой тяготения .

Для того, чтобы их терминологически различать, мы предлагаем феномен временного, метрического тяготения, т. е. структуру динамических соотношений тяжелое-легкое, устой-неустой, арсис-тезис в "незвучащем"(метрическом) темпоральном континууме, или музыкальном времени в специальном смысле, называть гравитацией. А "незвучащие" метрические акценты, как , в частности, в случаях резкой динамической, громкостной акцентуации на слабых долях такта, где на тяжелых долях паузы(пример), или неакцентированные звуки(пример), называть гравитационными акцентами, и строго отличать их других видов акцентуации.

Гравитационные акценты принципиально отличаются от всех других тем, что являются в полноте своей музыкально-смысловой, экспрессивной реальности, независимо от того, выражены они в физическом звучании, или нет. Наличие синкопы, как акцентно-гравитационного конфликта в хроноартикуляционной структуре нововременного музыкального языка - момент отнюдь не тривиальный, и, именно вследствие своей привычности, нуждается в осознании.

Синкопа в нашем западноевропейском понимании не могла существовать ни в одной другой ритмической системе, хотя в каждой системе были свои способы образовывать конфликтные структуры, чем, судя по всему, и отличается ритмическое художественное мышление человека от ритмов в природе. В интонационной, синкретической, протодинамической ритмике, ритмике первичного архаически-анонимного, коллективного переживания, относительно "безконфликтной" и "безыскуственной", все же возникала своеобразная переакцентировка ударений в тексте, в связи с арсисно-тезисной хроноартикуляционной структурой , например:

"Оставалась у Микиты любима семья,

Ай любима семья-та - молода жена"

или: "А мы коней пустили пустили" и пр.

М. Харлап пишет по этому поводу: "В этих случаях, очевидно, не словесные ударения определяют размер, а, наоборот, он сам определяет акцентуацию даже вопреки ударениям прозаической речи"(22).

В квантитативной, аналитической, дискретной ритмике, ритмике представления, внутренний конфликт создается за счет безразличия жесткой временной организации к акцентной структуре текста, что было нами интерпретировано как зарождение автономной хроноартикуляционной "незвучащей" структуры.

Эти две хроноартикуляционные системы объединяются по одному существенному признаку: обе они принадлежат к эпохе слитного единства музыки и стиха, поэтому необходимый для художественного, "искусственного", в отличие от природного "естественного" ритма конфликт, наличие обязательных, как минимум двух противоречащих друг другу организующих ткань структурных рядов, выражается здесь в конфликте собственно музыкального (ладо-ритмического) ряда с рядом речевой акцентуации.

Но для музыки в ее уже совершенно независимом от стиха существовании, что впервые стало возможно только в западноевропейской культуре, да и то на определенной ее стадии, необходим был собственный, внутримузыкальный механизм, продуцирующий конфликтные образования, временные, ритмические диссонансы. То же самое относится и к поэзии, отделившейся от музыки.

Так родилась синтетическая, тактово-акцентная, континуальная, энергетически-гравитационная, чисто музыкальная ритмика, ритмика музыкально-аффективного переживания. Параллельно с ней в поэзии возникла ритмика акцентного типа, тоническая в широком смысле, обладающая определенными, весьма существенными чертами структурного сходства с музыкальной, но и отличающаяся от нее в не менее значительных моментах (23).

Упомянутым внутримузыкальным продуцирующим механизмом стало взаимодействие "звучащей" и "незвучащей" структур, причем последняя выполняет роль метра, понятого процессуально-энергетически, а не квантитативно-статически. Благодаря этому стали возможны специфические конфликтные образования, типичным проявлением которых является синкопа - "гражданка Синкопа", по выражению Г. Нейгауза(24).

Здесь же мы сталкиваемся с еще одной проблемой - проблемой артикуляционных парадоксов, или амбивлентных артикуляционных структур, которые мы предлагаем рассматривать как столь же конститутивно и фундаментально значимые для всей хроноартикуляционной структуры новоевропейской музыки, как и рассматриваемые временные парадоксы нотной записи.

