

А. А. Мёдова

Аналитическое мышление как отношения во времени: на примере этюда О. Мессиана «Лад длительностей и интенсивностей»¹

Аннотация: статья посвящена обнаружению временного модуса аналитического мышления, что означает описание логических отношений в форме отношений во времени. Под временем подразумевается внутреннее сознание времени, опыт его субъективного переживания. В качестве эмпирического материала, в равной мере основанного на временных отношениях и на аналитическом мышлении, выбрана современная музыка в серийной (сериальной) технике. Методология исследования – феноменологический анализ сознания времени, структурно-гармонический и ритмический анализ нотного текста.

В статье описаны временные аспекты предпосылок аналитических операций: разделения, различения, предметности (тематизации); показана роль сознания времени в образовании категорий качества и количества. Дифференцирующий потенциал временных отношений продемонстрирован в анализе этюда № 2 из цикла «Четыре ритмических этюда для фортепиано» Оливье Мессиана (1908–1992). Музыкальный текст анализируется с точки зрения смыслообразующей и дифференцирующей роли времени. Этюд представлен как художественная целостность, в которой время является источником и условием различений, разграничений, построения логической системы, узнаваемости и определенности тонов, тематизации звуков серий.

Review: The article is devoted to the discovery of the temporary modus of analytical thinking that means description of logical relations in the sphere of time relations. Time means one's internal perception and subjective experience of time. Serial music was chosen as the empirical material that is equally based on time relations and analytical thinking. The research methods included phenomenological analysis of perception of time as well as the structural and harmonious and rhythmic analysis of the musical text.

The article also describes time aspects of preconditions of analytical operations: division, distinction and concreteness (tematization); the role of perception of time in formation of categories of quality and quantity is also shown. The differentiating potential of time relations is well shown during the analysis of the etude No. 2 of the cycle «Four Rhythmic Etudes for a Piano» composed by Olivier Messiaen (1908–1992). The musical text is analyzed from the point of view of axiological and differentiating role of time. The etude is submitted as art integrity where time is a source and condition of distinctions, differentiations, creation of logical system, recognition and definiteness of tones, tematization of sounds of series.

Ключевые слова: культурология, мышление аналитическое, внутреннее сознание времени, различение, разделение, тематизация, качество и количество, длительность и интенсивность, серийность, Оливье Мессиаан.

Keywords: cultural research, analytical thinking, internal perception of time, distinction, differentiation, thematisation, quality and quantity, length and intensity, serialism, Oliver Messiaen.

Цель данной статьи – обоснование временных основ логической операции анализа и связанного с ней аналитического мышления. Такая интерпретация мыслительных актов обусловлена более широкой идеей понимания рациональности как формы сознания времени.

Рассмотрение рационального мышления в модуле времени – не новая идея. Со всей отчетливостью она впервые зазвучала в трудах Иммануила Канта. Все кантовские схемы чистых рассудочных понятий (схемы качества, количества, причинности,

возможности, действительности, необходимости, реальности) суть априорные определения времени. Они реализуют в измерении мышления особенности временного ряда, содержания времени, порядка времени и совокупности времени (АА III, 138)². Основатель феноменологии Эдмунд Гуссерль так же усматривал во временности имманентный принцип самоконституирования сознания, имеющих своим последствием рациональность.

Под рациональностью в данной статье понимается так называемая *рассудочная рациональность*, противопоставляемую разумной. Если «разумная» рациональность – это способность оценки и отбора критериев, их обсуждения и критики, необходимо

¹ Исследование выполнено при поддержке РФФИ и Красноярского краевого фонда поддержки научной и научно-технической деятельности в рамках проекта проведения научных исследований «Теория модальности: модальный анализ сознания» № 13-13-24003.

² Ссылки на сочинения Канта здесь и далее даются по Академическому изданию (Akademie Ausgabe) с указанием номера тома и страницы.

связанная с интеллектуальной интуицией, творческим воображением, конструированием и т.д., то «рассудочная» рациональность оценивается по определенным устойчивым критериям, к которым относятся законы логики и математики, правила и образцы действия, каузальные схемы объяснения, принципы систематики и др.³

Исследование темпоральной природы мыслительной деятельности наиболее органично для феноменологического подхода к сознанию, поскольку доступ к основам рациональности открывает именно имманентное сознание-время, фиксируемое в процедурах феноменологического описания. Актуальность интерпретации процессов мышления в модусе времени связана не только с постижением «программ» человеческой рациональности. Если удастся обосновать, что логические операции и временные синтезы являются двумя способами проявления одного и того же «механизма», это даст повод говорить об универсальных «домодальных» основаниях работы сознания и искать их проекции в других его модусах – языке, пространственности, образном мышлении, сознании тела.

Заявленную гипотезу о том, что логические отношения являются формой временных отношений, мы намерены обосновать описанием в темпоральном ключе такого основополагающего рационального действия как *анализ*. Мышление столь фундаментально покоится на способности к анализу, что одним из его устойчивых предикатов стало понятие «аналитическое». В основе анализа лежит дробление, разделение, выделение, возможное только на основе *различения* чего-либо. Таким образом, мы подходим к вопросу о темпоральной стороне мысленного различения, которое делает возможным различающее или аналитическое мышление.

