

В ПОИСКАХ ПРЕДЕЛОВ МУЗЫКИ: КАКОВ ОН, ИНВАРИАНТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА?

Курленя Константин Михайлович,

доктор искусствоведения, профессор,

профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки,

Россия, 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31

ORCID: 0000-0001-7447-5146

Author ID (РИНЦ): 362082

SPIN-код (РИНЦ): 2676-8546

kurlenya78@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются способы построения инварианта в музыкальном искусстве. Указывается, что проблема инварианта в своем конечном виде формулируется как проблема пределов музыки. Ответ на вопрос: «Что есть музыка?» требует формулирования ее неизменных свойств, которые сохраняются при любых формах акустической реализации музыкального замысла. Сопоставление трех влиятельных моделей инварианта музыки, представленных в трудах Э. Курта, Г. Шенкера и Ю.Н. Холопова, позволяет сделать вывод о едином методе построения инварианта музыки. В его основе лежит представление о первичной энергии, которая обнаруживает себя в ходе воплощения художественного замысла и является нам через акустическую реализацию музыкального произведения. Инвариантные свойства пронизывают всю структуру музыкальной ткани и далее восходят к важнейшим принципам музыкальной выразительности, допускающим саму возможность восприятия музыки именно как осмысленного звучания, в отличие от акустических явлений иного происхождения. Поэтому построение инварианта музыкального искусства требует учета его особенностей на иерархически соотносимых масштабных уровнях организации музыкального творчества, восприятия и мышления. Это требование остается наиболее общим и конвенциональным, объединяющим стратегии обнаружения инварианта даже в тех случаях, когда область предельных инвариантных свойств пытаются искать в различных бытийных и понятийных сферах.

Ключевые слова: музыка, инвариант музыки, свойства инварианта, художественное представление, музыкальная выразительность.

Библиографическое описание для цитирования:

Курленя К.М. В поисках пределов музыки: каков он, инвариант музыкального искусства? // Идеи и идеалы. – 2022. – Т. 14, № 4, ч. 2. – С. 369–385. – DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.4.2-369-385.

Стремление дать ответ на вопрос: «Что есть музыка?» не оставляет человечество с тех пор, как музыка вошла в его жизнь. Ее суть пытались выразить и музыканты, и философы, и религиозные деятели, и политики – люди самых разных взглядов, эстетических предпочтений, художественного и жизненного опыта. Однако сколько бы ни было предложено толкований и объяснений, тайна музыки во все времена оставалась невыразимой, а ее определения как вида искусства – неполными и недостаточными. Скорее всего, эта недосказанность будет существовать столько же, сколько и сама музыка, но ее неизменное присутствие вовсе не отменяет новых попыток предложить ответ на вечный вопрос.

Если же его несколько конкретизировать и сформулировать по-другому: «Что позволяет нам идентифицировать музыку среди акустических явлений немusикального происхождения?», появляется предположение, что в музыке всех времен, стилей и народов скрывается некое постоянное ее отличительное свойство, которое безошибочно распознается человеком определенной культуры и позволяет интерпретировать каждое звуковое явление как музыкальное или немusикальное. Это особое свойство музыки – восприниматься и опознаваться человеческим сознанием как *музыка* – постоянно и неизменно, несмотря на всё разнообразие акустических реализаций музыкальных замыслов в конкретных произведениях. Следовательно, речь идет об ускользающем от окончательных формулировок, но от этого не менее реальном, хотя и весьма обобщенном *инварианте музыкального искусства*. Размышления о его поисках как раз и являются предметом данной статьи.

Тема инварианта проявляет себя чрезвычайно разнообразно и широко как в сфере науки, так и в сфере искусства и искусствоведения. Одним из характерных «индикаторов» этой широты и универсальности является тот очевидный факт, что употребление термина «инвариант» зачастую вовсе не требует отсылок к определению исходной дефиниции. Предполагается, что любой образованный человек хотя бы интуитивно понимает ее суть, не обращаясь к энциклопедиям и толковым словарям. Отсюда множественность и нестрогость толкований смыслов, вкладываемых в термин «инвариант», широкий спектр его трактовок в различных отраслях человеческого знания.

Несмотря на то что представления о чем-то неизменном и весьма существенном, объединяющем многообразные объекты культуры по некоторо-

му свойству или способности, проходят через всю человеческую историю, природа инвариантности в искусстве по-прежнему изучена не полностью. Многовековые трудности с формализацией этих представлений породили множество противоречивых версий их толкования, пока, наконец, достижения математики к середине XIX в. не предоставили возможность их упорядочивания и научного абстрагирования в понятии «инвариант».

Термин *инвариант* был введен математиком Джеймсом Сильвестром в 1851 г. в работе, посвященной преобразованию так называемого квадратичного полинома¹. Он дал исчерпывающее и точное определение: *«инвариант – это свойство некоторого класса (множества) математических объектов, остающееся неизменным при преобразованиях определенного типа»*. Подчеркнем, инвариант – даже не объект, не эталон и не образец, а именно **свойство**, присущее многим объектам. Соответственно такие объекты с инвариантными свойствами создают некое множество – определенный класс родственных объектов.

