

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-10>**Антон Вікторович Єрецький**

ORCID: 0000-0002-9641-0113

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
anton.yeretskyy@icloud.com

БУТТЯ І ОСОБЛИВОСТІ НЕЗВУКОВИХ ПРОЯВІВ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК ЕЙДОСА

Мета статті полягає у спробі висвітлити найбільш важливі і значущі, але маловивчені особливості буття музичного твору в їх взаємозв'язку. **Методологія** передбачає поєднання музикознавчого і феноменологічного підходів. У статті робиться наголос на роботи О.Ф. Лосева, Р. Інгардена, М.О. Аркад'єва, Е. Гуссерля та І. Пригожина. **Наукова новизна** статті полягає в зіставленні поглядів на означену проблему дослідників – представників музикознавства, філософії, фізики. Але, перш за все, автор спирається на положення Лосева, Інгардена та Аркад'єва. Описуються і систематизуються процеси, внутрішні і зовнішні зв'язки, задіяні в бутті музичного твору. Дано обґрунтування для введення в музикознавчий термінологічний апарат поняття музичної екзистенціальної асиметрії, пропонується визначення даної категорії. **Висновки.** Буття музичного твору може бути охарактеризоване як буття ейдосу з усіма властивими йому атрибутами. У статті пропонується виділяти площині існування і стадії існування музичного твору, які, у свою чергу, виявляють множинні внутрішні і зовнішні зв'язки. Стадія – відрізок, фаза, передбачає якусь динаміку, і, як процес, може виражатися по-різному. А оскільки це процес, то фактор часу є надзвичайно важливим. Площина існування музичного твору виявляє численні зв'язки між різними феноменами соціального устрою суспільства, стадіями розвитку культури, напрямками людської діяльності і т. д. Позазвукові прояви європейської музики академічної традиції – міжжанровий зв'язок та, частково, цитати (музичні теми-символи), консонансно-дисонансне відношення пульсу і ритму, весь пласт емоцій і почуттів, і, нарешті, ейдетична природа музичного твору. Іntenціoнальнiсть і конституювання є основоположними умовами будь-якого музичного процесу. Усе це дає нам право ввести поняття музичної екзистенціальної асиметрії – переважання незвукової, точніше – позазвукової частини музичного твору над звуковою.

Ключові слова: музичний твір, буття музичного твору, ейдос, феноменологія, музична екзистенціальна асиметрія.

Yeretsky Anton Viktorovich, Researcher at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Existance and percularities of non-sounding in a musical piece as an eidos

The goal of the article is to try to highlight the most important and significant, but still poorly studied and described features of the existence of a musical work in their relationship. **The methodology** assumes a combination of musicological and phenomenological approaches. The article focuses on the works of A. F. Losev, R. Ingarden, M. A. Arkadiev, E. Husserl, I. Prigozhin. **The scientific novelty** of the article lies in the comparison of the views of researchers – representatives of musicology, philosophy, physics. But, above all, the author relies on the position of Losev, Ingarden and Arkadiev. The processes, internal and external connections involved in the existence of a musical work are described and systematized. The substantiation is given for the introduction of the concept of existential asymmetry of music into the musicological terminological apparatus. A definition of the term is also proposed. **Conclusions.** The being of a piece of music can be characterized as the being of eidos with all its inherent attributes. The article proposes to distinguish the planes of existence and stages of existence of a musical work, which, in turn, reveal multiple internal and external connections. Stage – a segment, a phase, implies some dynamics, and, as a process, can be expressed in different ways. And since this is a process, the time factor is extremely important. The plane of existence of a musical work reveals numerous connections between various phenomena of the social structure of society, stages of development of culture, directions of human activity, etc. From all of the above, we conclude that music reveals its existence mainly in its non-sound form. It includes the entire layer of the emotional “message”, between-genre connections and quotations (musical themes-symbols), the consonant-dissonant relationship of pulse and rhythm as one of the most important components of European music, and, finally, the eidetic nature of a piece of music. Intentionality and constitution are fundamental conditions for any musical process. All this gives us the right to introduce the concept of musical existential asymmetry – the predominance of “specific gravity” and a non-sound, non-sound part of a piece of music over a sound part.

Key words: musical work, being of a musical work, eidos, phenomenology, musical existential asymmetry.

