

Гуляницкая Наталья Сергеевна

доктор искусствоведения

профессор кафедры теории музыки

Российской академии музыки им. Гнесиных (г. Москва)

natasergul@yandex.ru

МУЗЫКА И ВРЕМЯ, МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И МУЗЫКОЗНАНИЕ...

Время накладывает свою печать на все сущее... Что такое «музыковедение»? «Музыковедение - наука о музыке, область искусствоведения»¹. Определение этого понятия, являющегося культурологическим концептом, звучит, казалось бы, и широко, и в тоже время узко. Однако в энциклопедическом толковании термина не хватает такой «малой» коннотации, как *метод* этой самой «науки о музыке» - как пути к познанию этого искусства. Вот об этом и будет наше слово...

Курс методологии музыкознания, читаемый нами не один год (у аспирантов и студентов-музыковедов в РАМ им. Гнесиных), не может оставаться стабильным вследствие изменяющейся музыкальной практики. Этот процесс пока трудно описать в каких-то относительно точных параметрах, но ясно, что: а) появляется потребность по-новому толковать старое, вводя дополнительную информацию и корректируя позицию; б) важно поднимать новые проблемы, диктуемые временем и событиями; в) находить новые подходы, привлекая интердисциплинарное знание. Однако при этом остается

¹ *Музыковедение в Энциклопедическом словаре:*

«...Отрасли музыковедения - теория музыки, история музыки, музыкальная палеография, музыкальная этнография (музыкальная фольклористика, изучение профессиональной музыки, устной традиции у неевропейских народов), музыкальное инструментоведение, социология музыки, музыкальная эстетика, музыкальная критика. Теория музыки включает учения о мелодии, гармонии, полифонии, музыкальном ритме и метре, инструментовке, анализе музыкального произведения и музыкальных формах. Начальные сведения по различным музыкально-теоретическим предметам излагаются в элементарной теории музыки. К теории музыки относят и научно-методические дисциплины, разрабатывающие принципы музыкального исполнения и развития музыкального слуха (сольфеджио). Музыкальная акустика - раздел музыки и общей акустики, музыкальная психология - музыки и психологии».

<http://tolkslovar.ru/m8012.html>

«сущностное ядро» методологического курса, значимость которого не только не снижается, но и в чем-то повышается и расширяется...

Всегда актуальным остается проблема «методика – метод - методология». И может ли знание музыки, *музыкальное знание*, осуществляться вне этого «трехчастного строения метода», каждая часть которого имеет свое функциональное предназначение? Согласно современному подходу, необходимо дифференцировать метод, учитывая его разнонаправленность – выявление нового материала, объяснение этого материала, соотнесение систематизированного материала с данными смежных наук. (см. Ю.С. Степанова)². Музыковедение не есть исключение.

В настоящее время музыкантов могут волновать разного рода вопросы, например: какова панорама течений-направлений-школ, предлагающих свои принципы композиции? как понимается само «музыкальное произведение» – средоточие идеи, её воплощения? сохраняется ли значимость «формы-содержания» в музыкально-композиционном процессе? Это только некоторые положения, которые могут подвергаться внутренней дифференциации – то расширяя, то сужая круг обсуждаемых субпроблем..

Интерпретация современной музыки, толкование процессов, происходящих в недрах пост-практики, требует и особого аппарата анализа, и особого языка описания. И в этом нам может оказаться полезной *герменевтика* – наука, которая в области музыкознания разработана значительно менее, чем в философии, эстетике, литературоведении, культурологии. Еще в начале XX века С. Беляева-Экземплярская (1927 г.) писала, ссылаясь на предшественников:

² Степанов Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики. (Изд.5-е, стереотипное. (М., 2005, с.5): «...Развитая система метода включает три части: 1) вопрос о способах выявления нового материала и его введения в научную теорию ...; 2) вопрос о способах систематизации и объяснения этого материала ...3) вопрос о соотнесении и способах соотнесения уже систематизированного и объясненного материала с данными смежных наук и прежде всего с философией...» . Автор, сравнивая характеристики этого предмета, американской терминологией: «предлингвистика», «микрولينгвистика», «металингвистика» (там же).