Не будем углубляться в математическую теорию инвариантов. Отметим только, что в XIX и XX вв. она не раз получала мощные и продуктивные импульсы к своему развитию. Сегодня не будет преувеличением сказать, что идея инварианта пронизывает не только математику, но и все без исключения отрасли человеческого знания, что поиск и построение инвариантов требуется всякий раз, когда наука пытается классифицировать объекты и выявить их типологию. Участвуя в построении классификаций, понятие инварианта активно внедряется в процедуры установления тождественности и различения объектов. Без него не складывается устойчивая коммуникация, поскольку не возникает предпосылок для согласования какой-либо конвенциональности, без чего всякая коммуникация будет либо крайне затруднена, либо неосуществима вовсе. Таким образом, современная наука не мыслит развития знания без этого фундаментального понятия. Другими словами, *проблема инварианта оказывается вложенной в любую иную проблематику*. И раз уж понятие инварианта стало столь незаменимым, стремление как-то «схватить» его сущность в аналитических описаниях, как и в математических формулах, вполне естественно.

Если математика, программирование, лингвистика предоставляют современному исследователю широкий спектр точных методов построения и анализа инвариантов, то в искусстве по-прежнему доминируют эмпирические подходы, когда константность некоторых свойств, присущих заданному множеству художественных произведений, стилей, жанров, выводится исключительно из опыта непосредственных наблюдений. Вот и в

¹ Квадратичный полином – это многочлен вида $ax^2 + bx + c$.

музыкознании всякий раз, когда необходимо выделить некие общие черты (свойства) в границах произведения, группы произведений, музыкального стиля, жанра, исследователю приходится заниматься построением инварианта. Однако чем крупнее масштаб художественных явлений, где необходимо построить инвариант, тем значительно обобщены его структурные параметры. Тем весомее выступают некие специфические константные свойства, которые скрываются за звуковой конкретикой музыки, *но реализованы иначе, чем точное повторение структур или их фрагментов, принадлежащих одновременно множеству музыкальных произведений.*

Рассмотрим несколько примеров поиска инварианта, относящихся к различным масштабным уровням:

– в подавляющем большинстве вариаций на *basso ostinato* инвариантом оказывается проводимая без изменений одноголосная тема в нижнем голосе, а все проявления переменности, не влияющие на константные свойства темы, распределены по остальным голосам музыкальной фактуры. Возможное изменение тональности или перевод темы из нижнего голоса в другие голоса музыкальной фактуры в ходе развертывания композиции также не могут поколебать неизменность звуковысотного контура темы;

– вариации двух или более авторов на общую (заимствованную) тему требуют построения инварианта, присущего не одному, а сразу нескольким музыкальным произведениям. Можно заключить, что константные свойства (инвариант) сосредоточены в самой теме. Однако инвариант в данном случае уже не совпадает с темой, поскольку признаки, по которым на слух распознаются ее константные черты в вариационном процессе, остаются лишь деталями, вычленимыми из целостной темы. Тем самым всё последующее развитие темы определяется индивидуальными (переменными) качествами вариационного процесса, последовательно трансформирующего и одновременно в какой-то существенной части сохраняющего ее инвариантные свойства;

– известное утверждение Б.В. Асафьева о том, что схема сонатной формы одна, а сонатных форм столько, сколько сонат, выводит инвариант сонатной формы на гораздо более высокий уровень теоретического обобщения. В данном случае речь идет уже не о конкретном музыкальном опусе, а об идеальной композиционной схеме, все художественные проявления которой неизбежно будут индивидуальны и относиться к ней (идеальной схеме) как реализованные варианты.

Таким образом, поиски инварианта на уровне одного или нескольких музыкальных произведений подчас напоминают простую и довольно рутинную операцию, когда искомые свойства неизменности легко получить, сравнивая сопоставляемые композиционные структуры и вычитая из них все имеющиеся различия. То, что остается после этих операций вычита-

ния, как раз и обладает свойством неизменной повторности, т. е. является инвариантом, но лишь для данного множества объектов, среди которых и выявлялся инвариант.

Когда же требуется определить жанровые или стилевые инварианты, присущие большой и до конца не определенной группе музыкальных произведений², поиск инвариантных структур, идентичных для всех опусов, входящих в исходную группу, уже не даст столь очевидного результата. Но это не означает, что построение инварианта невозможно; его «местонахождение» смещается в область более широких обобщений. Например, в сферу типовых ритмоинтонационных или тонально определенных формул либо (при отсутствии тональности) – иных способов организации звукового потока, проявляющих себя в границах исходного множества произведений, для которого необходимо найти инвариант. Причем эти константные формулы в каждом из опусов получают индивидуальные и не совпадающие друг с другом звуковые воплощения, однако по-прежнему отчетливо опознаются как их общее неизменное свойство.

