

болуына әсер етеді, ол бізге мән-мағынаға толы білім береді. Мағыналы, салмақты ойлаудың негізі. Қараңғылық пен бұлыңғыр орта ғасырлар заманы кетті. Ескінің жаңа қырлары, ХХІ ғасыр есігіміздің алдынды. Әрбір минут, секунд сайын онымен ұшырасамыз, тілдесеміз, тіптен өмір сүреміз. Тек анық ойлау ғана қалды.

Сенімнің орнығуы ойлау функциясына қатысты. Сенімді қалыптастырушы да ойлау екенін жоғарыда айтқанбыз. Шешім алдында күмән туындайды. Күмән сәтінде не істеу қажет? Күмәнданғанда сенімсіздік қалыптасады. Сенбесек, ол ойға жатпайды. Ч.Пирс бойынша сенім дегеніміз: біріншіден, біз мойындаған әлдене бір нәрселер, екіншіден, күмәнімізді сейілткіш, үшіншіден, біздің табиғатымыздың іс-әрекеттер ережелерін нұсқаушы немесе *әдет* деп айтамыз [2, 274 б.]. Сенім – ойлау мотивін туындататын күмән серпілісін басады. Сенім болғанда ойлау тыныштыққа кетеді. Сенімнің іс-әрекет ережесі: болашақтағы іс-әрекет пен ойлауды алып жүреді, ал бастама нүктесі ойлау болып табылады. Сенім ойлаудың танымдық күйі, ойлау – іс-әрекет. Ойлаудың қорытындысы – ойлаудың өзі қатыспайтын ырық актісі, ал сенім тұйық іс-әрекет, ол біздің табиғатымызға оймен ықпал ететін және болашақтағы ойлауға ырық беретін әлдебір эффект. Сенімнің мәні әдетті қалыптастырумен байланысты және түрлі сенімдердің бір-бірінен айырмашылығы іс-әрекет тәсілдерінің әртүрлі болуында. Бұғауланған адам тұтастығынан айрылатыны секілді біздің ойлауымыз да түрлі жалған сенімдермен бұғауланады.

Прагматизм теориясының аясында, Ч.Пирс өзінің шынайылық концепциясын анықтап көрсетті. Оның ойынша шындық - ол біздің сенім. «Егер біздің «ақиқат» және «жалған» терминдеріміз күдік және сенім терминдерімен анықталатын болса, онда бәрі жақсы, бірақ бұл жағдайда сіздер тек күдік пен сенім туралы айтып отырсыздар... «Ақиқатты» танып білемін деп айтудың орнына, сіздер жай ғана ешқандай күдіксіз сенімге ие болғым келеді десеңіз, онда

сіздің проблемаңыз әлде қайда жеңіл болар еді» деп, жазды Ч.Пирс [3, 262 б.]. Демек, кез келген адам үшін шындық - бұл қандай нарсеге сеніммен қараса, сол шындық болып есептеледі. Сонымен қоса, Ч.Пирс шындық ғылымда біреу, ол бір адамнан екінші адамға өзгеріп отырмайтындығын айтады. Ғылымда шындық біреу болғанымен қателесулер де болып тұрады. Белгілі бір уақытқа дейін шындық деп саналып келген нарселер, соңында шындыққа жанаспауы мүмкін. Ч.Пирстің ойынша, біздің сенімдеріміздің жалған болып шығу мүмкіндігіне қарамастан, оларға сенсек, онда олар өзіміз үшін абсолютті шындық болып қала береді. Ч.Пирс үшін шындық - бұл ақыр аяғында ғалымдардың басым бөлігі мойындайтын сенім.

Сонымен қоса, Ч.Пирс – семиотиканың негізін қалаушылардың бірі, ол таңбалардың типологиясы мен атқаратын қызметтерін зерттеді және «фаллибилизмді» – (барлық ғылымның кемшіліктерін оқыту) қарастырды. Оның логикалық еңбектері математикалық логиканы қалыптастыру кезінде орасан зор үлес қосты.

1. Мусский И.А. *Сто великих мыслителей*. – М.: Вече, 2004.

2. Пирс Ч.С. *Избранные философские произведения*. Пер. с англ. / Пер. К.Голубович, К.Чухрукидзе, Т.Дмитриева. – М.: Логос, 2000. – 488 с.

3. Блинников Л.В. *Великие философы: Учебный словарь-справочник*. 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Издательская корпорация «Логос», 1997.

В этой статье рассматривается философия прагматизма Ч.С. Пирса, и основные его идеи: логическое мышление и научный метод.