Актуальність теми дослідження. Особливості та сутність буття музичного твору відноситься до таких проблем музикознавства, які є найменш розкритими і які важко піддаються дослідженню. Пов’язано це насамперед з багатокомпетентністю досліджуваного феномена – з одного боку, і недостатньою вивченістю цих компонентів – з іншого. Внаслідок цього створення цілісної картини викликає утруднення. У даній статті ми будемо спиратися, в основному, на роботи феноменологічного

характеру Романа Ингардена, Олексія Федоровича Лосева і Михайла Олександровича Аркад'єва, порівняння поглядів яких на вищезначену проблему складає **наукову новизну** даної статті. Також в роботі вперше обґрунтовується введення в музикознавчий термінологічний апарат поняття музичної екзистенціальної асиметрії. **Мета дослідження** полягає у спробі висвітлити найбільш важливі і значущі, але маловивчені особливості буття музичного твору в їх взаємозв'язку.

Виклад основного матеріалу. Хронологічно роботи О. Лосева та Р. Ингардена, з урахуванням тимчасової і історичної віддаленості від нас, відносяться до одного періоду (1926 та 1933 рр.), тоді як праця Аркад'єва була написана і видана значна пізніше (1992 р.). Не дивлячись на те, що всі три книги зв'язує феноменологічний підхід, в ході роботи дослідники йдуть різними шляхами і приходять до різних висновків. Наприклад, Ингарден неодноразово недвозначно висловлюється про музичний твір як про явище, що не має властивостей ідеального явища. «У просторі реального світу, можна сказати точно, ніякі музичні твори не існують, особливо тоді, коли їх ніхто не виконує» [7, с. 406]. Вчений, в принципі, зупиняється лише на зовнішніх особливостях існування і організації музики, на її сприйнятті.

Перше, що робить Лосев, – це проголошує предметом свого дослідження ейдос музики. Говорячи про необхідні умови дослідження, він говорить: «Зрозуміло, чинити так ми можемо тільки за умови фіксування справжнього ейдосу музики і за умови хоча б й не систематичного його конструювання» (тут і надалі переклад наш. – А. Є.) [8, с. 196]. Обидва дослідника тримають у фокусі два різних аспекти музичного буття. Але Лосев фокусується на ейдосі, тоді як Ингарден досліджує процесуальні властивості сприйняття музики.

М. Аркад'єв, спираючись на зазначені вище роботи, виводить розуміння буття музичного часу на новий рівень. Він фокусується на процесі виконання і цим багато в чому доповнює феноменологічну картину, намальовану Лосевим. З огляду на те, що процес виконання розглядається Аркад'євим «зсередини», такий підхід набуває особливої цінності.

Окрім того, він вказує на відносність поділу мистецтв на просторові і часові. У зв'язку із цим він спирається на певні напрями у фізиці – фізика того, що виникає, і філософії – той,

що розглядає процеси як такі в їх тривалості і переході від однієї фази до іншої. «Закінчений просторове твір втілює і вказує собою на живий виконавський процес власного створення, подібно до нотного тексту або до вірша» [3, с. 17]. Спираючись на це висловлювання, можна сказати, що ті види мистецтва, які прийнято вважати просторовими, мають свою темпоральність, яка, на відміну від музики, проявляється лише одного разу. Іншими словами, процеси створення скульптури та виконання, скажімо, симфонії можна вважати в деякому роді ідентичними.

Також М. Аркад'єв вводить поняття «творчої креативності» — онтологічний принцип творчого становлення предмета, яке «має бути зрозуміло як творчо діяльна єдність суб'єкта-майстра і живого об'єкта-матеріалу» [3, с. 17]. Це, як і те, що дослідник розглядає безпосередньо сам процес виконання, дозволяє йому вивести вивчення буття музичного твору на новий рівень узагальнення. На додачу він розглядає пласт, що не звучить, але, на відміну від Ингардена, вкладає в це поняття і явище іншого змісту. Для Аркад'єва це внутрішнє життя твору з усією її внутрішньою організацією. Головною заслугою вченого є те, що в його теорії інтенціональних актів і акти конституювання виступають як важлива частина музичного твору.

У спробі хоча б частково розібратися в питанні «Яким є істинне буття музики?» спробуємо наблизитися до відповіді на нього з оглядкою на вищезазначені роботи.

Музика — парадоксальний феномен людської культури. Вона багатоплощинна, багатостадійна і рясніє внутрішніми і зовнішніми зв'язками і взаємодіями. Ми можемо побачити в цьому дихотомічність. Якщо багатоплощинність має в підставі позачасовість [7, с. 648], і в цьому можна углядіти якісь ознаки статичності, то багатостадійність сприймається як однозначний прояв динаміки. Це продиктовано дуалізмом буття музики — і як процесу, і як чогось, що має позачасову природу.

Принцип побудови наших подальших роздумів буде таким. Прийнемо запропоноване Лосєвим розуміння істинного буття музичного твору як ейдосу і відділимо від його музичне виконання. Це дозволить нам чіткіше виявити деякі властивості і особливості буття музики. Зробити ми це зможемо такою мірою, якою дозволить нам формат статті, рухаючись при

цьому за принципом «від меншого до великого», зосередившись на дев'яти тезисах — думках.