Наивысшим уровнем абстрагирования в практике построения инварианта следует считать поиски ответа на вопрос: «Что есть музыка?». Ведь эти предельно обобщенные сущностные свойства музыки всегда остаются тем *специфическим качеством организации звукового потока, которое одно только и позволяет человеку отождествить некое звучание именно с музыкой*, а не со случайными шумами или акустическими явлениями иной, нехудожественной природы. Но в этом случае простое вычитание переменных индивидуальных свойств музыкальных произведений, стилей, жанров, композиционных техник, производимое эмпирически через анализ ограниченного количества опусов, будет непродуктивным. Необходим переход к иным методам поиска инварианта музыкального искусства в целом.

О поисках таких методов задумывались многие исследователи, но прежде чем перейти к рассмотрению некоторых моделей инварианта музыки, сошлемся на очень точное суждение Ю.Н. Холопова о невозможности остановиться только лишь на простых эмпирических операциях вычитания всего изменчивого. Поставив задачу выявить неизменное в трех небольших сочинениях, выбранных намеренно из числа музыкальных произведений, предельно удаленных друг от друга стилистически, историче-

² При такой постановке вопроса невозможно проанализировать абсолютно все опусы, относимые к данному конкретному стилю или жанру, либо установить раз и навсегда количественные ограничения, необходимые для формирования первичного и одновременно исчерпывающего множества начальных объектов для построения инварианта. *Во всех подобных случаях приходится опираться на некий репрезентативный минимум исходных членов множества.* Следовательно, всегда остается вероятность неполного учета каких-либо существенных параметров, важных для формулирования инварианта, поскольку они могут оказаться в опусах, не вошедших по тем или иным причинам в репрезентативную группу.

ски и структурно³, исследователь задает вопрос о поиске изменчивого и неизменного: «2.2. Что изменяется? Наличие и величина изменений очевидны и не нуждаются в доказательствах. ... Несмотря на резкие различия гармонических структур, оказывается возможным сравнивать их друг с другом. Следовательно, есть между ними то, что позволяет их сравнивать. ... Момент уравнивающий и обозначает общее, неизменяющееся в сравниваемых структурах» [4, с. 66]. Если принять во внимание различия исследуемых Холоповым пьес, то с первого взгляда очевидно, что поиск инварианта методом вычитания всего изменяемого из их звуковой ткани в данном случае нам не поможет, ибо вычесть придется практически всё, что относится к «звуковому телу» этих произведений. Отсюда следует вывод о том, что их константные (инвариантные) признаки расположены за пределами их акустической реализации.

Переходя к неизменному, Холопов продолжает начатую цепь рассуждений: «2.3. Что не изменяется? *Хотя бы по одному тому, что все три произведения являются для нас музыкой* (курсив мой. – К. К.), возможно полагать само гармонически упорядоченное, музыкальное чем-то пребывающим во всех них и в этом смысле – неизменным. Как получить это общее? Упрощенно говоря, *взяв вновь* (курсив мой. – К. К.)⁴ вышеприведенные структуры и вычтя из них различия» [4, с. 67]. То есть принцип «вычитания изменяемого» не аннулируется при переходе с первичного уровня анализа звуковой материи произведений к более абстрактным аналитическим процедурам, а заново воспроизводится на каждом таком уровне. По существу, исследователь полагает априори, что все три сравниваемых образца, несмотря на радикальные акустические и системные различия, принадлежат именно музыке, и нам это каким-то образом уже известно и не подвергается сомнению. Но как «схватить» в строгих научных определениях это ускользающее неизменное, то самое «музыкальное»? Есть только один путь: абстрагироваться от всех различий, обнаруженных на предыдущем этапе сравнения опусов на предмет изменяющегося и неизменного, и перейти на уровень с более высокой степенью абстракции – к сравнению качеств системности, т. е. способов упорядочивания (гармонизации) элементов системы в процессе художественной деятельности. Еще раз отметим, что прежде, на уровне акустических свойств этой музыки, исследователь констатировал практически полное отсутствие неизменности: «Главное различие, обозначающее изменяющееся в сравниваемых структурах, заключается в пол-

³ В статье «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» исследователь останавливается на Стихире седьмой Федора Крестьянина (XVI в.), романсе П.И. Чайковского «Растворил я окно» (1887) и Концерте для девяти инструментов А. Веберна, ор. 24, главная тема Первой части (1934).

⁴ Ключевое слово в данном случае – **ВНОВЬ**.

ном (или почти полном) несовпадении звуковых компонентов, входящих в состав соответствующих систем» [4, с. 66].