Амбивалентность (двойственность, двузначность, парадоксальность) представляет собой одну из существенных особенностей временной организации акцентно-тактовой континуальной ритмики и связана с основной структурой пульсационного континуума. Само качество непрерывности и непрерывного пульса определяет амбивалентность внутренних процессуальных связей. Точно так же, как пауза или цезура часто служат функции связи, сохраняя функцию разрыва, так и двойственная лига, связывая , - разделяет.

Подобно тому как пауза, или цезура является "просветом" "незвучащего" времени-энергии, так и артикуляционная лига в музыке несет на себе печать энергетического импульса, по сути, являясь лигой -энергией, квантом энергетического артикуляционного "поля". Вспомним, что лига есть не просто значок в нотном тексте, а некоторая интенционально - сенсорная исполнительская реальность. Внутри амбивалентной лиги мы ощущаем энергетически-временное напряжение, связанное непосредственно с живым и креативным мышечным поведением музыканта. В лиге музыкант переживет живую реальность музыкального микромира, здесь он артикулирует озвученный квант времени-энергии .

Таким образом, амбивалентность " молекулярных" связей в новоевропейской музыке конститутивна, и относится к сущностным проявлениям континуально-энергетической и экспрессивной природы музыкального становления. Парадоксальность, конфликтность являются естественным и плодотворным проявлением онтологической жизненности музыкального языка и не должны редуцироваться в теоретическом осмыслении, а наоборот приниматься как необходимые элементы целостного хроноартикуляционного процесса.

### \*\*\*

Из всего вышеизложенного следует ряд существенных следствий. Прежде всего становится понятным, что невозможно говорить о феноменологии музыкального времени, или о феноменологии музыки "вообще". По сути, музыки и музыкального времени как универсальных феноменов не существует, так же как и универсальных феноменологических их свойств. Сейчас нельзя себе позволить строить онтологию или феноменологию музыки так, как это делали Лосев и Ингарден. Занимаясь, как они полагали, описанием Музыки как таковой , они описывали интенциональные структуры, сформированные музыкой вполне ограниченного, хотя и великого, исторического периода. Важно осознать, что если бы была возможна феноменология античной или средневековой квантитативной музыки, и временной структуры с ней связанной, эта феноменология была бы совершенно иная, и строилась на совершенно других интуициях музыкальной предметности и темпоральности , чем те, которые кажутся естественными и универсальными для нас.