1. Одним з основних «будівельних матеріалів» для композитора або виконавця є музичний звук. В останньому словосполученні саме прикметник «музичний» вказує на те, що не будь-який звук можна вважати музичним. Строго кажучи, з точки зору акустики, як розділу фізики, звуком є коливальні рухи частинок, що поширюються у твердому, рідкому та газоподібному середовищах у вигляді хвиль. Як фізичне явище, звук може бути описаний з дуже великим спрощенням за допомогою певних характеристик — частоти коливань, форми коливань, ефективного звукового тиску, величини звукового тиску. За своєю суттю звук — це порушення рівноважного стану в системі.

Відповідно до закону збереження енергії виникнення будь-якого порушення рівноваги системи вимагає витрати якоїсь кількості енергії. Характер отриманих коливань має прямий вплив на час, необхідний для повернення системи в стан рівноваги. У контексті музики ми в основному говоримо про умовно замкнуті системи з чіткими межами поширення коливань, хоча зустрічаються і умовно розімкнуті. Умовними вони є в силу того, що поширення хвиль як правило не обмежується кордонами, скажімо, концертного залу.

Отже, хвильові коливання заповнюють об'єм уявного залу. Вони — безперечні явища фізичного світу і мають конкретні параметри, які можуть бути виміряні. З огляду на природу звукових коливань і той факт, що порушення рівноваги зачіпає всю систему і обмежена межами системи, ми бачимо, що музика виявляє ознаки просторового виду мистецтва — цілком реальне матеріальне втілення — наявність коливань, а також об'єм. І об'єм, і коливання, і інші параметри коливань можуть бути виміряні, не є умоглядними категоріями і мають конкретні межі поширення. Тобто під час виконання хвильові коливання, що створюються виконавцем/ями, заповнюють весь відведений їм обсяг. Однак чи можемо ми назвати ці коливання музикою, якщо вони не були відрефлексовані свідомістю людини? Безперечно, немає. «Слухаючи увертюру Ріхарда Вагнера до «Тангейзера», ми зовсім не думаємо в цей час, що на початку її звукові хвилі мають одну форму, а в кінці іншу, а якщо і думаємо, то, звичайно, тоді ми вже не слухаємо музику «Тангейзера», а слухаємо

науковий фізичний аналіз якихось звукових хвиль взагалі» [8, с. 198].

Коливання – це динамічний процес зі своїм початком і закінченням і, що дуже важливо, це незворотний процес. Якщо, скажімо, з моментом закінчення коливань все є більш-менш зрозумілим, то в момент початку можуть бути різночитання. Ці розбіжності носять скоріше філософський характер. *Nota bene*, ми говоримо і розуміємо згадані хвильові коливання (далі звук) як процес, що розгортається в часі і просторі. Що вважати початком цього процесу: перше хвильове коливання або момент передачі збудником коливань якоїсь кількості енергії, що і стає причиною порушення рівноваги?

Відповідаючи на це питання, слід зазначити, що тут ми фактично маємо дві фази процесу – передача енергії і подальше порушення рівноваги, причину і наслідок. Оскільки ми приймаємо положення Лосева про музичний твір як про ейдос, то пов'язуємо першу фазу з самим ейдосом музичного твору.

При такому трактуванні причина виявляє більше значення, а значить, коливання як наслідки приймають другорядну роль. «Центр ваги» значущості як би зміщується в бік першої фази процесу.

2. Музичним або немусичним звук стає лише в момент рефлексії – спроби вписати його в одну з наявних і прийнятих рефлексуючим індивідом естетичних систем. Йдучи «від зворотного», ми можемо навести приклад, коли звук «не вписується» в систему. Наприклад, тембри багатьох музичних інструментів Азії в рамках класичної європейської традиції вважаються різкими і тому не прийнятними.

Р. Інгарден зараховує тембр до «незвукових» складових частин музичного твору і пов'язує його з системою символів культури. Тембр сам по собі є результатом рефлексії характеру і властивостей коливань. У цьому ми знову-таки можемо побачити переважання значущості саме відрефлексованого коливання, а значить, і, знову, зміщення значущості в бік «неозвучуваної» музики. У цьому випадку вона проявляється у вигляді системи символів.

Сам момент акту селекції говорить про те, що звук, як хвильове коливання, залишається в межах фізичного світу, в той час як музичний звук, будучи продуктом рефлексії, існує лише в межах свідомості. Це відноситься і до будь-якого конкретного

звучу, і в глобальному сенсі як феномена. У цей момент ми знову стикаємося з подвійністю буття музичного звуку. З одного боку, він не може існувати без фізичного втілення – адже ми потребуємо об'єкту для рефлексії. З іншого боку, сам по собі музичний звук, як «атомна» (в сенсі неподільності) частка саме для музики і процесу втілення музичного твору, існує лише в межах людської культури, тобто свідомості.