Для выяснения того, в какой мере можно считать временные отношения формами или основаниями операций анализа, мы должны будем затронуть проблему образования категорий качества и количества, актов предметности и тематизации.

В качестве эмпирического материала, позволяющего вплотную приблизиться одновременно и к мышлению, и к временным отношениям, выступает музыка. Музыка вполне может рассматриваться как модель устройства сознания: в ней так же бытийствует длительность, временные дифференциации являются важнейшими формами мышления, сообщаются пространство музыкальных высот и время их ритма, у тонов как и у состояний созна-

ния есть интенсивность. Музыка реализует свою логику в музыкальном языке так же, как сознание проецируется в вербальном; оба языка имеют свои грамматики, алфавиты, способы записи. Для темпорально-логического анализа мы выбрали произведение, в котором ритм является ведущей логической структурой; это этюд № 2 из цикла «Четыре ритмических этюда для фортепиано» французского композитора Оливье Мессиана (1908 – 1992).

Анализ – разделение – различение.

Сама жизнь сознания, как считал Жиль Делез, состоит в том, чтобы выманить различие у повторения (вспомним, как высоко ценит человек чувство новизны). Сознание постоянно воспроизводит себя. Его жизнь – повторение, если не инерция, Жиль Делез находил в этом повторении структуру субъективности. «Есть ли это для-себя повторения, подобное изначальной субъективности, с необходимостью входящей в его состав? Не в том ли состоит парадокс повторения, что нельзя говорить о нем без учета различия или изменения, вносимого в созерцающее его сознание? Без учета различия, которое сознание выманивает у повторения?»⁴.

Итак, рациональность как тип мышления начинается со способности к разделению, различению. С точки зрения простой логики, анализ первичен по отношению к синтезу, различение – по отношению к объединению. Соединить можно только то, что было разделенным. Имеет ли сознание временное отношение к мысленной дифференциации?

Жан-Поль Сартр усматривал первичную интуицию разделения именно в том, как устроено время. Если структура времени – это последовательный ряд отношений «перед» и «после», то вопрос заключается не в необратимости и не в причинах такого строгого порядка, а в самом *разделении*. Только потому и возникает временной ряд, что его элементы отделены друг от друга, раскрываются поодиночке и каждый исключает другие. Сплошной континуум времени становится экзистенциального характера разделителем: «всякому «теперь» суждено стать «давно». Время подтачивает и роет, оно отделяет, оно бежит. <...> Время отделяет меня от меня же самого (даосская дистанция от себя к себе – прим. М.А.), от того, чем я был, от того, чем я хочу быть, от вещей и других людей. И именно время выбирают, чтобы практически измерить расстояние: находятся в полчасе от такого-то города, на расстоянии часа – от другого. ...Временное видение мира и человека проваливается в дробление «перед» и «после»⁵.

³ Порус, В.Н. Рациональность // Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Степин. 2-е изд., испр. и допол. М.: Мысль, 2010. Электронный ресурс. URL: <http://iph.ras.ru/elib/2555.html>

⁴ Делез, Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 94.

⁵ Сартр, Ж.-П. Бытие и Ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Терра-Книжный клуб; Республика, 2002. С. 160.

Музыка и музыкальная культура

В этих словах Сартра сознание времени представит как универсальная разделяющая сила, поскольку все в опыте человека делится на *до* и *после*. Настоящее выглядит как подвижный маркер или граница. Время, как мы его переживаем, есть способ удержания различий и дифференциаций. Но разве субъективная погруженность во время не дает нам скорее опыт слитности, тотального единства, самоожесточенности постоянного актуального настоящего?

Вопрос о неделимости или же, наоборот, дискретности внутреннего времени нельзя назвать решенным. Время издревле являлось источником антиномий, еще со времен элеатов, Аристотеля и Августина. Например: как могут мгновения времени переходить друг в друга, если они *ничем не разделены*? Если же они не переходят друг в друга, можно ли мыслить время как движущееся?

Отделять и различать – две способности, одинаково важные для аналитического мышления. Отделять можно часть от целого. Отделение подразумевает проведение границы, это пространственное по своей природе действие. Различение же подразумевает категорию качества: цвета, запахи, люди, способности различаются не по количеству, а именно в их качественных аспектах. Опыт имманентного времени создает условия для опыта отделения, как и для опыта различения – на основании различия временных интервалов. Все это, как нетрудно заметить, количественные операции. Но для логического анализа принципиально так же и качественное различение.

Время – количество – качество.

Для выявления темпоральных основ рациональности имеет значение вопрос: время есть количество или качество? Под временем мы подразумеваем как сознание времени и имманентный опыт времени, так представление объективного времени и формы его «регистрации». Если времени соответствует категория количества, оно может лишь давать способность деления однородного. Если же время по своей природе качество, значит, время дает опыт качественных различий, и в этом случае оно может быть прототипом всякого аналитического мышления.