«Под музыкальной герменевтикой понимают теоретическую дисциплину, стремящуюся установить *смысл и содержание*, заключенные в музыкальных формах». В связи с этим ученый ссылается на основателя музыкальной герменевтики: «Герман Кречмар полагает, что *герменевтика в музыке нужнее даже, чем в других искусствах*. Ибо у музыки нет очевидных, прямых связей с вселенной, с природой. Вследствие этого возникает беспомощность слушателя перед большим музыкальным произведением: он не знает, как его понимать. Между тем такое понимание совершенно необходимо уже с практической точки зрения»³ (Курсив наш. – Н.Г.). При этом Г.Кречмар выделяет определенные виды подходов: первый из них — это «субъективно поэтизирующий»; второй, – «узко-формальный». «Истинный же анализ, основывающийся на содержании самого произведения...», – полагает Кречмар.

Беляева-Экземплярская утверждает, что эти три вида музыкальной интерпретации «соответствуют тем типам музыкального переживания, которые удалось установить экспериментально-психологическому исследованию» (там же.).

«Не вдаваясь в дальнейшее рассмотрение, - пишет этот ученый, - можно выделить следующие особенности начальной стадии *современной герменевтики*:

1) Она хочет быть частью эстетики и составлять её необходимую первую ступень.

2) Метод герменевтики должен заключаться в положительном усмотрении содержания, он должен отличаться совершенно позитивной строгостью.

3) Содержание, специфически присущее музыке, есть аффективная область».⁴

С неизбежностью возникает вопрос, в какой мере это научное положение работает в музыкальном пространстве сегодняшнего дня?

³ <http://www.etheroneph.com/audiosophia/144->

⁴ Беляева-Экземплярская. Там же.

* * *

Попытаемся обсудить метод интерпретации современного музыкального произведения, избрав ряд сочинений, принадлежащих разным направлениям.

Проблема ЖАНРА продолжает оставаться актуальной. «Говорить об этом — значит ломиться в открытые двери», — писал С.С.Аверинцев в своем труде «Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации» (1986):

«Мы не намерены напоминать, что каждый литературный жанр есть явление историческое, что жанры постепенно приобретают и накапливают свои признаки — необходимые и достаточные условия своей идентичности, затем «живут», разделяя участь всего живого, то есть, терпя изменения; иногда «умирают», уходят из живого литературного процесса, иногда возвращаются к жизни, обычно в преобразованном виде»⁵.

Однако повторять это, видимо, не излишне, так как этот процесс приобретения и накопления признаков - процесс исторический. Что умирает? что возвращается? что и как преобразуется?... — вопросы, которые мы должны и ставить, и решать.

Ираида Юсупова. Нельзя пройти мимо медиа-композиций Ираиды Юсуповой и различных других медиа-проектов. Композитор пишет:

«Медиа-опера в моём понимании (в России я первой объединила эти два слова применительно к собственному творчеству)- жанр медиа-арта (поскольку в проектах такого типа с видеопроекцией и фонограммой зачастую интерактивно взаимодействуют живые перформеры), в котором 1) основой синтеза является музыкальная композиция, 2) материал организуется по принципам музыкальной драматургии, которая, в свою очередь, обогащается драматургическими принципами других областей искусства»⁶.

В поиске метода анализа важно, прежде всего, сориентироваться в таких проектах (совместно с А. Долгиным), как «Эйнштейн и Маргарита, или обретенное в переводе» (то есть «медиа-версия настоящей оперы») и «По-

⁵ <http://ec-dejavu.ru/g-2/Genre.html>

⁶ <http://starland.ru/iraida-yusupova-kompozitor>

следняя тайна Термена» (фильм, «пародия-мистификация», по словам автора), «Амбиент» (фильм: «медиа-опера – это ещё и род кинематографа).