3. Р. Інгарден присвячує дослідженню властивостей музичного твору великий розділ своїх «Досліджень з естетики». Ретельний аналіз, наведений дослідником, вимагає пильної уваги і вивчення. Проте не можна не помітити ряд суджень автора, які викликають сумніви. Одним із найбільш значущих можна вважати фокус Інгардена на сприйнятті музичного твору у збиток його виконання. Контраргументом може служити твердження, що він розглядає музичний твір в його «кінцевому пункті» – слухачеві. Але, ґрунтуючись на запропонованому автором глибинному аналізі складових частин елементів музики і характеру їх співвідношення, ми повинні прийняти ідею про більшу значимість саме виконання, ніж сприйняття. Те, що виражається, не є тотожним тому, що сприймається.

4. Спираючись на викладене вище, пропонуємо виділяти площині існування і стадії існування музичного твору, які, у свою чергу, виявляють множинні внутрішні і зовнішні зв'язки.

Стадія – відрізок, фаза існування твору. Вона передбачає якусь динаміку, бо це процес, і вона може виражатися по-різному. А оскільки це процес, то фактор часу є надзвичайно важливим. *Площина* існування музичного твору виявляє численні зв'язки між різними феноменами соціального устрою суспільства, стадіями розвитку культури, напрямками людської діяльності і т. д.

У рамках цієї статті, кажучи про площині існування музичного твору, ми зупинимося лише на деяких аспектах роботи свідомості і звернемо увагу на нашу схильність оперувати статичними категоріями – ейдосами. Платонівське поняття ейдосу є супутником філософії протягом усього її історії. У різних філософів місцезнаходження ейдосу відрізняється. Принциповою відмінністю є те, що, на відміну від якоїсь сфери, куди Платон поміщає існування безсмертних ейдосів, Гуссерль, наприклад, поміщає їх безпосередньо всередину

свідомості. Свідомість стає не тільки місцем зосередження нашого «Я», а й засобом зв'язку із зовнішнім світом. Подібний зв'язок є фундаментальною властивістю нашої свідомості – це інтенціональність. Ейдос може містити динамічну ідею або ідею про динамічний процес, але сам він залишається статичним.

У досліджуваному нами феномені музичного твору він, ейдос, – ідеал, ідеальне трактування і ідеальне виконання твору для кожної окремої свідомості. Таким чином, кількість таких ідеальних трактувань тотожна кількості рефлексуючих свідомостей.

Наявність ейдосу доводиться й процесом виконання, й процесом сприйняття. Коли ми, перебуваючи на концерті, чуємо виконання, яке не задовольняє нас навіть частково, ми спостерігаємо і відчуваємо його невідповідність нашій уяві про те, яким воно має бути. Звичайно, у зв'язку з цим ключовим є ступінь «підготовленості» слухача, оскільки це безпосередньо впливає на процес сприйняття. «Готовність» слухача вимагає окремого дослідження, оскільки вона пов'язана з іншими властивостями свідомості – пластичністю в контексті здатності сприймати нові для себе ідеї.

5. Повертаючись до стадій, виділимо основні, в певній послідовності: виникнення ідеї, нотна шифровка, перше виконання, наступні виконання. Пропоновані стадії дані в узагальненні, і кожна з них може мати своє членування. Також стадія нотної шифровки і першого виконання можуть мінятися місцями черговості. Ми навмисно не згадали процеси сприйняття слухачем, оскільки цей момент можна вважати наслідком по відношенню до самого процесу виконання, що безпосередньо не впливає на саме виконання.

6. Площини існування музичного твору можуть бути умовно розділені на ті, що звучать і ті, що не звучать. Ті, що звучать, як і впливає з назви, детерміновані акустичним існуванням, а ті, що не звучать, представляють собою цілий комплекс феноменів та їх складних взаємодій. Акустичний шар представлений у вигляді хвильових коливань і описаний нами вище.

7. Той шар, що не звучить, являє собою складну взаємодію багатьох феноменів, які формують системи, кластери. Оскільки ми приймаємо ейдос за одну з найбільш значних верств існування твору, спробуємо позначити базові властивості свідомості, які роблять можливим існування феномену

ейдосу. Однією з найбільш важливих таких властивостей є феномен виконавської волі.