Анализируя в своей статье изменяемое и неизменное, Холопов не употребляет понятие «инвариант». Возможно, объяснение этому кроется в том, что даже предельно обобщенные свойства неизменного в музыкальном искусстве с трудом поддаются формализации и не уместаются в границах раз и навсегда сформулированного понятия неизменности. В таком контексте представляется логичным и естественным переход к более широкому определению *инвариантности в музыке как динамическому соотношению изменяемого и неизменного*. Поэтому исследователь указывает, что при переходе с одного, более близкого к звуковой конкретике уровня поисков неизменного на уровень с более высоким абстрагированием от конкретного звучания *сама картина неизменного также преобразуется и выступает уже не в качестве элементов акустически воспринимаемых структур, а в качестве константных принципов организации музыкального высказывания*.

* * *

Принимая во внимание ранее сформулированные соображения о способах построения инварианта, остановимся на трех теоретических моделях инварианта музыки, представленных в исследованиях Э. Курта, Г. Шенкера и Ю.Н. Холопова. Они не только демонстрируют концептуально завершенные попытки ее построения, но и дают некоторое представление об эволюции ответа на вопрос: «Что есть музыка?», т. е. научных обоснований ее идентификации.

По мнению Т.В. Цареградской, отмеченные модели инварианта музыки созданы с участием так называемых «энергетических» идей, однако со значительными отличиями в трактовке сущности музыкальной энергетике. Ссылаясь на американского исследователя Ли Ротфарба (Lee Allen Rothfarb), она отмечает следующие общие черты «музыкального энергетизма», которые так или иначе находят отражение в теоретических воззрениях трех упомянутых авторов: «1. Особый акцент на метафоре “силы” в различных ее проявлениях <...> 2. Подчеркивание причинно-следственной связи и внутренней музыкальной логики, которая главным образом выражается в законах развертывания музыки вне зависимости от ее программы. <...> 3. Аппеляция к “естественным законам музыки”, которые существуют как бы вне зависимости от социально-исторического контекста <...> Таким образом, аналитики “энергетического” направления примыкали к Ганслику с его трактовкой музыки как самодвижения, а не “переживаний”, которыми ее наделяют слушатели; здесь “энергетисты” полагались на интуитивное понимание внутренней музыкальной логики в ее опоре на

энергию такого самодвижения» [5, с. 37, 38]. Разумеется, влияние «энергетических» идей на теоретическую мысль Курта, Шенкера и Холопова индивидуально и разносторонне, однако три указанных пункта у каждого из них, несомненно, получили свое развитие.

В монографии швейцарского музыковеда Эрнста Курта «Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера» тема инварианта музыки оказывается поистине сквозной, хотя заявленные цели работы лежат в области несколько иной проблематики. Тем не менее утверждение о том, что существуют единые и неизменные основы, порождающие музыкальное искусство, формулируются Куртом достаточно определенно. И эти основы исследователь усматривает в особых психических энергиях, объективность которых для него очевидна.

Полагая первопричину музыки в психических напряжениях, которые по неназываемым причинам материализуются в звуках, Курт по сути утверждает, что главным содержанием музыки является «спроецированная» в звуковые формы психическая энергия. Но тогда *именно психическая энергия и есть та константа, которая инициирует, порождает музыку*, какой бы она в итоге ни оказалась. Значит, главное, что для каждого субъекта отличает музыку от *не*музыки (например, от природных шумов), – это способность безошибочно определить ее энергетическую, психическую, поистине **человеческую** природу. Если принять такую точку зрения, то каждый субъект идентифицирует воспринимаемые им звучания как музыкальные или немзыкальные только потому, что способен каким-то образом отличить творческую психическую энергию человека от энергий другого рода и происхождения.

Э. Курт настаивает на том, что главная задача музыкально-теоретических исследований в сфере музыкальной психологии как раз и состоит в обнаружении присущих человеку механизмов сублимации этой психической энергии в потоки музыкального звучания. Он пишет: «Понимание музыки как бы заслонено звуками. Теория же потеряла способность слышать то неслышимое, что скрывается за ними, и тем самым охватывать основные процессы, которые только просвечивают сквозь звуки и аккорды. <...> *Звучание мертво; то, что живет в нем, это воля к звучанию*» (курсив мой. – К. К.) [3, с. 17]. Таким образом, на роль инварианта музыки в данном случае претендует именно таинственная психическая энергия, именуемая волей к звучанию – совершенно в духе воззрений А. Шопенгауэра. Следовательно, инвариант музыки в понимании Э. Курта представляет собой проекцию воли на звуковую материю, а воля – она же некая загадочная энергия – представляет собой индивидуальное эмоциональное и умственное напряжение субъекта или субъектов, через которое музыка ими идентифицируется как продукт художественной деятельности.

Однако сущностное определение психической энергии в данном случае остается ускользающим, большей частью метафорическим, не давая конечных разъяснений о ее природе и свойствах⁵. Поэтому ответа на главный вопрос: «Что есть музыка?» в монографии Курта так и не последовало, и он вынужден вернуться к нему в последних строках своего труда: «Если важнейшие задачи будущего заключаются в исследовании этих подсознательных напряжений, в которых, собственно, и заложены корни музыкальной психологии, то первый путь к этому определяется их познанием в музыкальных явлениях с учетом особенностей стиля и эпохи. Основные вопросы о сущности указанных психологических процессов встанут непосредственно вслед за этим. Все они концентрируются вокруг простейшей, но и величайшей загадки музыковедческого исследования: что такое музыка?» [3, с. 525].