Показательна афиша видео-оперы, комментирующая проект «нового жанра современного искусства», толкуемого как «ответвление от видеоарта», - экспериментального жанра, в котором работают различные арт-деятели»⁷. Никто еще не дал рецептов анализа «музыки, облеченной в плоть видео». Однако можно предположить некое художественное новообразование, в котором преобладает музыкальное начало, слитое с приемами других искусств... Что же представляет собой музыка как «центр внимания»?

«Эйнштейн и Маргарита»: мы не будем вникать в острый сюжет и драматические отношения персонажей, не станем описывать распределение функций организаторов проекта и исполнителей. Для нас важна сама музыка, о которой композитор и Б. Филановский, в частности, пишет: «Музыка, по

7

**Галерея Экспериментального звука ГЭЗ 21
Государственный центр современного искусства (Санкт-Петербург)
Кинообсерватория**

**представляют
21 и 22 ноября 2006**

**Дмитрия Александровича Пригова,
Ираиду Юсупову, Александра Долгина
в программе**

МЕДИА-ОПЕРА

21-22 ноября в ГЭЗ-21 – программа основателей нового жанра современного искусства – «медиа-опера» – творческого союза композитора Ираиды Юсуповой, оператора и режиссера Александра Долгина, поэта-авангардиста, скульптора Дмитрия Александровича Пригова.

МЕДИА-ОПЕРА – экспериментальный жанр, одно из ответвлений видеоарта. Его законы основаны на музыкальной драматургии, он сочетает в себе качества визуального искусства, авангардистской и классической музыки, поэзии, перформанса и мультимедийного проекта. Законы построения музыкального произведения переносятся в видео. В основе медиа-оперы – саундтрек, который обретает новую жизнь в новом жанре. Над произведением работают художники разного толка – композитор, поэт, либреттист, режиссер, оператор, музыканты-исполнители, певцы. Но музыка здесь остается в центре внимания зрителя. Этот прием восполняет некий пробел, связанный с тем, что сейчас зона актуальности, к сожалению, не приходится на серьезную музыку, а медиа-искусство напротив – набирающее силу, актуальное, даже модное течение, поэтому музыка, облеченная в плоть видео, обретает вторую жизнь в рамках медиа- или видео-оперы.

словам ее автора, "красивая, трогаящая до слез", "со множеством отсылок к известным произведениям". Вопреки таковому сентиментализму, в целом авторы мультимедиаоперы "Эйнштейн и Маргарита" трактуют ее как ответвление видеоарта. Это стратегически правильно, ведь где-то же должна опера, издыхающая как традиция, насосаться жизненной силы и популярности, - вот и объявим ее подразделением актуального искусства»⁸. Сильно сказано, особенно в отношении актуальности «мультимедиаоперы».

Музыка И. Юсуповой, как всегда, поражает своей художественностью, понимаемой как «вопрос критерия, мерил, оценки и суда», по выражению, И.А. Ильина⁹. Тонкий музыкант – а здесь + поэт, драматург и режиссер, – И. Юсупова сосредоточила творческую энергию не на создании особого авангардного языка, что было бы вполне возможно, а на *образах*, на их «живой комбинации» в соотношении с видео рядом. Художественный замысел композитора пронизывает весь материал, скрепляя, сцепляя, одухотворяя, освещая его. Действуя в формате этого нового жанра, автор выстраивает целокупность взаимообусловленных «музык», привлекая приемы «стилистического подражания», языковую фонологию (англ., русск.), поджанровые характеристики и др.. Видеоарт, дающий средства стратификации, наложений, своеобразной аудиовидео/«стихийной полифонии» и прочих задумок, терминов еще не знающих, создает художественное произведение нового типа.

Иван Соколов. Музыкально-герменевтический метод, привлекаемый с целью анализа современного произведения, – это тот инструмент интерпретации, который способен дать ответы на «пропозиции» авторского проекта.