В связи с особой мнемонической ролью квантитативной ритмической структуры, аналогичной функции письменности, и потерей этой роли в эпоху расцвета письма и книгопечатания, можно позволить себе некий "постмодернистский" жест, и попытаться интерпретировать понятие Ж. Деррида "археписьмо" в неожиданном аспекте(8). "Археписьмо", если несколько сузить тот смысл, который вкладывал в него сам Деррила в "Грамматологии" и понять его просто как "письмо до письма" - это та квантиативная музыкальная структура , благодаря которой огромные корпуса гомеровских поэм, или, скажем, древнеиндийского эпоса передавались из поколения в поколение в почти неизменном виде. Именно музыка этой стадии (наряду с формульной структурой, описанной Парри и Лордом), заковывающая речь в жесткие и дискретные временные рамки, предстает как один из возможных типов "археписьма", как эйдетическая конструкция, обеспечивающая как саму структуру, так и возможность ее воспроизведения. Эта та музыка, о которой следует сказать словами М. Г. Харлапа - "музыкальный процесс как форма", в отличие от определения, данного Б. Асафьевым европейской музыкальной структуре (9) . В контексте идей Деррида интересно также, что музыкальное новоевропейское сознание можно уличить в том же "предрассудке", что и мышление вообще ( если солидаризироваться с диагнозами самого Деррида). Речь идет о том, что французский постструктуралист называет западным логоцентризмом или "метафизикой присутствия". В восприятии европейского потребителя музыки и профессионального музыканта основной адресат музыкального сочинения - это слушатель. Именно ради него писались и пишуться произведения, и именно для него работают "посредники"- исполнители. И это как раз то, что можно назвать новоевропейским "музыкальным фоноцентризмом", как частным проявлением логоцентризма. С учетом того, что было сказано о роли письма в становлении новоевропейской музыкальной культуры, роли фундаментальной и определяющей всю базовую семиотическую ситуацию, необходимо совершенно ясно определить позицию слушателя в коммуникативной ситуации эпохи письменности и нотопечатания. Эта позиция оказывается лишь частью структуры адресата. Адресат в новоевропейской музыке оказывается сложным образованием - это онтологическое единство читателя-слушателя-исполнителя. Только это единство обеспечивает понимание всех структурных уровней музыкального языка. Более того, есть такие элементы музыкальной структуры, причем элементы отнюдь не периферийные, которые можно "услышать" только умея читать нотный текст и умея его воспроизвести на музыкальном инструменте, что отнюдь не всегда осознается самими музыкантами. То есть до "чистого" слушателя, не обремененного специальными навыками нотного чтеца и исполнителя, доходит только часть реальной структуры произведения. Тем более интересно. что именно в среде профессиональных музыкантов "фоноцентризм" и "метафизика музыкального присутствия" пустила свои глубокие корни, и для обнажения ее требуется не меньшая деконструктивная деятельность, чем та, что проводится Деррида и его последователями в критике, литературе и философии.

При всей своей привязанности к конкретной культурно-исторической эпохе новоевропейское музыкальное мышление и описанная выше структура музыкальной темпоральности носит в наше время характер почти универсальный, пронизывая собою все коммуникативные и семиотические ситуации музыкального мира. Трудно сейчас найти культуру, которая так или иначе не испытала на себе, пусть неосознанно и косвенно, влияние новоевропейского музыкального мышления.

Музыкальная временная структура, которую мы описали как незвучащую континуальную составляющую , плюс сложная конструкция звучащей музыкальной материи - все это вместе не представляет собой нечто "уже-данное" и "уже-существующее". По сути вся временнная структура музыки представляет собой некую виртуальность, которая только имеет шанс на бытие, и впрямую зависит от степени и уровня интенционально-конституирующего усилия исполнителя. Причем речь идет здесь не о тривиальной необходимости "озвучить" нотный музыкальный текст, а о подлинной экзистенциальной драме, некоем стоянии в точке бытия-небытия, без которого невозможно музыкальное событие . Структура времени не возникнет, если усилием исполнительской воли не будет порождена во всей свой сложности и многопорядковости в данном акте ис-полнения. А это зависит также и от того, что отличает подлинное музыкальное со-бытие от обыденного. Различие подлинного и неподлинного здесь носит фундаментальный характер. Подлинное в исполнительстве рождается из той же самой точки(10), что и подлинное в композиторском творчестве - из точки "Ничто" (das Nichts), из того "просвета бытия", где у творца уже нет и не может быть опоры в сущем - то есть из первичной точки онтологического ужаса (der Angst) (11) и фундаментальной свободы .

Обыденное в искусстве , и это может выглядеть вполне респектабельным, творится именно из "чего", из "материала" в широком смысле этого слова, из всего, что для музыканта близко, знакомо, сподручно, из того, за что он может всегда уцепиться.

Подлинное же и уникальное творится в полном смысле из точки Ничто, это в полной мере Творение из Ничего, и материал - эмоциональный, психологический, структурный, звуковой, инструментальный и т. д. - только скрывает под собой метафизическую драму творца, которая является выражением фундаментальной необеспеченности человеческой экзистенции. Это, вспоминая Сартра, можно назвать фундаментальным креативным проектом , проектом креативной божественности(12). Это источник той совершенно специфической гордыни европейского художника, с которой всегда так трудно было ужится христианской культуре. Последнее рассуждение так же верно для Бетховена, как и для Стравинского или Штокхаузена. Не менее интересно, что при всем субъективно-благочестивом протестантизме Баха, неимоверность его творческогой силы и техники только с дальнего расстояния могут показаться бюргерски-смиренными.