Австрийский музыковед Генрих Шенкер сделал следующий шаг в осмыслении проблемы инварианта, представив его природу совершенно иначе, чем сущностно не определенное Э. Куртом основание теории инварианта (воля, психическая энергия). В понимании Г. Шенкера инвариант представляет собой стабильную конструктивную основу, способную порождать многочисленные развернутые, не совпадающие друг с другом индивидуальные художественные воплощения. Еще одним существенным отличием его понимания инварианта следует назвать стилевую ограниченность. Это уже не универсальная предпосылка (воля), необходимая для реализации музыкального самовыражения во все времена, а исторически определенная системообразующая основа музыки тонально-гармонической эпохи. То есть для своего уточнения и определения инвариант должен получить некие конструктивные и исторические ограничения. А до этого придется предположить, что системное (конструктивное) единство инварианту обеспечивает опять-таки некая сила, энергия, не позволяющая элементам инварианта утратить свойства соподчиненности и способность к порождению некоторого множества вариантов своего развертывания в звуках, т. е. реализации в музыкальных произведениях.

Как пишет Н.О. Власова, окончательное обоснование структура инварианта у Г. Шенкера означает следующее: «... глубинная модель, подспудно управляющая всем развитием произведения от начала до конца, обеспечивающая его единство, придающая высший смысл всем происходящим в нем событиям, сколь бы случайными они поначалу ни казались. Это высший закон, оформляющий музыкальную материю в произведение и сообщающий всему развертыванию направленность и смысл. <...> Идея всеприсутствия *Urlinie* [первичной линии. – прим. К. К.] и *Ursatz* [первичной нормы, структуры. – прим. К. К.] нашла выражение в латинском изречении,

⁵ Это и есть та самая метафора силы, о которой пишет Ли Ротфарб.

ставшем motto “Строгого письма”: *semper idem sed non eodem modo* – всё время то же, но по-другому (курсив мой. – К. К.)» [1, с. 89].

Шенкер, таким образом, представляет себе музыкальное произведение как иерархическую структуру, включающую множество «слоев». И если «снимать» эти слои один за другим, то можно достичь некоей сердцевины, центра всей многослойной конструкции. Внутри же самого центра, или, как его определяет сам Шенкер, «первичной структуры», дальнейшее расчленение невозможно. Эта первичная структура остается тем общим «геномом» многочисленных музыкальных произведений, который сохраняет свое постоянство независимо от того, насколько в процессах творческого варьирования «отстают» от него наслаивающиеся уровни музыкальной композиции. Собственно, этим и объясняется тот факт, что его анализ у Шенкера – всегда редукция, «снятие» или «удаление» индивидуальных внешних слоев конструкции ради достижения единой для всякой музыки первичной структуры – инварианта.

Конечно, при таком подходе Шенкеру приходится существенно ограничить пределы музыки. Под его определение музыки попадают только те опусы, где с помощью процедур редукции можно вычленивть первичную структуру и убедиться в том, что она остается не искаженной, но «всегда одной и той же», хотя путь к ее обнаружению в очередной раз оказался глубоко индивидуальным.

Может показаться, что Шенкер всего лишь ищет в структурах музыкальных произведений тождества в его наивысшем, абсолютном проявлении – тавтологии⁶. Для этого ему приходится без устали ревизовать систему выразительных средств каждого опуса на предмет поисков первичной структуры, которая, будучи взятой сама по себе, всегда образует один и тот же автентический оборот с нисходящей мелодической линией. Но всё дело в том, что Шенкер не анализировал оригинальность музыкального языка или выразительные свойства музыкального тематизма, зачастую вообще обходя молчанием вопросы тематической организации произведения. Его цель – изучение **парадоксального и непостижимого свойства первичной структуры – инварианта – во всех контекстах оставаться самим собой**. Таким образом, его анализ устремлен в логическую суть инварианта, к познанию его неизменной тождественности. Следовательно, в понимании Г. Шенкера инвариант представляет собой фундаментальную и чрезвычайно стабильную конструктивную основу, способную за счет энергетического потенциала тонально-ладовых тяготений, присущих автентическому обороту, порождать многочисленные развернутые, не совпадающие друг с другом индивидуальные художественные воплощения.

⁶ Тавтологией в логике называется тождественно истинное высказывание.

Настало время вернуться к размышлениям Ю.Н. Холопова, которые представляют гигантский шаг вперед в исследовании инварианта музыкального искусства. Учитывая результаты исследований Шенкера, вводя их в контексты своей аналитической методологии, Холопов ставил задачу сформулировать и исследовать свойства инварианта, рассматривая его гораздо более масштабно и многосторонне – и в структурном, и в историческом, и в философско-эстетическом аспектах. Но для этого исследователю необходимо не только вглядываться в постоянно ускользающие контуры инварианта. Идеальное представление об инварианте необходимо систематически сравнивать со всё более разнообразными вариантами его звукового воплощения в музыке разных эпох, а не одной-единственной эпохи или стиля, как у Шенкера.