Момент участі виконавської волі вимагає окремої розмови, бо ця унікальна властивість базується на фундаментальних властивостях нашої свідомості інтенціональності як спрямованості на предмет; інтерсуб'єктивності як основі всіх інтенціональних актів; конституюванні як творчої активності, яка об'єднує перші дві. Саме вони роблять можливим: створення часопростору твору, наділення змістом у всіх сенсах, емоційне наповнення і сам феномен ейдосу.

Р. Інгарден не розглядає ці процеси, але їх опис ми знаходимо у М. Аркад'єва. Як вже говорилося, Інгарден говорить про процес сприйняття виконання. Аркад'єв, будучи виконавцем, заглиблюється до процесу виконання. Ми вважаємо це більш вірним шляхом, оскільки сприйняття виконання ніяк не відображає його внутрішнього устрою.

Розгортання музики в часі має принципове значення. У цьому ми бачимо причину побутування раніше думки про музику як про часовий вид мистецтва, незважаючи на те, що вона проявляє всі ознаки просторових видів мистецтва, властиві, наприклад, скульптурі або живопису.

Повертаючись до роботи Інгардена, можна сказати, що він перераховує всі атрибути буття музичного твору як ейдосу, не називаючи його таким. Лосев йде іншим шляхом і відразу поміщає музичний твір в «площину» ейдосу. Свої роздуми він вибудовує, поступово переходячи від мислення просторового до мислення феноменологічного, про що говорить прямо.

Отже, раз це ейдос, то музичний твір має позапросторове, позачасове [7, с. 468] і естетичне [8, с. 209] буття. Далі Лосев, розмірковуючи про природу музичного мистецтва, каже: «Музичне буття, як мистецтво, не може не бути оформлено. Але музичне буття як буття чи є якась форма, чи складається з ряду оформлень та їх зв'язку між собою? Адже форма мистецтва не обов'язково повинна втілювати щось, що є оформленим. До форми мистецтва можна втілити і щось зовсім безформне, зовсім хаотичне. Чисте музичне буття і є цим оформленням, відокремленням одного просторового предмета від іншого. Тут відсутнє і всяке інше оформлення. Тут немає ніяких ідеальних єдностей, які б протистояли хаотичній і безформній безлічі. У цьому, якщо завгодно зловжити непевним терміном, — форма музики, тобто форма хаосу.

гранична безформність і хаотичність» [8, с. 209]. Процесуальність вчений описує через динамізм, нестійкість і безперервну зміну. Об'єднуючи всі ці властивості, він пропонує термін *coincidentia oppositorum* – «збіг протилежностей, дане як довго-мінливе сьогодні» [8, с. 210].

Цілком очевидно, що Лосев піднімає проблеми змісту та семантики. Питання змісту музики є одним з найбільш складних. Крім того, що цей зміст є в певному сенсі суб'єктивним, він також має ознаки об'єктивності, бо є безпосередньо пов'язаним з багатьма сферами соціального і культурного життя індивіда, які досить значною мірою виступають регуляторами змісту і в багатьох випадках відіграють вирішальну роль.

Якщо із запропонованою Лосевим точкою зору щодо можливої безформності змісту музичного твору можна частково погодитися, хоча ця тема і вимагає більш детального вивчення, то у зв'язку з думкою щодо загальної відсутності форми дозволимо собі заперечити, що при розгляді поблизу і, тим більше, ззовні спостерігається досить чітка організація цілого в музиці та у всіх процесах, які беруть участь безпосередню у її виконанні, а також у процесах, супутніх попереднім. При цьому немаловажного значення набуває метрична пульсація, яка може бути порівняна з кристалічною решіткою. На наступному рівні вона проявляється в суворій організації по горизонталі. Мелодійні групи слідує один за одним в чіткій послідовності, (в іншому випадку це був би інший твір). Це не стосується або стосується з певними застереженнями музики, в якій на перший план виходить імпровізаційне начало.

Ця ідеальна площина існування (ейдос) безпосередньо пов'язана з фундаментальною свідомістю людини. Із точки зору лінгвістики цей феномен забезпечує нам здатність до мовлення, внутрішнього мовлення, самореферентність, рекурсивність. Ці якості, як і феномен шифтерів, властиві також і музиці. Однак якщо мова оперує конкретними поняттями, навіть з урахуванням деякої варіативності їх трактування, музика апелює до більш глибоких шарів свідомості. Це обумовлено тим, що музика народжує в нас перш за все емоційний відгук, який згодом може бути перекодований у мовний код. У цьому одне з кардинальних відмінностей музики і мови і це вказує на унікальність музичного мистецтва серед всіх інших, бо, цілком можливо, музика апелює до шарів свідомості глибших, ніж мовна (словесна).