Перед нами – другой образец жанрового синтеза – произведение Ивана Соколова и Константина Судейкина «Евангельские образы» (название проекта в целом), или «Евангельские картины» – 33 прелюдии для фортепиано и видеоряда. Из комментариев Ивана Соколова:

⁸ См. статью Б.Филановского: <http://www.timeout.ru/spb/artwork/46946>

⁹ Ильин И.А. Что такое художественность // *Одинокий художник*. М., 1993. С. 250.

«Евангельские картины» или «Евангельские образы»? Евангельские образы – более ёмкое название. Это переплетение старых времён с современностью, что нашло отражение и в картинах Константина, и в написанной мною музыке, с точки зрения как природы, так и всего окружающего». (Начата в конце августа, примерно 22, по-моему, августа 2011 года, а закончена 7 апреля 2012 года. Где-то около года, примерно девять месяцев она создавалась.)¹⁰

Читая текст И. Соколова, в котором подробно говорится о формо-содержании этого оригинального произведения, следует иметь в виду его обращение к читателю:

«То, что я сейчас говорил об образных ощущениях, не является расшифровкой моей музыки. Это мое восприятие одной из возможных её трактовок, и там может быть многое другое. Обычно, когда сам композитор объясняет свою музыку, то все исполнители и слушатели говорят: «А, значит, это является этим. Он сказал — значит, это так. Он композитор, ему лучше видно, ему и карты в руки». Ничего подобного. Я такой же исполнитель, такой же интерпретатор, такой же слушатель этой музыки сейчас, когда я об этом рассказываю, как и все остальные, и другие трактовки также имеют право на существование. Вот это я хочу подчеркнуть, потому что музыка гораздо глубже, чем любое её словесное описание, это очень важно» (Курсив наш. – НГ) ¹¹.

Тем не менее, особый интерес вызывает толкование композитором плана музыкального выражения (вслед за планом религиозно-философского содержания), из которого реципиент, получая четкие ориентиры на слуховое восприятие этого *гиперцикла*, делает выводы относительно методов аналитического подхода к нему. Заметим, что И. Соколов описывает свою творческую лабораторию независимо от видеоряда художника, но постоянно ссылаясь на художественно-изобразительные ассоциации. В центре внимания – ряд чисто музыковедческих принципов, как-то: ладотональная конструкция целого, строго продуманная и согласованная с евангельскими картинами; семантика энгармонических тональностей, где одновысотность не есть однозначность смысловых впечатлений:

¹⁰ Из авторского комментария, предоставленного Н.Г. Гуляницкой, автору статьи (2016 г.)

¹¹ Там же.

«Противоположная семантика двух разных тональностей как раз и натолкнула меня на эту мысль — написать по две прелюдии по шесть энгармонических тональностей, то есть получается $24 + 6 = 30$. А число 31 у меня получилось так: все 24 или, что то же самое, почти 30 тональностей образуют замыкающийся квинтовый круг, который начинается в до мажоре, идёт по всем тональностям и возвращается обратно к до мажору. Эта точка возврата, 31-я тональность, является До мажором. Таким образом, у меня есть две прелюдии в До мажоре — 1-я и 31-я».¹²

В целом И. Соколов даёт развернутое толкование своего произведения, где просматривается его индивидуальный творческий метод, восприняв который можно выстроить план методологического подхода к анализу произведения. Сложность ситуации — в наличии нескольких рецептивных «фокусов»: композитор — его музыкальное слышание и его концептуально-музыковедческое слово; художник — его «картинки» движущейся панорамы, сопровождающие каждую прелюдию и дающие свое изобразительно-интеллектуальное видение; реципиент — слушающий, смотрящий, читающий (евангельские эпиграфы) — и суммирующий эту «эстетическую информацию» в единый образ-символ.

Этот проект — «Евангельские образы», — принадлежащий композитору Ивану Соколову и художнику Константину Сутягину, — предмет для серьезного музыковедческого исследования. (Мы же ограничились здесь краткими заметками в связи с поднятой темой.)

Дмитрий Курляндский — еще одна творческая фигура, сочинения которого в последнее время привлекают немалое общественное внимание¹³. Его

¹² И.Соколов. Там же.