Этот инфернальный фундаментальный проект, однако, имеет свое фундаментальное же ограничение, что и может только позволить понять структуру креативной экзистенции. Это ограничение связанно с ответственностью и глубинным смирением мастера перед трансценденцией и культурным бытием к которому он принадлежит, при этом его неантизируя. Это отнюдь не ответственность перед чем-то внешним, ведь как трансцендентная, так и культурная интенциональность мастера вещь интимная и носит глубоко противоречивый характер.

Парадоксальная структура особенно проявляется в исполнителе, который , выходя на сцену, должен быть полностью свободным и творческим существом - то есть творить из Ничего, осуществляя фундаментальный проект, радикальное трансцендирование, но при этом должен быть носителем уже написанного произведения, сотворить и породить которое он должен во всех неизмеримо сложных его подробностях - осуществляя фундаментальную ответственность. Исполнитель на сцене совершает опасный, парадоксальный и ничем не обеспеченный акт - именно потому, что он не Бог. Этот акт несет себе постоянную опасность для произведения, стоит только музыканту занять неподлинную позицию и забыть о Бытии, которое ему приоткрывается в опыте Ничто, в том самом опыте о котором Пастернак говорил как о "полной гибели всерьез", а Рильке как об ужасе ангела ("Ein jeder Engel ist schrecklich") " в 1-ой и 2-ой Дуинской элегии

Ибо сама красота -

только вестиница страха, уже нестерпимого сердцу.

Ею любуемся мы, ибо надменная нас пощадила. Каждый ангел ужасен.

(R.M. Rilke, Duineser Elegien, Die Erste Elegie, пер. Г.Ратгауза)

В этой парадоксальности, где отрицание и позитивность равномощны и одновременны в своих проявлениях, только и может родиться то, что новоевропейская культура называет творчеством.

**Список литературы**

1. Fraser J. T. The Genesis and Evolution of Time. Brighton, 1982.
2. Пригожин И. , Стенгерс И . Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой . - М. : Прогресс, 1986.
3. . Мандельштам О . Разговор о Данте . М. , 1967. С. 57
4. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. - М . : Библос, 1992.
5. Ингарден Р. Исследования по эстетике . М. , 1962. С. 468-521
6. М. Г. Харлапа следует признать фактическим создателем основ исторической теории ритма. Кроме того, в его работах поставлена проблема письма как фундаментального феномена, плохо осознанного в европейской ментальной традиции.
7. Харлап М. Г . Ритмика Бетховена. В кн. :Бетховен. Сб. ст. М. : Музыка, 1971. С. 370-421; его же: Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. В кн. : Ранние формы искусства. - М. : Искусство, 1972. С. 221-273; его же: Ритм и метр в музыке устной традиции. М. : Музыка, 1986.
8. Шпенглер О . Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность(Пер. с нем. К. А. Свасьяна. М. : Мысль, 1993. С. 388-431.
9. Derrida J. De la grammatologie . Paris: Minuit, 1967, p. 82-83
10. Асафьев Б . Музыкальная форма как процесс . Л. , 1963. Кн. 1 и 2
11. Известен эпизод, когда друзья после очередного триумфального концерта спросили Рахманинова, чем он, собственно, не доволен. Музыкант мрачно ответил : "Точки не было". Имелась ввиду, очевидно, точка апогея в концерте, когда происходит осознание факта трансцендирования.
12. Heidegger M . Was ist Metaphysik? Frankfurt A. M. : V. Klostermann, 1969. S. 27-33.
13. Sartre J. -P. L' Etre et le Neant. Paris: Gallimard, 1943. p. 616-635.
14. Аркадьев М. Креативное время, "археписьмо" и опыт Ничто.