8. Система музичних символів – шар, який, безперечно, є частиною більш об'ємного культурного шару в загальнолюдському значенні, також пов'язаного з локальною естетикою. Незважаючи на те, що ми на самому початку статті визначили шари як щось статичне, мінімальний рух і зміни все-таки властиві і їм. Вони змінюються постійно, протягом всієї історії, виникають нові, старі втрачають свою актуальність і можуть забуватися. Нерідко музичний твір або його епізод, або музична тема стають такими символами і продовжують існування вже окремо від твору.

Система символів може бути віднесена до того, що можна назвати зовнішніми зв'язками. Однак, йдучи за логікою нашого дослідження, спочатку ми повинні зупинитися на внутрішніх зв'язках.

Внутрішні зв'язки в музиці є системою взаємодій між пульсом, ритмом, мелодією, гармонією, тембром, формою. Всі вони нерозривно пов'язані і являють собою єдине ціле, не можуть бути досліджені, взяті окремо, поза взаємозв'язку один з одним. Найбільш не вивчений із них ритм і все його взаємодії з іншими складовими частинами музики.

9. Зовнішніми зв'язками в музиці є всі міжвидові, міжжанрові, міжкластерні, символічні зв'язки, міжсистемні зв'язки. Музичний твір – багат шарове і багатоскладне явище культурного шару людської діяльності. Тому воно має численні зв'язки з практично усіма іншими видами його діяльності. Міжжанровий зв'язок зумовлений взаємопроникненням елементів, принципів організації, цитуванням, взаємним впливом ідей, естетичних поглядів і т.д.

Для опису повної картини зовнішніх зв'язків музичного твору нам слід розглянути, що ж таке музичний твір. Для цього ми скористаємося методом, яким користувався Інгарден, – будемо виходити з того, чим музичний твір не є (наступні *A*, *B* і *B*).

A. Ігрові рухи. З одного боку, ейдос твору а пріорі не може бути пов'язаний із рухом в силу своєї природи, не пов'язаної ні зі звучанням, ні з рухом. Як же бути з жестом диригента, який, за висловом Аркад'єва, є візуальним втіленням тієї основи музики, що не звучить? Контраргументом може виступати таке: «то, що виражається» і «вираз» не є тотожними, що знову говорить на користь існування музики в формі ейдосу. Значить, ігрові рухи не є музичним твором. Вони являють

собою необхідну умову процесу виконання, і також, як ми розділили «то, що виражається» і «вираз», ми відокремлюємо ігрові руху від виконуваного твору.

Питання про жести диригента вимагає більш уважного розгляду. З одного боку, він не грає жодного звуку. З іншого, ми не можемо не називати його музикантом, оскільки він є носієм цілісної ідеї твору у всієї його складної внутрішньої організації. Що знову служить підтвердженням ейдетичної основи природи музики.

Будь-який ігровий рух має паралель з процесом народження звуку – воно може бути розділене на аналогічні фази. Ми не будемо заглиблюватися до нейрології і описувати взаємодії аксонів, процеси вироблення речовин медіаторів. Залишаючись на рівні роботи свідомості, підкреслимо, що початковий імпульс відноситься до властивостей свідомості – інтенціональності і конститування.

Б. Нотний текст. За своєю суттю це «система колірних плям певної (умовної) форми на папері» [7, с. 437]. Точності заради ми повинні додати, що, з недавніх пір, і на дисплеї. Не дивлячись на нові тенденції в нотнім запису, на наявність незліченної кількості редакцій, покликаних допомогти зрозуміти urtext, процес запису – це процес шифрування з використанням обмеженого набору символів. Ми не можемо ототожнювати партитуру з зашифрованим в ній твором. По-перше, тому що «жодна матеріальна річ в точному значенні цього слова не може сама для себе мати які-небудь нематеріальні властивості або ж виконувати будь-яку нематеріальну функцію» [7, с. 437]. По-друге, перефразувавши Інгардена, ми були б змушені говорити про існування стількох Перших симфоній Брамса, скільки їх було видано або переписано. По-третє, кажучи про якість твору, ми б мали говорити і про хімічні, і про фізичні властивості матеріалів і реакцій, що протікають в них. Всі ці три моменти були описані Інгарденом.

Стадія нотного шифрування цікава і тим, що, це на сьогодні, по суті, єдиний спосіб, що відображає внутрішню організацію музики. Вона і тільки вона здатна відобразити її внутрішню структуру. Наприклад, одне з найбільш значущих явищ – консонансно-дисонансна за своєю природою взаємодія пульсу і ритму. Незважаючи на те, що сьогодні ми маємо прямий доступ до тисяч різних записів одного і того

ж твору, жодна з них не здатна відобразити спрямованість і, одночасно, конфліктність ритму і метра в, наприклад, Другому концерті циклу «Пори року» Вівальді.

