

всех четырех авторов обращение к поп-музыке позволяет «осовременить» старые сюжеты (примеры — «Эвридика» и «Семидесятилетие Питеры Пэн» Сары Руль) и включить в текст общие места массовой культуры («На работу требуются: женщина» Сары Притчард). Все это приводит Стронг к выводу, что современные читатели и писатели являются участниками «музыкального поворота» в литературе.

Подробно рассмотренный нами сборник статей свидетельствует о том, что подобный поворот происходит уже очень давно. Более того, он убеждает, что музыка и литература немислимы без бесконечного вращения вокруг друг друга, без взаимного вглядывания и вслушивания. Характерно, что в обеих книгах то и дело встречается слово «мигрировать» — иногда мимоходом, иногда почти как термин. Литература и музыка, как и вообще любое искусство, — это феномены с полупрозрачными границами, охотно впускающие в себя чужеродные, на первый взгляд, элементы. Такая «интермедийная миграция», то есть свободный обмен техниками, приемами, темами и смыслами, пожалуй, наиболее точно описывает кооперативные отношения музыки и литературы.

Евгений Савицкий

## Литература и музыка, настроение и атмосфера от Пифагора до Г. Бёме

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_176\_4\_309

### **Moosmüller S. Von der „himmlischen Harmonie“ zum „musicalischen Krieg“: Semantik der Stimmung in Musik und Literatur, 1680—1740.**

Göttingen: Wallstein, 2020. — 240 S. — (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa. Bd. 28).

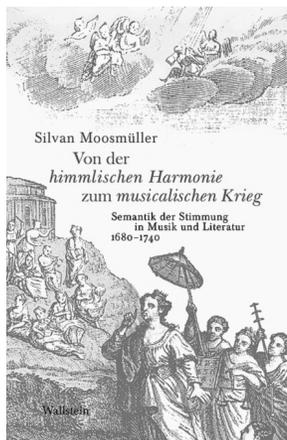
### **Katschthaler K. Zwischen Atmosphäre und Narration. Zum Verhältnis von Musik, Sprache und Literatur im 20. und 21. Jahrhundert.**

Bielefeld: transcript, 2022. — 265 S. — (Lettre).

Издания, о которых пойдет речь ниже, посвящены влиянию музыкальной теории и практики на литературу, а также литературе как форме осмысления музыки, ее гипотексте, (анти)нарративной модели на рубеже XVII—XVIII вв. и в XX — начале XXI в.

В книге Сильвана Моосмюллера (Базельский университет) «От “небесной гармонии” к “музыкальной войне”: семантика настроения в музыке и литературе 1680—1740 гг.» рассматривается предыстория важного для романтических и постромантических литературы и эстетической теории понятия (и метафоры) «настроение». Как замечает автор, сегодня это широко употребляемое слово, значение которого не вполне ясно, хотя в последнее время ему уделяется все больше внимания

в литературоведении — в работах Анны-Катарини Гисбертц, Ханса Ульриха Гумбрехта, Фридерики Реентс и др.<sup>1</sup> При всех различиях в понимании этого понятия исследователи согласны друг с другом в том, что пришло оно из музыки, и с этим связана специфичность немецкого слова *Stimmung* ('настроение'), делающая его непереводаемым. Между тем содержание этого понятия в музыке исследовано гораздо хуже, чем в литературе. Сегодня связь музыкальной «настроенности» или «строга» (по-немецки тоже *Stimmung*) с более широким понятием «настроение» совсем не очевидна. Историческая связь слова, имеющего отношение к настройке инструмента и расчету акустических интервалов, с душевными переживаниями остается в современных исследованиях не вполне проясненной.



Основополагающим здесь является исследование Лео Шпитцера «Античная и христианская идеи мировой гармонии: пролегомены к интерпретации слова *Stimmung*» (1944–1945)<sup>2</sup>. Шпитцер установил, что слово *настроение* (*настроенность*) изначально отсылало к гармоничной слаженности небесных сфер, и как раз тогда, когда теория сфер перестает быть убедительной, начинается широкое использование слова *настроение* в близком к современному значении. Окончательный распад представлений о христианской гармонии Шпитцер датирует концом XVIII в., но у него мало примеров, относящихся к этому столетию, и в основном они не немецкие. Слово выглядит, таким образом, как рудимент, как сохраняющее всего лишь метафорическую отсылку к прежнему значению. Каролина

Вельш, также занимавшаяся изучением этого слова, отмечает, что метафора хорошо настроенного музыкального инструмента распространяется сначала в физиологии середины XVIII в., и только около 1800 г. переходит оттуда в эстетику и психологию<sup>3</sup>. Моосмюллер не согласен с нею: по его мнению, семантику «настроения» нельзя вывести из какого-то одного истока. Он признает, что около 1700 г. музыкальное значение преобладало, но оно содержало в себе связи с другими областями знания: математикой, физикой, астрономией, философией, эстетикой, политикой и этикой. В то время еще не было изолированных друг от друга научных дисциплин, а теория музыки, относившаяся со времен Античности к «семи свободным искусствам/наукам», была известна всякому, кто учился не только в начальной, но и в латинской школе. Моосмюллер сомневается также в правильности желания непременно видеть в «настроении» метафору, поскольку и в физиологии