This article reviews the book by Charles Peirce's philosophy of pragmatism and discusses the main problems: of logical thinking and scientific method.

К.А. Швыдко

МУЗЫКА И ХХ ВЕК: ПЕРЕЛОМНЫЙ МОМЕНТ ФИЛОСОФСКИЕ РАССУЖДЕНИЯ

Философствуя о новой и новейшей музыке, в первую очередь необходимо вспомнить те предтечи музыкальной культуры, какие были

коррелированы, а вернее сказать, вычленены в начале ХХ века. Хотя, конечно, предпосылки предпосылок уведут нас корнями в класси-

ческую модель развития классической музыки. Имена композиторов, занявших свои, исключительно им принадлежащие, места в истории человечества, и сегодня не забыты истинными ценителями прекрасного. Их гениальность и значимость не нуждается даже теперь, когда музыка ушла, как на первый взгляд может показаться, очень далеко от традиций классики, в доказательствах, если они и необходимы.

Великая Венская Школа (Гайдн, Моцарт, Бетховен), породившая не менее великую Нововенскую Школу (Арнольда Шенберга, его учеников Альбана Берга (1885–1936) и Антона Веберна (1883–1945) и других), а вслед за ней и Новейшую Венскую Школу (Питер Крудер, Ричард Дорфмайстер, Руперт Хьюбер, Патрик Пульзингер), предопределила ход развития и основные как музыкальные так и идейно-философские аспекты современной музыки. И это, как представляется, ещё долгое время будет оставаться той отправной точкой к пониманию феномена прошлой, настоящей и будущей современной музыки (о том почему можно смело говорить о современной музыке с позиции не только настоящего, но прошлого и будущего, мы попытаемся прояснить далее).

Прошлое современной музыки заключается в музыкальных произведениях нескольких проявлений музыкального искусства, существовавших в начале XX века. Два таких направления, имели, по мнению Т. Адорно, фундаментальное значение, – экспрессионизм (нововенская школа) и импрессионизм (неоклассицизм в лице Стравинского и французской школы импрессионизма) [1, с. 287].

Собственно, именно Адорно, в своих многочисленных работах с большей предметностью и упором на теорию, дал характеристику и описал нюансы современной (на тот момент) музыки. Исходя из фундаментальности и авторитетности в научно-музыкальном мире его трудов, я постараюсь вынести основные положения, касающиеся новейшей музыки.

Перед тем как перейти к предметному рассмотрению витиеватостей разнообразия музыки с начала XX века, считаю необходимым разъяснить тот революционный, и в то же время эволюционный аспект, бесспорно характеризующий всю современную музыкальную мысль, по сей день. Произошёл качественный переход от семитонового принципа письма к двенадцатитоновому. Веберн очень коротко и ясно объяснил переход от тональной семиступенной композиции к хроматической и атональной двенадцатиступенной:

«... Так исчезли эти два лада (мажор и минор), уступив место одному–единственному звукоряду – хроматической гамме. Возникли

гармонические комплексы такого рода, что, опора на основной тон стала беспредметной. Это произошло в период между Вагнером и Шёнбергом, первые произведения которого были ещё тональными. Рухнуло то, что в период от непосредственных предшественников Баха и до наших дней составляло основу музыкального мышления: мажор и минор исчезли. Шёнберг образно выразил это так: из двуполости возник свёрхпол!» [2, с. 101]

Тональное письмо, использующее три функции (тонику, субдоминанту и доминанту с их обращениями, а также временные модуляции в соседние тональности), циркулярно, строится на вечном возвращении в исходную тональность. Двенадцатитоновое атональное письмо – серийно.

Серия (ряд) вмещает в себя любое возможное соотношение двенадцати звуков с одним ограничением – в пределах серии ни один из тонов не может повториться. Однако сам ряд, в виде обращения, противдвижения или обращения противдвижения может и должен повторяться как можно чаще, ибо именно его повторение обеспечивает ту связь, которая в тональной музыке обеспечивается переменным проведением темы в основной тональности. Кроме того, тематический материал больше не нуждается в мелодическом рисунке, его роль исполняет ряд.

Перекочевавшие в двенадцатитоновую композицию период и восьмитактовое предложение, на котором строится музыкальная мысль, становятся неузнаваемыми, а то и вовсе исчезают, хотя Веберн всячески настаивает на их сохранении. Однако последствия Новой музыки, сказавшиеся уже у следующего поколения композиторов, унаследовавших письмо сериями (например, у Булеза), прекрасно подтверждают эту позицию.