Масштаб проблемы, таким образом, существенно возрастает. И если переместить изучение инварианта в эту новую, значительно более глобальную систему координат, то принципиально меняется и осознание возможных уровней обобщения, касающихся базовых, глубинных смыслов музыкального искусства. В центре научного поиска оказывается не только константное ядро инварианта (подтверждение его тождественности самому себе), но и наблюдения за его вариативными изменениями в музыке различных исторических эпох (выявление подобия, а не тождества). И эта новая система исследовательских координат выносится Холоповым в название статьи «Изменяемое и неизменное в эволюции музыкального мышления» [4].

Согласно Холопову, инвариант – это многоуровневая и находящаяся в постоянном движении система художественных и структурных обобщений, где уровни обобщения определяются процедурой непрерывного восхождения от начальной индивидуальной звуковой конкретики музыкальных произведений ко всё более удаляющимся от них проявлениям общих внутренних закономерностей музыкального языка и связанного с ним развития художественной идеи. Далее движение к инварианту устремляется к еще более абстрактным сущностям и понятиям, пока, наконец, все они не сойдутся в наиболее абстрактной смысловой «точке» – **созерцании искомого свойства человеческого сознания различать, дифференцировать сущее. Причем каждый новый шаг этого восхождения к обобщениям более высокого порядка последовательно поглощает детали**, которые на предыдущем этапе воспринимались как неотъемлемые части инварианта.

Исходя из вышеизложенного смысл анализа инварианта музыкального искусства, как его понимает Холопов, состоит отнюдь не в том, чтобы вывести рассуждения об инварианте на уровень абстракций, далеких от музыки, но в том, чтобы *зафиксировать инвариант (неизменное) в его в оппозиции*

к изменяемому. Отсюда два вывода, которые позволяют сформировать контуры инварианта музыки в сфере человеческой духовной деятельности. Прежде всего это опора на конвенциональные представления о том, что является музыкой: «Таким образом, – пишет Ю.Н. Холопов, – наше представление о том, что есть музыка, а что – немусыка, отчасти регулирует наше ощущение изменяемого и неизменного» [4, с. 69]. И далее формулировка инварианта музыки: «Итак, наиболее неизменным оказался комплекс логических категорий музыкального мышления (системность, связь, функциональная дифференциация, слияние элементов в целостный организм и др.). Совокупность всех категорий и аспектов, в которых воплощается музыкально-логическое начало, мы можем обобщенно называть музыкальным логосом. Таким образом, музыкальный логос есть сам смысл музыки как таковой, то есть не смысл чего-либо отдельного или конкретного, например, данного произведения, а смысл всякой музыки или всякого произведения вообще» [4, с. 70].

Но как определить сущностные свойства именно музыкального логоса? Холопов решает эту задачу, предлагая цепь взаимосвязанных рассуждений. Исходным пунктом является утверждение, что именно **музыкальный логос** во всей совокупности своих потенциальных проявлений как раз и образует оптимальный уровень обобщения мыслительных процедур художественного сознания, на котором возможно определение инварианта музыки. С этого момента исследователь переходит к философской интерпретации неизменного, т. е. инварианта.

В числе прочего Холопов настаивает на переоценке понятия «музыкальное число». Он явно тяготеет к пифагорейской трактовке числа как отношения, пропорции: «... число не тождественно цифре и не есть простое обозначение количества. Число есть особого рода структура, абстрактная, бестелесная, идеальная форма; понятие скорее философско-эстетическое, чем счетно-математическое. Число есть вещь минус ее физический материал» – пишет он [4, с. 78]. С одной стороны, такое понимание числа укрепляет исследователя в мысли, что числовые соотношения и пропорции остаются неизменными в искусстве на протяжении всей истории рода человеческого. С другой стороны, исследователь отдает должное и мистическому пониманию числа как особого постоянства, лежащего в основе мироздания. Ссылаясь на Августина, он пишет: «Эстетическое в числовых структурах есть чувственно переживаемая гармония отношений, “сияние порядка”» [4, с. 80], а это, в свою очередь, свидетельствует о понимании инварианта музыки как энергии мысли, выраженной словом и числом (музыкальный логос).

Далее Холопов выделяет **четыре специфические качественные характеристики**, неизменно сопутствующих анализу инварианта музыки.

И хотя исследователь нацеливает эти характеристики скорее на область изменяемого, на сферу ценностей, которая по определению не отличается постоянством, всё, о чем он пишет, полностью касается и константных параметров культуры, искусства и музыки как его части: «...высказывания, правильно схватывающие суть вещей в отношении ценности, качества произведения, страдают следующими четырьмя недостатками: 1) непередаваемостью (художественного видения) в понятиях; 2) неконкретностью, чрезмерной обобщенностью; 3) недостаточностью, неполнотой (часть подразумеваемого, но не высказываемого целого); 4) скрытой тавтологичностью» [4, с. 87].