Розглянемо перші чотири такти. Музичний текст починається восьмою паузою на першу долю такту $\frac{3}{8}$ з подальшими двома восьмими. Зараз ми не станемо брати до уваги ладогармонічну сторону фрагменту. Цей ритмічний малюнок повторюється ще один такт.

Ритмічно даний фрагмент досить однорідний, якщо не брати до уваги невеликий розвиток в третьому і четвертому тактах. Цей розвиток є мінімальним, оскільки важко собі уявити інший спосіб мінімально ускладнити ритмічний малюнок, але, за умовами лімітування виразних засобів і відсутності звукової (в музичному сенсі) різноманітності, – вельми відчутним.

Єдиним можливим поясненням хроноартикуляційної організації цього уривка ми вважаємо ансерме-аркад'євську думку про енергетичну, афективну природу музичного часу. Отже, музика починає звучати на другу долю. Організація цього фрагменту така:

1) за рахунок відсутності важкої долі у всіх чотирьох тактах створюється ритмічна напруга. Підставою для цього служить виведений раніше концепт спрямованості і незворотності часу. Векторний напрямок ритмічних груп тут є ямбічним, інакше це суперечило б змісту музики;

2) осьова пульсація виражена не восьмими тривалостями, як, здавалося б, на перший погляд, а шістнадцятими, що підсилює ритмічну напругу. Це зумовлено швидкістю розгортання – пульсація восьмими «знекровлює» цей уривок, знімаючи наповненість;

3) осьова пульсація оголює взаємодію музики, що звучить, і музики, що не звучить, за рахунок відсутності звучання першої долі. У цьому випадку вона виражена двояко: 1) через прагнення до тимчасової стійкості наступного такту (музичний час незупинно і необоротно); 2) залишаючись частиною попереднього такту, при пильному розгляді зчленування двох восьмих з подальшою неозвученою першою долею наступного такту, виявляє якийсь відсоток протидії, конфліктності;

4) ми спостерігаємо явний гравітаційний конфлікт, що виникає між спрямованими до наступної важкої долі останньої восьмої по всій вертикалі, і неозвученою першою долею

наступного такту. Мелодійний матеріал має явну ямбічну організацію.

Отже, кожен знак шифру має вузький коридор значень, але в поєднанні один з одним вони можуть набувати третє значення, відмінне від вихідних. І так само при приєднанні третього символу і всіх наступних. Цей механізм добре простежується на наведеному вище прикладі.

З усього сказаного ми робимо висновок, що нотний запис не є твором, а лише вихідним кодом, який дешифрується кожним виконавцем. Причому в результаті дешифрування він відтворює кожен раз новий твір. Звідси і його досить широка область «прав» виконавця в інтерпретації і трактуванні. Відношення між ейдосом і виконанням вимагає окремого розгляду.

В. Виконання (акустичне втілення музики). З одного боку, без нього, акустичного звучання, виконання музики неможливе. З іншого – ми маємо безліч підтверджень того, що воно може не бути головним або, іноді, обов'язковим. Як приклад може виступати «4'33"» Дж. Кейджа. Звичайно, цей концептуальний твір можна обговорювати знову і знову, і знаходити в ньому все нові і нові смислові грані. Ми наводимо його в якості прикладу вищого ступеню відділення акустичної частини від неакустичної – першої тут просто немає. «4'33"» – це лише окремий випадок, наведений нами як приклад чистого неакустичного пласта.

Строго кажучи, стадія виконання не обмежується тільки акустичним втіленням. Скоріше ми повинні говорити про комбінації акустичного і візуального втілення і сприйняття. Це проявляється і на матеріальному рівні – у вигляді вираження задуманого образу через рух у інструменталістів. Перенесення руки у піаніста, перенесення смичка у скрипаля, рухи корпусу – це важлива частина і виконання, і сприйняття. У великій значимості візуальної сторони виконання можна переконатися, досліджуючи відгуки сучасників про гру видатних виконавців минулих епох.

З одного боку, як ми вже говорили, музика (переважно) має звукове втілення, з іншого ж боку, ми спостерігаємо величезний, більший у порівнянні з тим, що ми чуємо, пласт подій, що здійснюються на іншому рівні – тому, що не звучить. Сюди відносяться і виконавська воля, яка реалізує максимально близьке до уявного ідеалу акустичне звучання, і

сприйняття з подальшою оцінкою виконаного і виконавцем і слухачем, і емоційне наповнення, і співвідношення з наявною естетичною системою, змістом, символіко-семантичною системою. Ми не можемо прирівняти виконання і музичний твір, оскільки в цьому випадку кожне виконання потрібно було б прирівняти до окремого твору. Цілком очевидно, що виконання і твір не тотожні.