Опасность ломки периода, безусловно, является неотъемлемой частью отмены тональности, и предполагает еще более радикальный уход от традиционной фразировки. Изменение звуковысотных соотношений (элемент качественный) повлекло за собой модификацию соотношений количественных. Восьмитактовое предложение держится на логике завершения, которое осуществляется через субдоминанту и доминанту к тонике [3, 109].

В двенадцатитоновой композиции фигура подобного завершения аннулируется; завершение тождественно исчерпанию ряда; это значит, что роль количества становится преобладающей, порой даже мистической. С изменением количественной сущности музыкального высказывания изменяется и длительность произведения. Это происходит не сразу. И хотя Шёнберг

и его ученики постепенно шли к разрушению тональности, окончательно метод двенадцатитоновой композиции как таковой сформировался в начале 20-х.

Итак, примерно в 1910 году формируется серийная (додекафонная) композиция, проще говоря – сериализм. Техническая идея серийной композиции состоит в сведении разных измерений музыкальной фактуры – мелодии–горизонталей и гармонии–вертикалей – к единственному: ряду из 12 неповторяемых высот. В сериализме такие ряды организуют также длительности, штрихи (приемы звукоизвлечения), оттенки громкости [2, с. 384].

Эстетическая задача серийности и продолжающего ее сериализма – создать предельно единую, цельную конструкцию, стерильную и герметичную, не впускающую в себя никакой жизнеподобной интонации, никакой «сырой» (не возведенной к идеально–умопостигаемому типу) экспрессии. В эстетическом плане серийность и сериализм означают противовес к современной мозаичной массовой культуре, к шлягеру, «давящему» на слезные железы, или к детективу, возбуждающему инстинкт погони.

Серийная и сериальная техники зарождаются в нововенской, или Второй венской школе, в творчестве Арнольда Шенберга, его учеников Альбана Берга и Антона Веберна. Эти композиторы наследовали романтикам, особенно Вагнеру. Лейтмотивная техника его оперного письма, когда вся оркестрово–вокальная ткань структурирована отдельными мотивами, послужила прообразом серийной техники. От множества лейтмотивов остается как бы один, который переводится в абстрактный план и становится рядом из двенадцати звуков – моделью сочинения. Все, что есть в сочинении, выведено из этого ряда. Ничего, что не выводилось бы из ряда (серии), в сочинении быть не может. Если ряд вместе с обращениями исчерпан, то мотивация произведения исчерпана соответствующим образом.

Организация серийной, и особенно сериальной, музыки столь сложна, что слух ощущает лишь идеальную связь элементов, но не в состоянии конкретно зарегистрировать, как трансформации серии связаны с исходным рядом и друг с другом. Поэтому культ совершенной унифицированности оборачивается в восприятии непредсказуемостью звуковых сочетаний. В конце концов композиторы и сами становятся на точку зрения восприятия и от тотальности порядка обращаются к планируемой случайности, неупорядоченности.

Промежуточные фазы, ведущие от сериализма к его противоположности, – пуантилизм (звуки серии и ее трансформаций

отделяются друг от друга паузами, регистровым разбросом, тембровым контрастом или всем этим вместе; звуки замыкаются в себе, как если бы каждый был частью, разделом произведения – как у А. Веберна в Симфонии, ор. 21, 1928г.;); сериализм групп (в роли элементов ряда – не отдельные звуки, длительности, а группы звуков, длительностей и т.д., обращение с ними может быть таким же, как в пуантилизме – как в «Первой фортепианной пьесе», 1952, Карлхайнца Штокхаузена)

Именно в нескольких основных идеях подобного структурирования и выражения материала высматриваются опознавательные моменты, характеризующие новейшие музыкальные структуры.

Один из них – принцип повторяемости – доходит до своего апогея в понятии закольцованности (loop), который чисто технически связывает с ещё одним очень важным феноменом новой и новейшей музыки – сэмплингом (sample), идеи которого будут обозначены ниже:

Сэмпл – «кусочек» (хотя точнее переводить как «музыкальный материал» или же «звуковой отрезок») сотворил полнейший переворот в первую очередь в самой концепции сочинения музыки и, соответственно, её воспроизведения.

Важно рассмотреть два момента: идейную предпосылку использования записи непосредственно в момент живого исполнения и чем такая музыка кардинально отличается от всего, что ей предшествовало.