На первый взгляд время имеет количественную природу: оно измеримо и выразимо числах. Оно как будто не имеет различающего потенциала, ведь различение понимается прежде всего как дифференциация качеств. Но если мы обратимся к феноменологическому процессу формирования различий, мы придем к их пространственно-временной изначальности. На глубинном уровне обнаружения различий время смыкается с качеством; временные различия должны представлять как качественные. Возможно ли это?

Но ведь время и есть чистое качество, как доказывал Бергсон в «Опыте о непосредственных данных сознания». Даже если мы воспринимаем несколько последовательных звуков, например, тиканье часов, время превращает их из количества в качество. Звуки существуют в сознании не как количество как таковое, а присущее этому количеству качество, то есть как ритм. Взаимопроникая, звуки часов образуют «слитную качественную множественность, не имеющую никакого сходства с числом»⁶. Это чистая длительность-качество, присущая времени. Мгновения внутреннего времени уникальны и содержательны. Более того, самих себя мы осознаем как длящееся бытие, для себя же мы всегда качество.

Бергсон настаивал на том, что идея количества порождена пространственностью сознания, тогда как идея качества по существу темпоральна. По Канту, обе основные категории рационального мышления – количество и качество – порождены временностью сознания так же, как и все остальные категории. Количество есть синтез времени в последовательном схватывании предмета, качество – синтез ощущения с представлением о времени, т.е. особое наполнение времени (АА III, 138). Можно говорить о том, что время как форма и содержание сознания имеет потенциал образования как количественных, так и качественных различий.

Разделение – осмысленность.

Осмысленное восприятие музыки невозможно без различения тонов по *длительности*, высоте, тембру, динамике и т.п. Но так же необходимо их мысленное объединение в целостную фразу, мелодию и все произведение. Как пишет А.Л. Алюшин, без того, чтобы быть первоначально дробленным, звуковой ряд не может быть впоследствии интегрирован⁷. Точно так же извлекается смысл из речевого потока: посредством анализа (разделения слов на основе различения фонем) с последующим синтезом слов для считывания содержания сообщения. В музыке и звучащей речи предстает *разделительно-объединительная сила времени*.

Различение принципиально важно как для образования языков, так и для возникновения мышления. Исследуя архаические нотации, М.М. Ланглебен⁸ обнаруживает взаимосвязь между спецификой вычленения элементов звукового ряда музыки и наличием тех или иных знаков нотной

⁶ Бергсон, А. Собрание сочинений в 4-х томах. Том 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 95.

⁷ Алюшин, А.Л. Концепция когнитивных кадров // Фило-софские науки, 2010. № 11. С. 112.

⁸ Ланглебен, М.М. О некоторых музыкальных системах и музыкальных нотациях древности // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 428-443.

записи. Звуковой континуум музыки не является дискретным, запись же дискретна. Чтобы записать музыку нужно ее разделить на части, то есть выделить некие различимые во времени и пространстве (условное пространство музыки – это шкала музыкальных высот) элементы. Письменность и, следовательно, абстрактно-логическое мышление невозможны без этого первичного разделения-различения, которое разворачивается во времени. Многие древние нотные тексты не расшифрованы в том числе потому, что современный человек не различает (или не признает существенными) те параметры музыкального звука и групп звуков, которые вычленили представители архаических культур.

Музыка – яркий пример языка, в котором временные соотношения звуков являются смыслозначительными; в музыке различить во времени то же, что понять, помыслить, вложить идею. Часто смысловые конструкции музыкального ритма столь сложны, что лишь условно поддаются воспроизведению. Но музыкальный ритм, даже если он так тонок, что не воспринимается на сознательном уровне, сохраняет свое логическое значение; он может быть умозрительным. Таковы ритмические нюансы традиционной индийской музыки или произведений Оливье Мессиана. Этюд Мессиана, анализ которого приведен ниже, является примером того, как временные различия могут не только образовывать последовательную логическую систему, но и становиться смыслом художественного целого.

Время – различение – тематизация.

В.И. Молчанов полагает, что сознание как таковое есть именно *опыт различия*, причем настолько фундаментальный, что он делает возможным все остальные модальности сознания и придает форму опыта первичным структурам синтеза и идентификации, будучи тождественным с ними. «Любой опыт выделения и, следовательно, различения предполагает различение (нерефлексивное) моментов времени как времени-сознания, первичных временных точек: точки «теперь», точки «только что происшедшего», точки «первичного предвосхищения». Различение цветов, форм и т.д. уже предполагает опыт времени, первичной формой которого является последовательность»⁹. В этом вопросе Молчанов солидарен с Гуссерлем. В пятой лекции из цикла «Идея феноменологии» (1907) Гуссерль отмечает, что категориальные формы «есть» и «нет», «то же самое» и «другое», «некоторое», «и», «или», предикация, атрибуция и т.д. завершают конституирование предметности

⁹ Молчанов, В.И. Парадигмы сознания и структуры опыта // Логос, № 3, 1992. С. 7-36.