Таким образом, Холопов не только обосновывает и выстраивает системно организованную динамическую модель инварианта музыки, но и объясняет вечно присутствующий ей элемент недосказанности. В его понимании инвариант на более высокой стадии его обобщения вбирает своеобразие своих реализаций на прежних уровнях, их локальные особенности в «свернутом» виде, подобно тому как геном допускает громадное количество своих конечных биологических воплощений, которые присутствуют в нем лишь потенциально, однако не могут быть предъявлены иначе, как через сложные процессы роста и становления в конкретных организмах. Благодаря этой научной позиции Холопову удается удержать инвариант в области художественного сознания и, еще точнее, в сфере музыкального мышления, не позволяя ему «соскользнуть» в область высших абстракций, далеких от музыкального искусства. Тем самым холоповская версия инварианта становится частью фундаментальной доктрины исследователя о центральном элементе системы.

Заключение

Сопоставляя различные версии ответа на вопрос: «Что есть музыка?», невозможно не заметить, что влияние «энергетических» аргументов простирается гораздо дальше возможностей метафорического описания инварианта музыки⁷ или выводов, полученных из анализа оппозиции «семантическое – имманентное», [которая] как можно понять, опирается на отношение аналитиков к необходимости «содержательного» объяснения происходящего в музыке. И если аналитические подходы, обозначенные как «семантические», ставят вопрос о «значениях» в музыке, то названные «имманентными» не выходят за пределы рассмотрения единиц текста, выделенных на основании какого-либо избранного параметра⁸ [5, с. 40].

⁷ При таком подходе инвариант – всего лишь условное обозначение неизменно пребывающего в музыке, но до конца невыразимого и неисчерпаемого смысла, одна из его метафор.

⁸ См. анализ типологии аналитических подходов Жан-Жака Натье в статье Т.В. Цареградской [5, с. 39, 44].

Обращаясь к опыту построения инварианта музыкального искусства, необходимо учитывать также философские традиции, основанные на единстве идеи и материи, бытия и сознания. Уже само допущение возможности означенного единства указывает на некий синтез платонизма и неразрывности рационально-чувственного познания, наделяющих особым энергетическим потенциалом смысл, явленный в слове, числе, интонации. Именно эти традиции развивал А.Ф. Лосев, транслируя в современность учение об энергетической сущности имени и числа. В этой связи К.В. Зенкин подчеркивает «момент, особенно важный для определения методологических оснований музыкальной герменевтики. Постоянно утверждая несказанность и неисчерпаемость музыкального смысла, Лосев, тем не менее, отнюдь не считает его непроницаемым. <...> он придерживается концепции диалектического соотношения сущности и ее явления (*энергии и имени как особой концентрации энергий сущности* [курсив мой. – К. К.]), идущей из глубин православной византийской традиции (Псевдо-Дионисий Ареопагит, Григорий Палама)» [2, с. 195]. Нетрудно заметить, что здесь так же, как у Холопова, инвариантные свойства сосредоточены в энергии мысли, которая переходит в знание, вдохновение, воодушевление, внутреннее интеллектуальное созерцание, преобразующее впоследствии окружающий мир и человека. Однако это уже нечто гораздо более значительное, чем просто «метафора силы» Ли Ротфарба.

В данном контексте не будет преувеличением утверждать, что каждый, кто способен идентифицировать звучание музыки именно как музыку, воспринимает отнюдь не метафору силы, не воображаемый перенос в свое сознание некой предполагаемой энергии посредством акустических свойств музыкального звучания или путем установления мысленного подобия между понятиями «энергия» и «музыка». Скорее, он воспринимает реальную энергию музыки, потенциал которой наука пока не в состоянии измерить и подтвердить экспериментально. Но это обстоятельство не должно поставить под сомнение энергетическую мощь мысли и ее онтологический статус объективной реальности.

Новые времена несут новые идеи, призванные дать свои ответы на предельные вопросы бытия. Однако, как следует из вышесказанного, идея поиска инварианта на иерархически соотносимых масштабных уровнях организации музыкального творчества, восприятия и мышления – то общее, что объединяет стратегии его обнаружения даже в тех случаях, когда область предельных инвариантных свойств пытаются искать в различных бытийных и понятийных сферах. Независимо от того, относятся ли они к структурам самой музыки или к деятельности человеческого сознания, воспринимающего и интерпретирующего смыслы музыки, потребность в многоуровневой стратегии поиска инвариантов остается неизменной.

Более того, чем радикальнее эволюция музыкального искусства, тем острее стоит вопрос об идентификации музыки именно как музыки, а значит, и вопрос о построении ее конечного, самого общего инварианта.