Использование сэмплингового звука наравне с другими звуками, издаваемыми уже привычными музыкальными инструментами, несёт в себе идею цитирования. До этого такое цитирование было возможным только в рамках музыкального письма, конструирования гармонии, то есть непосредственно полным повторением нотного порядка. Цитироваться музыкой могла только музыка. Теперь же цитированию подвластно всё, что имеет звук. Вне зависимости от характера звука, его сложности или конструктивного начала. Исходя из этого, *цитируется уже не гармония, не нота, а именно звук.*

Американский композитор Стефен Михаэль Райх (1936г.) в 60-е годы XX века одним из первых экспериментирует сразу с двумя катушечными магнитофонами, пользуясь уже не просто отдельными сэмплами, а используя так называемый loop (петля).

Этот термин становится прозрачно ясен, если представить себе магнитную плёнку. Дело в том, что если сэмпл – это некий звуковой отрезок, то достаточно его просто замкнуть путем склейки начала и конца плёнки и это уже,

луп. Райх, как раз таки, и занимался созданием музыки по средством таких вот лупов, причём, большинство используемого им материала на магнитной ленте можно разделить на два вида: первый – это слова, человеческая речь и всё что его окружает; второй – «лупы»-«петли», состоящие из музыкальных фраз или просто отдельных кусков партий.

В пример можно привести несколько знаменитых произведений Стива Райха, в которых самым наглядным образом демонстрируется техника лупирования. It's Gonna Rain (1965г.) В одном из интервью Райх рассказывает о создании этого произведения так: в одном из парков Сан-Франциско он записал уличного проповедника. Из записанной проповеди которого, он вырезал и закольцевал только выражение, которое переводиться как «будет дождь» собственно, именно эта фраза, превращённая в петлю и звучит на протяжении всей композиции, в двух частях.

Райх называет свою технику phasing (фазирование). Смысл заключается в том, что имея четырёх катушечный магнитофон и две одинаковых петли, Райх воспроизводит, или правильнее будет сказать, запускает петли таким образом, что фраза начинает наслаиваться сама на себя бесконечное количество раз, то как бы обрывая себя саму, то дублируя почти в унисон.

Секрет постоянного минимального изменения звуковых вариаций заключается в нескольких вещах. Во-первых это специфичность старых бабинных магнитофонов имевших на тот момент не кварцевый, а ременной привод создающий крутящий момент, в следствии чего на небольшом промежутке плёнки постоянно повторяющемся улавливается почти неощутимое «плаванье» звука. Следующим моментом является наличие ни одной, а сразу двух, совершенно одинаковых, петель, запущенных не одновременно, а с запозданием одной по отношению к другой. В изменениях запозданий двух петель и состоит технический момент данного произведения. Но что интересно, Райх в интервью говорит о том, что в тот момент, когда уличный проповедник произносил фразу про дождь, на площади вспорхнули голуби и звук их крыльев запечатлелся на плёнке, хотя и значительно тише, чем голос, что, кстати, тоже явилось немало важным аспектом формообразующей конструкции, выстроенной Райхом. При повторении петли взмах крыльев несёт ритмическую нагрузку, как перкуссия.

Ещё одним существеннейшим аспектом такого качественно нового подхода к музыке является вопрос о темпоральности («временности»).

Произошла концептуальная интенсификация времени произведения. Причем, это было вовсе не коренное его изменение, но усугубление того, к чему стремилась австро-немецкая музыка на протяжении всей своей истории. А именно: к предельному обобщению смысла, его абстрактности. Это свойство выделяет и Веберн, приводя в качестве примера абстрактность связей у позднего Баха, в его в «Искусстве фуги» [4, с. 64]. Это очень показательный пример, ибо у Баха в прелюдиях и фугах произошло окончательное формирование темперации.

Итак, возвращаясь к новым средствам времени, можно сказать, что, несмотря на сложнейшие полифонические изыскания, музыка нововенцев достигает предельной вертикальности, сжатия времени (особенно у Веберна), его экономии. Получается это за счет того, что из предложения изымаются все «рамплиссажные», по выражению Р. Щедрина, элементы, которые раньше заполняли время периода вглубь и вширь. [5, с. 87]

Как только мы подходим к концепту времени, начинаются взаимные оправдания и обвинения. Адорно настаивает на том, что у Стравинского, в отличие от школы Шёнберга, время метаморфирует в пространство.

Э. Паунд же, страстный апологет временных позиций Стравинского в музыке, в своем трактате о гармонии тоже упоминает пространство, однако в ином контексте. Это уже time-space – «время-пространство», которое опять-таки противопоставляется в качестве горизонтальной гармонии «вертикальному месиву» школы Шёнберга. Адорно настаивает на исчезновении времени из музыки Стравинского вообще. Паунд, напротив, утверждает, что именно ритмика Стравинского позволяет ему адекватно «нарезать» временные куски и уместить в них расстояния от одного звука-удара к другому. Поэтому у него и заходит речь о времени-пространстве; промежуток между звуками – это еще и расстояние, как высотное (пространственное), так и временное.