в так-то и так-то оформленных актах мышления. Но это не значит, что чистые имманентные данности, на основе которых произошло описанное конституирование, присутствуют уже заранее в сознании, как в некой коробке. Изначальная данность – это конституированный сознанием изначально временной объект, порождаемый ретенцией, восприятием, фантазией, памятью¹⁰.

Однако, у Гуссерля ситуация выглядит так, как будто временные синтезы являются основой для категориальных; категориальные синтезы надстраиваются над временными. Виктор Игоревич, напротив, описывает различие как чистый непредметный темпоральный опыт, который принципиально не может быть субстантивирован¹¹. Различие, которое определяет с его точки зрения структуру любого опыта и, в определенном смысле, является структурой интенциональности, – это различие различия, синтеза, идентификации. Изначальные данности различения имеют временную природу. Если фундаментальным пространственным различием является «ближе/дальше» (здесь/там; досягаемость/недосягаемость и т. д.), то фундаментальным темпоральным различием является «раньше/позже», «применимое» уже к самим различениям любого опыта: серия различений в рамках любого опыта темпорально структурируется посредством «раньше/позже»¹².

Как следует понимать это утверждение? Значит ли оно, что сознание различает что-либо только на основе несовпадения во времени опыта данности этих объектов? Но ведь объекты могут быть даны одновременно и при этом различаться.

Темпоральный механизм опыта различий устроен сложнее. Он порождает саму *предметность*, то есть идею определенности чего-либо как отдельной вещи, процесса, понятия. Чтобы анализировать события или вещи, нужно различать их составляющие как оформленные качественно отличные целостности. Такого рода различение подразумевает идею предметности, некое «что». Сама конкретизация опыта в предмет (тематизация) подразумевает группировку сознания, его «фокус», и этот фокус имеет временное измерение. Хотя нужно признать, что механизм темпорального «наведения» на предметную определенность скорее гипостазирован, нежели известен во всех своих подробностях.

¹⁰ Гуссерль, Э. Идея феноменологии. Пять лекций. СПб.: Гуманитарная академия, 2006. С. 170-171.

¹¹ В последних работах Виктора Игоревича Молчанова опыт различия интерпретируется как имеющий пространственную природу.

¹² Молчанов, В.И. Предпосылка тождества и аналитика различий // Логос, 1999. №11-12. С. 183-208.

Внутренний опыт времени или субъективное время имеет аналитическую модальность. Это значит, что такие рациональные акты и категории как различение, разделение, качество, количество, предметность не только могут принимать формы временных дисктинций, но и потенциально являются временными интервалами, отношениями теперь-прежде-после, ретенциями, протенциями, мгновенностью и другими формами сознания-времени. Обратимся за подтверждениями вышеизложенных идей о различающей аналитической силе времени к музыке.

Оливье Мессиаен. Четыре ритмических этюда. Этюд № 2. «Лад длительностей и интенсивностей»

Мы рассмотрим произведение О. Мессиаена «Четыре ритмических этюда для фортепиано» 1950 года, а именно вторую пьесу этого цикла, «Лад длительностей и интенсивностей» (см. нотный пример № 1)¹³. Ритм этой пьесы чрезвычайно сложен для исполнения, неперіодичен, необычен. Мы встречаем здесь ритмические градации, трудноразличимые даже в умеренном темпе (авторское обозначение темпа – *modéré*, фр. умеренно).

Трехголосный контрапункт представляет собой тончайшее кружево мелких длительностей в верхнем и среднем голосах. Композитор широко использует тридцатьвторые длительности, то есть музыкальные времена, образующиеся от дробления исходной длительности на 32 равных части. Как известно, лист обычной сухой бумаги любого размера можно сложить пополам только семь раз. Далее наступает пространственный предел. Примерно так же обстоят дела с ритмическим бинарным делением музыкальных длительностей – после деления исходной целой доли на 16 частей наступает своего рода предел осмысленной различимости (при условии, что целые ноты действительно встречаются в тексте, а не выступают абстрактной точкой отсчета). А ведь 32-ая доля по времени звучания в два раза короче 16-ой.

Но потрясают здесь не только временные деления, но и их головоломное продление с помощью лиг или точек. Мессиаен выписывает шестнадцатые ноты или паузы с точкой $\text{♪} \cdot \frac{1}{16}$, то есть временные суммы 16-ой доли и её половины. Еще сложнее ритмические объединения восьмых (♪♪)

Нотный пример № 1. О. Мессиаен. Четыре ритмических этюда для фортепиано. «Лад длительностей и интенсивностей», такты 71-76.

¹³ Здесь и далее нотные примеры приводятся по изданию Olivier Messiaen. *Mode de valeurs et d'intensités. № 2 des "Quatre Études de rythme"* pour piano. Édition avec analyse du compositeur. Durand Editions Musicales.

и восьмых нот с точкой с тридцатьвторой нотой ($\text{♪} \cdot \frac{1}{32}$). $\frac{1}{8} + \frac{1}{32}$ – это время звучания относительно короткой длительности, к которому прибавляется четверть от основного ее времени. Если восьмая длительность выписана с точкой и зали-

гована с тридцатьвторой, она должна предварительно увеличиться в полтора раза, а затем еще на четверть; см. такт 75, верхний голос.