В контексте постструктуралистских и постмодернистских дискурсов поиски инварианта в музыке – это движение вглубь референциального поля, в котором наше сознание идентифицирует нечто музыкальное. Однако инвариант функционирует не только в сфере дискурсивного мышления. Он обладает чертами глубинного объекта внеязыковой, *исключительно музыкальной* действительности, т. е. является частью реальности, порой даже не охваченной знанием и не зафиксированной ни на одном из известных языков. «Легко понять, – пишет К.В. Зенкин, – что музыкальный эйдос (“идея – смысл – сущность – форма”), в отличие от большинства прочих видов художественных эйдосов, не содержит конкретных жизненных образов, понятий и т. п.» [2, с. 190]. Из этого следует, что для определения инварианта необходимо оперировать в том числе и принципиально ненаблюдаемыми величинами, относящимися к деятельности сознания. Поэтому *инвариант тем или иным образом удерживает наши представления о музыке в сфере реального сущего и в равной мере тяготеет как к интерпретации, так и к верификации*, что, в свою очередь, вновь и вновь отсылает к поискам его стабильных и неизменных параметров, при помощи которых осуществляется отбор и консолидация структур в сфере индивидуальных акустических воплощений музыки.

Литература

1. Власова Н.О. Генрих Шенкер и его аналитическая теория // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 6. – С. 86–102.
2. Зенкин К.В. Музыка. Эйдос. Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. – М.: Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.
3. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.
4. Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 52–104.
5. Цареградская Т.В. Направление «энергетизма» в контексте музыкознания XX века // Журнал Общества теории музыки. – 2017. – Вып. 4 (20). – С. 36–48.

Статья поступила в редакцию 25.07.2022.

Статья прошла рецензирование 16.08.2022.

DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.4.2-369-385

IN SEARCH OF THE LIMITS OF MUSIC: WHAT IS THE INVARIANT OF MUSICAL ART?

Kurlenya, Konstantin,

Dr. of Sc. (Fine Arts),

Full Professor Glinka Novosibirsk State Conservatory,

31 Sovetskaya Street, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

ORCID: 0000-0001-7447-5146

Author ID (RSCI): 362082

SPIN-koд (RSCI): 2676-8546

kurlenya78@mail.ru

Abstract

The article discusses the methods of constructing an invariant in musical art. The problem of the invariant in its final form is formulated as the problem of the limits of music. The answer to the question “what is music?” requires the formulation of its invariable properties, which are preserved in any form of acoustic realization of a musical concept. The comparison of three influential models of the invariant of music presented in the works of E. Kurt, G. Schenker and Yu.N. Kholopov allows us to draw a conclusion about a unified method for constructing the invariant of music. It is based on the idea of primary energy, which reveals itself in the course of the embodiment of an artistic conception and appears to us through the acoustic realization of a piece of music. Invariant properties permeate the structure of the musical fabric and then ascend to the most important principles of musical expressiveness, which allow the very possibility of perceiving music as a meaningful sound, in contrast to acoustic phenomena of a different origin. Therefore, the construction of the invariant of musical art requires taking into account its features at hierarchically correlated large-scale levels of organization of musical creativity, perception and thinking. This requirement remains the most general and conventional, uniting strategies for finding an invariant even in those cases when they try to search for the area of limiting invariant properties in various existential and conceptual spheres.

Keywords: music, invariant of music, invariant properties, artistic conception, musical expressiveness.

Bibliographic description for citation:

Kurlenya K. In Search of the Limits of Music: What Is the Invariant of Musical Art? *Idey i idealy = Ideas and Ideals*, 2022, vol. 14, iss. 4, pt. 2, pp. 369–385. DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.4.2-369-385.

References

1. Vlasova N.O. Genrikh Shenker i ego analiticheskaya teoriya [Heinrich Schenker and his analytical theory]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya = Art of Music. Theory and History*, 2012, no. 6, pp. 86–102.

2. Zenkin K.V. *Muzyka. Eidos. Vremya. A.F. Losev i gorizonty sovremennoi nauki o muzyke* [Music. Eidos. Time. A.F. Losev and the horizons of modern music science]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2015. 464 p.

3. Kurth E. *Romantische harmonik und ihre krise in Wagners "Tristan"*. 2. Aufl. Berlin, M. Hesse, 1923 (Russ. ed.: Kurt E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera*. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 551 p.).

4. Kholopov Yu.N. *Izmenyayushcheesya i neizmennoe v evolyutsii muzykal'nogo myshleniya* [Changing and unchanging in the evolution of musical thinking]. *Problemy traditsii i novatorstva v sovremennoi muzyke* [Problems of tradition and innovation in modern music]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1982, pp. 52–104.

5. Tsaregradskaya T.V. *Napravlenie «energetizma» v kontekste muzykoznaniiya XX veka* [“Energeticism” as a trend of the twentieth-century music analysis]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki = Journal of the Society of Music Theory*, 2017, iss. 4 (20), pp. 36–48.

The article was received on 25.07.2022.

The article was reviewed on 16.08.2022.