Висновки. Буття музичного твору може бути охарактеризоване як буття ейдосу з усіма властивими йому атрибутами. Воно виявляє певні стадії і шари. Інтегрування в наявні естетичні, символічні, культурні системи створює численні зв'язки, які в переважній більшості виявляють незвукову природу.

Позазвукові прояви європейської музики академічної традиції – міжжанровий зв'язок та, частково, цитати (музичні теми-символи), консонансно-дисонансне відношення пульсу і ритму, весь пласт емоцій і почуттів і, нарешті, ейдетична природа музичного твору. Іntenціональність і конституювання є основоположними умовами будь-якого музичного процесу.

Усе це дає нам право ввести поняття **музичної екзистенціальної асиметрії** – переважання незвукової, точніше – позазвукової частини музичного твору над звуковою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Августин А. Исповедь / пер. М.Е. Сергеевко. Москва : Ренессанс, 1991. 496 с.
2. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика. Проблемы музыкального мышления / сост. и ред. М.Г. Арановский. Москва : «Музыка», 1974. С. 90–128.
3. Аркадьев М.А. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. LAP LAMBERT Academic Publishing GmbH & Co. KG. 398 с.
4. Выготский Л.С. Мышление и речь. Изд. 5, испр. Москва : Лабиринт, 1999. 352 с.
5. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. Москва : Искусство, 1984. 350 с.
6. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Том I. Феноменология внутреннего сознания времени. Пер. с нем. / Сост., вступ. статья. Пер. В.И. Молчановой. Москва : Издательство «Гнозис», 1994. 102 с.
7. Ингарден Р. Исследование по эстетике. Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. 572 с.
8. Лосев А. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев. *Форма. Стиль. Выражение*. Москва : Мысль, 1995. С. 194–369.

9. Лотман Ю. Структура художественного текста. Об искусстве. Санкт-Петербург : «Искусство – СПб», 1998. 285 с.
10. Мазель Л. Работы последних десятилетий о ритме. *Музична академія*. 1995. № 2. С. 130–139.
11. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-Санкт – Петербург : Советский композитор, 1992. 409 с.
12. Пригожин И. От существующего к возникающему. Москва : Наука, 1985. 328 с.
13. Роджеро А. Приближение к Платону. Одесса : Печатный дом, 2016. 225 с.
14. Суханцева В. Категория времени в музыкальной литературе. Киев : Лыбидь, 1990. 184 с.
15. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. Москва : Музыка, 1986, 104 с.
16. Прист С. Теории сознания. Москва : Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. 157 с.
17. Элиаде М. Образы и символы: эссе о магиико-религиозной символике. Элиаде М. Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. Москва : Ладомир, 2000. 414 с.
18. Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер. с нем. Москва : Политиздат, 1991. 527 с.

REFERENCES

1. Augustine, St. (1991) Confession. Moscow [in Russian].
2. Aranovskiy, M. (1974) Thinking, language, seminal book. Problems of musical thinking. Digest of articles. Compiled and edited by M. Aranovsky. Moscow, 90-128 [in Russian].
3. Arkadiev, M. Fundamental Problems of Musical Rhythm and Unsounding. Time, meter, musical text, articulation [in Russian].
4. Vygotsky, L. (1999) Thinking and speech. Ed. 5, rev. Moscow [in Russian].
5. Gurevich, A. (1984) Categories of medieval culture Moscow [in Russian].
6. Husserl, E. (1994) Collected Works. Volume I. Phenomenology of the inner consciousness of time. Moscow [in Russian].
7. Ingarden, R. (1962) Research on aesthetics. Moscow [in Russian].
8. Losev, A. Music as a subject of logic. Losev A. *The Form. The Style. The Expression*. Moscow [in Russian].
9. Lotman, Yu. (1998) The structure of the literary text Moscow [in Russian].
10. Mazel, L. (1995) Works of the last decades of work on rhythm. *Music Academy*, 1995, No2, 130-139, Moscow [in Russian].
11. Orlov, G. (1992) Tree music. Washington-St. Petersburg Moscow [in Russian].
12. Prigogine, M. (1985) I. From existing to emerging. Moscow [in Russian].

13. Rogero, A. (2016). Approximation to Plato. Odessa [in Russian].
14. Sukhantseva, V. (1990) The category of time in musical literature. Kijov [in Russian].
15. Kharlap, M. (1986) Rhythm and meter in the music of the oral tradition. Moscow [in Russian].
16. Priest, S. (2000) Theory of Consciousness. Moscow [in Russian].
17. Eliade, M. (2001) Images and symbols: an essay on magic-religious symbolism. Moscow [in Russian].
18. Jaspers, K. (1991) The meaning and purpose of history Moscow [in Russian].