Если при синхронном наложении длительностей друг на друга исполнитель еще может выстроить некую периодичность дробления, то мысленно прибавлять или отнимать от времени звучания столь малых длительностей их половины или четверти, да еще и при отсутствии регулярной ритмической акцентности – это просто за пределами. Однако, именно в этом смысл этюда.

Предельная тонкость и умозрительность ритма – не единственная «системообразующая» идея этого этюда. Каждый звук, помимо отмеренного ему уникального времени, имеет собственную динамику (силу звучания) от сфорцандо и фортиссимо (sff, fff) до пианиссимо (ppp), и собственную манеру звукоизвлечения или штрих – стаккато, легато, нонлегато, акцент. Суть произведения такова: за каждой длительностью Мессиа́н закрепляет определенные высоты, динамический оттенок и вид артикуляции, объединяя тона в лад из трех частей.

кой. Во втором модусе-голосе он последний, звучит всегда в большой октаве, форте, нон-легато, длится половинную долю с точкой. В третьем модусе он снова третий, звучит в первой октаве, меццо форте, нон-легато, занимает время в четверть с точкой.

Произведение Мессиа́на создано в технике так называемой тотальной сериальности с помощью *музыкальных модусов*, одновременно ладовых, ритмических и динамических. В музыкальной теории модус – это так же, как и в философии, форма бытия, в том смысле, что это способ реализации неповторимого соотношения музыкальных тонов (лада) и длительностей в пространстве музыкального строя и в «необъятных просторах» времени. В силу этой особенности музыкальные модусы имеют нетипичный для модусов философских или психологических систем характер нормативности. Модус в музыке – это одновременно форма реализации и образец для подражания, позволяющий создавать музыку в данном стиле или жанре. В эпохи Средневековья и Возрождения вся церковная музыка была модальной. Песнопения разворачивались по зву-

Нотный пример № 2. О. Мессиа́н. Три формы лада (три серии) из пьесы «Лад длительностей и интенсивностей» (Четыре ритмических этюда. Этюд № 2)

Voici le mode:

modèles croisés entre eux

I
ppp ppp ff f mf ff f mf ff pp ff p
(La division I est utilisée dans la portée supérieure du piano)

II
ff mf mf p pp p p p f f f f
(La division II est utilisée dans la portée médiane du piano)

III
ff ff mf pp p f ff mf ff fff fff fff
(La division III est utilisée dans la portée inférieure du piano)

Каждый из трех голосов разворачивается в своем звукоряде из 12 хроматических звуков, разбросанных по разным октавам¹⁴. Каждый из звуков трех модусов имеет определенное *время звучания, динамический оттенок и штрих*, всегда одни и те же. Таким образом, пьеса разворачивается на 36-и звуках, имеющих свои собственные штрих, громкость, высоту и время звучания. Например, третий по счету звук ля в первом модусе (в верхнем голосе) всегда появляется во второй октаве, фортиссимо, акцентировано, и длится всегда шестнадцатую долю с точ-

ками определенных, строго фиксированных ладов-модусов, ритм же состоял из ритмоформул-модусов.

Оливье Мессиа́н в середине XX века создает «Лад длительностей и интенсивностей» в системе трех модусов, предельно нормативных, даже более жестко фиксированных, чем серия в додекафонии. Эта нормативность делает задачу пианиста невероятно сложной. Ему необходимо найти почти абсолютную меру времени, динамического оттенка и определенный артикуляционный прием, дабы каждый тон этой пуантилистической фактуры приобрел только ему присущие качества¹⁵.

¹⁴ В темперированном строе всего 12 разных по высоте звуков, которые тиражируются путем октавных удвоений.

¹⁵ Овчарова, Т.В. Артикуляционно-динамические проблемы интерпретации произведений О. Мессиа́на // Филология, искусствознание и культурология: тенденции развития.

В практике музыкального исполнительства длительности и динамические оттенки выстраиваются относительно друг друга – пиано чуть громче пианиссимо, восьмая в два раза короче четвертной доли и т.п. Текст же Мессиана таков, что исключает возможность смежных соотнесений. К примеру, фа второй октавы (предпоследний звук первого модуля) длится четверть и шестнадцатую с точкой, не больше не меньше; то есть длительность, которую мы берем за четвертную, продлевается на четверть времени ее звучания и затем еще на одну восьмую времени ее звучания. И это музыкальное время проблематично с чем-то сопоставить или отмерить относительно других звучащих элементов. Одновременно с этим звуком не выписаны, например, ровные шестнадцатые доли, которые могли бы выступить ритмическим пульсом для ориентации; в этом этюде вообще нет равномерной пульсации.

То же самое происходит с динамическими нюансами – сопоставляются форте, два форте, sforzандо, два пиано, три пиано, пиано в любых комбинациях, как абсолютные величины. У пианиста нет возможности выстроить постепенные градации громкости, он должен мыслить их изначально. В данном этюде строго определенное астрономическое время звучания каждого музыкального тона в сочетании с его динамикой и штрихом по своей определенности сродни буквам словаря.