¹³ Композитор и музыкальный руководитель «Электротеатра Станиславский» Дмитрий Курляндский представит Россию на 57-й Биеннале современного искусства в Венеции. Об этом сообщает «Арт<http://shuum.ru/news/28548>гид». Наконец, композитор Дмитрий Курляндский предложит диалог с ключевым сочинением классика XX века, венецианца Луиджи Ноно "Прометей, трагедия слышания". Жанр трагедии сменит комедия. "Комедия слышания" (Commedia dell'ascolto) не аранжировка или музыкальное сопровождение визуальных проектов, а "параллельная история". "Несколько раз уже звучало слово "преодоление", в том числе рамок привычного представления искусства, - заметил Дмитрий Курляндский. - Для меня, в частности, важна

музыкальный каталог показателен в ряде отношений; вот, как выглядит выборка из него на сайте classic-online.ru:

Dissecta - still life (2007)
emergency survival guide, для автомобиля и оркестра (2009)/Руководство для выживания/
happy mill! (2007) для курицы, картофеля фри, колы и 4 женщин (2007)
Lacrimosa [анатомия боли] (2006)
punctuation marks, для флейты, кларнета, фортепиано, скрипки и виолончели (2008)
Resonant mass, для ударных (2002)
Surface (2007)
История музыки (2001)
Колыбельные танцы (2011)
Механизмы искусственного поддержания жизни (2003)
Невозможные объекты-I (2010)
Невозможные объекты-II (2010)
`Inside the movement` для ударных, арфы, фортепиано и контрабаса (2004)
`prePositions` для скрипки или альты соло (2008)
`Несколько прочтений` для аккордеона и семи музыкантов
`...pas d'action` для ансамбля (2003)
~#(:-& для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (2002)

В этом перечне интригует многое: а) наименования произведений, сочетающие «означаемое и означающее»; б) смысл проекта, proposition, представленный в необычном симбиозе привычных и непривычных слов, – от «бытовизмов» до «метафоризмов». Необходимость метода интерпретации и методики анализа произведений здесь очевидна. Ситуация не есть нечто уникальное для современного подхода к проблеме «имя и вещь» (А.Ф.Лосев). Раскрытию смысла сочинения может способствовать, несомненно, толкование самого композитора. Прислушиваясь к словам Курляндского, сказанным по разному поводу, смоделируем некую виртуальную аналитическую конструкцию.

- В моих сочинениях очень важно *понимание природы инструмента* и, что, возможно, ещё важнее, *природы инструментализма* ...
- В некоторых сочинениях я использую только *неудобные, непривычные движения музыкантов* («Прерванная память») — так пьеса строится на преодолении привычного исполнительского жеста.
- В других сочинениях («Энграмма») мне в первую очередь важно *напряжение времени*, которое разделяет звуковые события...
- В-третьих, механистичность повторяемых жестов и структур превращает ансамбль музыкантов в некий *кинетический объект*... Это то, что лежит по

ту сторону звука. А по эту сторону оказываются довольно шумные (или, точнее, шумовые), жёстко организованные во времени композиции.

-А *произведение*, на мой взгляд, тем серьёзно-музыкальнее, чем сложнее оно упихивается в наши сформировавшиеся стереотипы¹⁴

- Несколько раз уже звучало слово "*преодоление*", в том числе рамок привычного представления искусства, - заметил Дмитрий Курляндский. - Для меня, в частности, важна идея *преодоления звука и пространства*....¹⁵ (Курсив мой. - НГ)

Прослушав некоторые сочинения Курляндского («Энграмма», 2008, для сопрано и 10 инструментов; **Сокровенный человек**» (2003) для голоса и 12 инструментов), «**Жизнь и смерть Ивана Ильича**» (2005, для 16 исполнителей), действительно, трудно «упихнуть» в известный формат, знакомый традиционному слушателю. И прав, видимо, Б. Филановский: «Мой друг Дмитрий Курляндский пишет музыку без звуковысотности и использует только экстремальные или нетрадиционные приемы звукоизвлечения»¹⁶.