Но надо учесть, что разговор о времени идет здесь между Стравинским – Паундом и Адорно – Шёнбергом с разных позиций. Стравинский отказывается от времени «внутреннего состояния субъекта и событий, действующих на его сознание». Его интересуют законы реального онтологического времени – отсюда и поиск дорефлексивного статуса природы, и праколлективности. Свой выбор он объясняет цитатой из Сувчинского: «Один тип музыки развивается параллельно онтологическому времени.. Другая же (Шёнберг подходит под это определение другого типа времени) опережает

и *нарушает* этот процесс. В первом случае важно единообразие, во втором – контраст» [6, с. 135].

Итак, музыкальная фигура не должна уходить от течения времени, то есть подвергаться варьированию (основной принцип развития нововенской школы), поскольку единообразие дает эффект только с течением времени. Такое временение относится к музыкальному материалу предельно буквально, то есть оно не метафизирует над хроносом, пытаясь оставить восприятие материала тождественным его свершению. В этом случае музыкальная фигура подчиняется законам времени, а не наоборот, как у Шёнберга. И с этой точки зрения Стравинский и Паунд могут считать штудии нововенцев «вневременными». Однако то, что для Стравинского является символом временения, Адорно интерпретирует как «замораживание» времени:

«Музыка Стравинского избегает *диалектической* полемики с протеканием музыкального времени, составлявшей сущность всей великой музыки, начиная с Баха», – пишет он [1, с. 296].

Отходя от предельных философских выкладок, можно высмотреть в подобном протекании и развитии музыки моменты, отсылающие нас в непредсказуемое, по отношению к конструкции и непосредственно идеи, будущее, в котором временение возможно либо перестанет существовать как таковое, либо по аналогии станет самым определяющим и смыслообразующим звеном.

Сейчас просматривается закономерность временения музыкального произведения в пользу продления его продолжительности, через мнимое замедление времени в самом произведении, а зачастую и полную его остановку. В особенности этот феномен интересен в новейшей танцевальной музыке. Что в первую очередь говорит о проникновении концептуальных особенностей одной музыки (неоклассической) в другую, которую классической никак не назовешь.

Кроме такого, немаловажного для понимания новейшей музыки аспекта как эксперименты с хроносом, выявляется цепочка определённых музыкальных феноменов, показывающие невозможность дальнейшего рассуждения об элитарности музыки и, о её массовости, как о противоположностях.

В этом контексте, предлагаю градацию по типу идейного признака. Это позволяет отойти от проблемы, так немало волновавшей Адорно и многих других философствующих критиков музыки последних столетий, а именно, «серьёзности» разнообразия музыкальных продуктов, так как точкой в этом вопросе является даже не *principium individualis*, на который списывалось достаточное количество не разрешаемых на тот момент споров, а, скорее, вытекающий из него, вопрос интенциональной мотивации композитора.

1. Адорно Т. *Философия новой музыки*. - М.: Логос, 2001. - 352 с.

2. Чердниченко Т.В. *Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке*. - М.: Музыка, 1989. - 223 с.

3. Булез П. *Идея, реализация, ремесло // Ното musicus: Альманах музыкальной психологии*. - М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1994. - С. 91-136.

4. Веберн А. *Лекции о музыке. Письма*. - М., 1975.

5. Штокхаузен К. *Структура и время переживания // Ното musicus: Альманах музыкальной психологии '95*. - М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1995. - С. 76—94.

6. Сувчинский П. *Понятие о времени и Музыка (размышления о типологии музыкального творчества) (1939) // Вишневецкий И.Г. «Евразийское уклонение» в музыке 1920—1930-х годов: История вопроса. Статьи и материалы А. Лурье, П. Сувчинского, И. Стравинского, В. Дукельского, С. Прокофьева, И. Маркевича*. - Монография. - М.: Новое литературное обозрение, 2005. - С. 356—367.

7. Шёнберг А. *Убеждение или познание? // Зарубежная музыка XX века*. - М., 1975.

8. Асафьев Б.В. *Книга о Стравинском*. - Л., 1977. - 289 с.

Бұл мақалада XX ғасырдағы музыка мәселесінің элеуметтік-мәдени жағдайлары туралы баяндалған. Сондай-ақ осы мәселеге қатысты философиялық ойлар толғанысы көрсетілген.

This article is devoted to the analysis of social, cultural and technical conditions of the evolution of musical phenomena in XX century in some music theoretical and philosophical respects.