При восприятии «Лад длительностей и интенсивностей» создает ощущение изящности, трансцендентности и полной спонтанности. Этот этюд звучит как хаос мерцающих звуков с едва уловимыми ритмическими градациями. При этом композитор делает все сочетания звуков консонантными или мягкодиссонантными, интервалы и созвучия не режут слух. Как во всей музыке, написанной в искусственных, то есть рационально сконструированных композитором ладах, образы здесь «странные», «причудливые», «не-человечные». Этюд подобен посланию иного разума.

Такой эффект поддерживается разрозненностью звуков, не образующих мелодии и мотивы; мы не слышим здесь связанных оборотов «по горизонтали» или узнаваемых аккордов, но только холодную изысканную россыпь звуков, напоминающую карту звездного неба. Отсутствие или скорее минимальное присутствие мелодического начала закономерно – мелодическая связность не дала бы возможности проявиться «чистому» времени каждого звука, растворила бы его ритм в разворачивании звуковысотных линий.

Главным способом кодировки этого послания являются не комбинации музыкальных высот (Мессриан использует здесь традиционный для европейской музыкальной культуры хроматический звукоряд), и не динамика или способ звукоизвлечения, поскольку степени громкости и штрихи в любых комбинациях для нашего уха вполне привычны и семантически не нагружены. Суть этого загадочного языка – именно ритм, то есть *отношения во времени* в сочетании с высотами, динамикой и штрихом. Сам жанр этюда (франц. *étude* – изучение), исторически сложившийся как инструктивная пьеса для отработки того или иного технического навыка исполнителя, Мессриан трактует как *упражнения со временем*.

Заметим, что время этюда, как и вообще время музыки не является чистым имманентным временем, это не феноменологический горизонт временности, но и не астрономическое время. Музыкальное время не объективно и не субъективно, оно трансцендентально. Оно само уже рационально, поскольку музыкальные длительности являются знаками языка.

Логика временных различий Этюда № 2

Настало время вернуться к главной теме статьи – к аналитическому и шире, логическому измерению времени. «Музыкальный хаос» этой завораживающей пьесы на деле является результатом предельно рациональной ритмической системы, выстроенной в виде временной прогрессии.

Нотный пример № 3. О. Мессриан. Четыре ритмических этюда. Этюд № 2. Полная система ритмических градаций

Valeur aiguë ----- *vers* ----- *le* -----

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |

médium ----- *et* ----- *le* ----- *grave* -----

13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 |

(selon les lois physiques)

Композитор предпосылает эту объяснение логики его строения. Пример № 3 есть полный свод из 24 временных градаций, используемых в этюде, от тридцатьвторой доли до целой с точкой. Каждая ритмическая позиция в этом ряду дольше предыдущей на тридцатьвторую долю. Авторское обозначение внизу «в соответствии с физическими законами» неясно; следует ли понимать его как отсыл к ударам метронома, или этот ряд времен отражает некую естественную закономерность?

Если мы обратимся к трем модусам или сериям, приведенным в примере №2, мы не обнаружим в них заявленной последовательности. Дело в том, что Мессиаан для каждого из трех модусов выстраивает собственную логику закономерного увеличения во времени (оно происходит параллельно со снижением тесситуры, так что чем ниже звук в данной серии, тем дольше и, как правило, громче он звучит). В первом ладу длительности продлеваются последовательно на тридцатьвторую долю, во втором – на шестнадцатую, в третьем – на восьмую (см. пример № 4). Каждый звук модуса-лада последовательно увеличивается на ту длительность, которая является первой в его временном ряду. Это значит, что временные соотношения в верхнем голосе самые трудноуловимые, в среднем голосе – изысканные и тонкие, в нижнем – более ощутимые, контрастные.

ные длительности рассыпаны в тексте хаотично, тогда как чистая логика временных диспозиций существует только в умозрении. Она определяет место и выразительную роль каждого из 36 звуков в общем пространственно-временном континууме.

Рассмотренная пьеса Оливье Мессиаана показывает, насколько рациональными и математически выразимыми могут быть временные отношения и какую сложную логическую систему они могут образовывать. Сам Мессиаан обозначал свою логику ритмических процессов терминами диссоциация, копуляция и пермутация (соответственно: разложение на элементы какой-либо ритмической формулы, приращивание к ней какой-либо ритмической единицы и перестановка ритмических длительностей)¹⁶. В данном этюде аналитическая тенденция доведена до предела – композитор мыслит не ритмическими модусами, а отдельными длительностями.

Время как длительность и интенсивность.