Установить связь имени произведения, которое само по себе может быть неоднозначным, с «означаемым» и понять «означающее», если и возможно, то, скорее, по внешней форме, а не по «внутренней форме», которая не лишена загадочности, энигматична... Каковы первичные наблюдения, которые может сделать слушатель, на которого композиции направлены?

Сочинения Курляндского – это предмет пост-культуры. Последняя получила характеристику в современной эстетике: «... «*Пост-культура* – это та «нелинейная среда» культуры, возникшая в момент глобальной цивилизационной бифуркации, в которой «варится» бесчисленное множество возможных струк-

¹⁴ <http://www.chaskor.ru/p.php?id=8257>

¹⁵ <https://rg.ru/2017/01/28/predstavlen-proekt-kotoryj-rossiia-pokazhet-na-57-j-biennale-v-venecii.html>

¹⁶ http://os.colta.ru/music_classic/projects/117/details/11772/?expand=yes#expand Филановский пишет в своем эссе «Случай Курляндского» (14/08/2009):

«Предмет композиторского интереса Курляндского — исполнительские практики, слушательские привычки, создание новых акустических ситуаций (как правило, и в самом деле восхитительно безвыходных). Радикально работая с ними, он создает музыку как объект. Но самое главное, что через эту объектность он дотрагивается до самого музыкального времени. Вот так вот напрямую, минуя звуковысотность, не сочиняя «ноты», а сочиняя непосредственно временные соотношения. Для того ему и нужны нетрадиционные приемы, чтобы десемантизировать звучащее тело, снять с него любые коннотации, отсылки, чтобы звучало только то, что и как звучит. Не больше.

Это мне и мешало. Я не мог освободиться от словаря прошлого, где каждое слово всегда «больше». А он смог. Надо же, насколько просто и смело — лично для себя осознать *une histoire de la musique* как шелуху, лишь скрывающую главный композиторский интерес: время».

тур будущего становления и которая с позиций любой уже ставшей структуры представляется неким уплотненным потенциальным хаосом, или полем бесконечных возможностей»¹⁷.

Эти бесконечные возможности в сочинениях Д. Курляндского рассредоточены в поле пространства/времени многоликого *sonority*, *sonorité*, *Klangfülle*, словом, *звучностей*. Конвенциональное слышание не улавливает ни мелодии, ни гармонии, ни контрапункта, etc., но воспринимает некий индивидуально-авторский «*текст*» (в широком понимании). Язык этой музыкальной текстуры составляют по-разному скомбинированные звуки и шумы, управляемые ритмом (как временными промежутками), динамикой и артикуляцией. Процесс, называемый в искусстве – «*от слова к смыслу*», - проблема даже для просвещенного слушателя...

...И вот совсем новое сообщение: 27 января 2017 года на пресс-конференции в ТАСС комиссар павильона России на 57 Венецианской биеннале представил журналистам проект выставки в павильоне России – «*Viva arte viva*» («Да здравствует живое искусство»). От нашей страны будут экспонированы четыре художника. К ним присоединится композитор Дмитрий Курляндский с сочинением «*Комедия слышания*» (*диалог с оперой итальянского композитора XX века Луиджи Ноно «Прометей, трагедия слышания»*)¹⁸.

Итак, нас ждет новый арт-продукт, сочетающий новейшее и новое время в искусстве, о котором мы услышим и узнаем позже...

¹⁷ Бычков В. Эстетика: Учебник. 2-е изд, перераб. и доп. – М.: Гардарики, 2006. – С. 321.

¹⁸ СМИ сообщают: В 2009 году на 53-м Международном фестивале современной музыки, проводимом Венецианской биеннале, состоялась мировая премьера его произведения *Emergency Survival Guide* для автомобиля с оркестром, написанного по заказу биеннале. Один из основателей группы композиторов «Сопrotивление материала» (CoMa). Член Союза композиторов России. Живет и работает в Москве.

<http://artguide.com/news/4640>