В связи с рассмотренным этюдом вспоминается учение соотечественника Мессиаана Анри Бергсона, определявшего жизнь сознания в категориях *длительность* и *интенсивность*. Чистое качество сознания, по Бергсону, есть длительность, отличающаяся интенсивностью. В связи с этим французский мыслитель отрицал какого бы то ни было рода детер-

Нотный пример № 4. О. Мессиаан. Четыре ритмических этюда. Этюд № 2. Логика ритмических прогрессий внутри модусов

Division I : durées chromatiques de 1  à 12 



registre rythmique aigu

Division II : durées chromatiques de 1  à 12 



registre rythmique médium

Division III : durées chromatiques de 1  à 12 



registre rythmique grave
(mais avec des croisements)

Творческий замысел О. Мессиаана в этой пьесе заключен в том, что звуки модусов в соответствующих им голосах не звучат по порядку, от первого до двенадцатого, как это было бы в додекафонной серии. Подряд воспроизводятся лишь фрагменты ладов. То есть, *временную прогрессию модусов нельзя ни услышать, ни увидеть «по горизонтали»* в музыкальных голосах. Тонко дифференцирован-

минизм внутри сознания: настоящее состояние сознания не обуславливается предыдущими, ведь иначе между последовательными состояниями сознания не было бы качественного различия. Интенсивность простого состояния сознания – не количественный,

¹⁶ Екимовский В. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1987. С. 172.

но качественный символ, она возникает как компромисс между чистым качеством, каким является факт сознания, и чистым количеством, которое с необходимостью представляет собой пространство¹⁷. Время для Бергсона – это сама ткань сознания, пространство же – один из его модусов, неустранимый эффект развертывания внутреннего времени.

Утверждение Бергсона на первый взгляд не согласуется с ритмом этюда О. Мессиаана, где время представлено скорее как количество. Действительно, *мелодия* является в текстах Бергсона образцом временной неделимости¹⁸, мы же говорили о тончайших временных делениях-различениях этого этюда. Но это противоречие только внешнее – любая прозвучавшая музыкальная длительность или их рисунок являются именно качеством в своей ритмической неповторимости. Ритм, так же как высота и динамика музыкальных звуков – это их качественные характеристики в силу того, что они являются смыслоносущими, несмотря на выразимость их в числах. Хотя бы потому, что мы воспринимаем и различаем не частоту колебаний и не доли секунды, а высоту, тембр, напев. Так же обстоит дело и с временем сознания, не допускающим своей количественной интерпретации, поскольку последняя ведет к потере усмотрения внутренней временности.

Заключение

Нашей целью было показать, что аналитические процедуры мышления соответствуют глубинным временным различиям. Аналитические способности соответствуют опыту различений, разграничений и тематизации, который, согласно рассматриваемой нами феноменологической версии, в свою очередь проистекает из опыта внутренней временности.

В начале статьи мы определили, что время может претендовать на аналитичность, то есть считаться модусом и фундаментом аналитического мышления, в случае возможности темпоральной интерпретации ряда рациональных способностей и категорий. Логический ряд был таков: *разделение – различение – количество – качество – осмысленность – тематизация – анализ*. Все эти рации-

ональные формы присущи временной организации «Лада длительностей и интенсивностей» О. Мессиаана. Временные параметры звуков выражены в этой пьесе количественно, в системе музыкальных длительностей. Но каждый звук при этом качественно неповторим в уникальном сочетании времени его звучания, высоты, штриха и динамики; каждый звук узнаваем, имеет свое «лицо». Таким образом, время в этюде имеет и количественное и качественное измерения, необходимые как для разграничения звучащих элементов и ладов-модусов, как и для интонационного различения звуков.

Время здесь создает определенность отдельных звуков и всей системы, позволяет отличать тоны друг от друга и узнавать их (в узнаваемости немалую роль играет и высота). Временные отношения создают внутреннюю логику пьесы. Последовательное ритмическое увеличение тонов в ладах является неслышимой логической конструкцией, благодаря которой любые их комбинации по вертикали и горизонтали сохраняют осмысленность и создают предполагаемый автором художественный эффект. Предельно конкретное время звучания каждой ноты в рассмотренной пьесе – это и «что?» и «как?» художественного целого. Время здесь является источником и условием различений, разграничений, построения системы, узнаваемости, определенности, тематизации.

«Лад длительностей и интенсивностей» содержит умозрительные временные дисктинции. Текст этой пьесы чисто аналитический. Он предназначен не только для исполнения и слушания, но и для созерцания, поскольку любое ее исполнение приблизительно. Логика этого произведения, которую композитор счел необходимым заявить во вступлении, заключается именно в тончайших *темпоральных различениях*, усиленных различиями динамическими и артикуляционными. Само название «Лад длительностей» означает, что роль тонов лада, то есть звуковысотных различий в их взаимосвязи, выполняют здесь различия во времени. Композитор мыслит не временными категориями, но самим временем, длительностями, темпоральными отношениями, и это мышление в полной мере можно назвать аналитическим.

Список литературы:

1. Messiaen Olivier. Mode de valeurs et d'intensités. № 2 des "Quatre Études de rythme" pour piano. Édition avec analyse du compositeur. Durand Editions Musicales.
2. Алюшин, А.Л. Концепция когнитивных кадров // Философские науки, 2010. № 11. С. 104-115.

¹⁷ Бергсон, А. Собрание сочинений в 4-х томах. Том 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 148.

¹⁸ «Есть просто непрерывная мелодия наше внутренней жизни, которая тянется, как неделимое, от начала до конца нашего сознательного существования». Бергсон, А. Восприятие изменчивости. Пер. В. Флеровой // А.Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 949.

3. Бергсон, А. Восприятие изменчивости. Пер. В. Флеровой // А. Бергсон. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 926-959.
4. Бергсон, А. Собрание сочинений в 4-х томах. Том 1. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М.: Московский клуб, 1992. 336 с.
5. Гуссерль, Э. Идея феноменологии. Пять лекций. Пер. Н.А. Артеменко. СПб.: Гуманитарная академия, 2006. 224 с.
6. Делез, Ж. Различие и повторение. Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1998. 384 с.
7. Екимовский В. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1987. 304 с.
8. Ланглебен, М.М. О некоторых музыкальных системах и музыкальных нотациях древности // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 428-443.
9. Молчанов, В.И. Парадигмы сознания и структуры опыта // Логос. № 3. 1992. С. 7-36.
10. Молчанов, В.И. Предпосылка тождества и аналитика различий // Логос, 1999. №11-12. С. 183-208.
11. Овчарова, Т.В. Артикуляционно-динамические проблемы интерпретации произведений О. Мессиаана // Филология, искусствоведение и культурология: тенденции развития. Материалы международной заочной научно-практической конференции. Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. С. 121-129.
12. Порус, В.Н. Рациональность // Интернет-версия издания: Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Степин. 2-е изд., испр. и допол. М.: Мысль, 2010. Электронный ресурс. URL: <http://iph.ras.ru/elib/2555.html>
13. Сартр, Ж.-П. Бытие и Ничто: Опыт феноменологической онтологии. Пер. с фр., предисл. и примеч. В.И. Кольядко. М.: Terra-Книжный клуб; Республика, 2002. 640 с

References (transliteration):

1. Messiaen Olivier. Mode de valeurs et d'intensités. № 2 des "Quatre Études de rythme" pour piano. Édition avec analyse du compositeur. Durand Editions Musicales.
2. Alyushin, A.L. Kontseptsiya kognitivnykh kadrov // Filosofskie nauki, 2010. № 11. S. 104-115.
3. Bergson, A. Vospriyat' izmenchivosti. Per. V. Flerovoi // A. Bergson. Tvorcheskaya evolyutsiya. Materiya i pamyat'. Minsk: Kharvest, 1999. S. 926-959.
4. Bergson, A. Sobranie sochinenii v 4-kh tomakh. Tom 1. Opyt o neposredstvennykh dannyykh soznaniya. Materiya i pamyat'. M.: Moskovskii klub, 1992. 336 s.
5. Gusserl', E. Ideya fenomenologii. Pyat' lektzii. Per. N.A. Artemenko. SPb.: Gumanitarnaya akademiya, 2006. 224 s.
6. Delez, Zh. Razlichie i povtorenie. Per. s fr. N.B. Man'kovskoi i E.P. Yurovskoi. SPb.: TOO TK Petropolis, 1998. 384 s.
7. Ekimovskii V. Oliv'e Messiaan: Zhizn' i tvorchestvo. M.: Sov. kompozitor, 1987. 304 s.
8. Langleben, M.M. O nekotorykh muzykal'nykh sistemakh i muzykal'nykh notatsiyakh drevnosti // Rannie formy iskusstva. M., 1972. S. 428-443.
9. Molchanov, V.I. Paradigmy soznaniya i struktury opyta // Logos. № 3. 1992. S. 7-36.
10. Molchanov, V.I. Predposylka tozhdestva i analitika razlichii // Logos, 1999. №11-12. S. 183-208.
11. Ovcharova, T.V. Artikulyatsionno-dinamicheskie problemy interpretatsii proizvedenii O. Messiaana // Filologiya, iskusstvovedenie i kul'turologiya: tendentsii razvitiya. Materialy mezhdunarodnoi zaochnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Novosibirsk: Izd. «SibAK», 2013. S. 121-129.
12. Porus, V.N. Ratsional'nost' // Internet-versiya izdaniya: Novaya filosofskaya entsiklopediya: v 4 t. / In-t filosofii RAN; Nats. obshchestv.-nauch. fond; Preds. nauchno-red. soveta V.S. Stepin. 2-e izd., ispr. i dopol. M.: Mysl', 2010. Elektronnyi resurs. URL: <http://iph.ras.ru/elib/2555.html>
13. Sartr, Zh.-P. Bytie i Nichto: Opyt fenomenologicheskoi ontologii. Per. s fr., predisl. i primech. V.I. Kolyadko. M.: Terra-Knizhnyi klub; Respublika, 2002. 640 s7. Krusanov A. Russkiy avangard. 1907-1932. Istoricheskiy obzor. — SPb.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.
8. Malevich K. Sobranie sochineniy v 5 tomah. T 1. — M.: Gileya, 1995.
9. Orlov G. Drevo muzyki. — SPb.: Kompozitor, 2005.
10. Pereverzeva M. Heppening // Muzykal'naya kul'tura SSHA HH veka: Uchebnoe posobie. — M.: MGK, 2007. S. 455-468.