- 1 См.: *Stimmung: Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie* / Hg. von A.-K. Gisbertz. München, 2011; *Gumbrecht H.U. Stimmung lesen: Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München, 2011; *Reents F. Stimmungsästhetik: Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*. Göttingen, 2015.
- 2 *Spitzer L. Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Baltimore, 1963.
- 3 *Welsh C. Nerven — Saiten — Stimmung: Zum Wandel einer Denkfigur zwischen Musik und Wissenschaft, 1750—1850* // *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*. 2008. Bd. 31. S. 113—129; *Eadem. Resonanz — Mitleid — Stimmung: Grenzen und Transformationen der Resonanzmodells im 18. Jahrhundert* // *Resonanz: Potentiale einer akustischen Figur* / Hg. von K. Lichau, V. Tkaczyk, R. Wolf. München, 2009. S. 103—122; *Eadem. "Stimmung": The Emergence of a Concept and Its Modification in Psychology and Physiology* // *Travelling Concepts for the Study of Culture* / Ed. by B. Neumann, A. Nünning. Berlin; Boston, 2012. P. 267—289.

это слово могло буквально означать общую слаженность организма, аналогичную слаженности всего мироздания. Автор отмечает, что в целом период конца XVII — начала XVIII в. у Шпитцера и у Вельш практически не исследован. Между тем понятие настроенности (или настроения) в то время не только использовалось музыкантами и композиторами, но и было предметом горячих теоретических дискуссий. Этим дискуссиям, а также их влиянию на литературу и посвящена книга Моосмюллера. Автор стремится показать, что субъективизация настроения и трансформация спекулятивно-символической теологии в инструментарий рефлексивной эстетической теории происходит уже около 1700 г. внутри самой музыкальной теории, а не позднее вследствие переноса в другие дисциплины, как считалось до сих пор. Через темперированные строи/настроения в музыке модель гармонии перемещалась из внешних сфер внутрь каждого человека.

В качестве примера более широкого, не сводимого только к музыке понимания пропорциональной настроенности (*ebenmässige Gleichstimmung*) Моосмюллер рассматривает рассуждения поэта и универсального ученого Георга Филиппа Гарсдёрфера в его «Философских и математических услаждающих часах» (1653). Для Гарсдёрфера расстроенность звучания сопоставима с неразумно построенным зданием, с сильным человеком, избивающим ребенка, и вообще с отвратительностью беспорядка. Музыкальная настроенность, таким образом, — это частный случай должной всеобщей согласованности, упорядоченности. Кроме того, так же, как пропорциональное звучание радует слух, пропорциональное строение радует глаз. По замечанию Моосмюллера, Гарсдёрфер пишет о согласованности, которой проникнут весь космос, и понимает ее отнюдь не метафорически. Полвека спустя в стихах Готфрида Вильгельма Лейбница, посвященных кончине прусской королевы Софии Шарлотты, вновь идет речь о всеобщих согласованности и порядке, однако внимание смещается от внешних обстоятельств к внутреннему созерцанию. Порядок, прежде мыслившийся как надличностный, теперь связан с определенной перспективой. Настроение проявляется как соответствие внутренних чувств внешнему окружению. Каждый отдельный человек при этом репрезентирует собой целое мироздания. Моосмюллер отмечает, что у Лейбница, как и у Гарсдёрфера, настроение не служит метафорой: всеобщая согласованность понимается буквально. При этом она больше связана с познанием мира, чем с эстетическими вопросами, хотя позднее лейбницееское понимание связи объективного с субъективным будет важно именно для эстетики.

Автор указывает на то, что германские земли запаздывали по сравнению с Францией, Англией или Италией, где интерес к связи земного с космическими гармониями, со звучащими в своем упорядоченном движении небесными сферами ослабел гораздо раньше. Распад универсального барочного знания с его стремлением находить аналогии между всеми вещами привел к формированию отдельной музыкальной теории. В Германии же еще и в начале XVIII в. музыка — это звучащее число, что видно, например, по статье «Музыка» в «Музыкальном лексиконе» (1732) Иоганна Готфрида Вальтера, где проводится параллель между чувственно воспринимаемой музыкальной гармонией и надчувственной музыкой небесных сфер, как они сотворены Господом. Еще со времен Августина в трактатах о музыке повторялись слова из Книги премудрости Соломона, что Господь «все расположил мерою, числом и весом».

В середине XVII в. особенно влиятельной, причем как среди католиков, так и среди протестантов, была «Всеобщая музургия» (1650) иезуита и универсального ученого Афанасия Кирхера. В этом трактате, как и в средневековой традиции, говорилось о мировой музыке, пронизывающей не только духовный, но и материальный мир, однако происходило стирание границ между микро- и макрокосмом,

между разделявшимися до сих пор четырьмя видами музыки: небесной, мировой, человеческой (человек как движущееся гармоничное целое) и инструментальной (чувственно воспринимаемая музыка, извлекаемая из музыкальных инструментов). Еще в конце XVII в. Кирхеру вторил Вольфганг Каспар Принц<sup>4</sup>, писавший в «Историческом описании вокальной и инструментальной музыки» (1690), что всемогущий Творец неба и земли по праву может быть назван изобретателем музыки, поскольку он не только «сочинил» взаимную настроенность неба и земли, но и сделал воздух способным передавать удары, а уши — воспринимать их; он же сделал человека предрасположенным к пению. Таким образом, отмечает Моосмюллер, здесь скорее не музыка, а астрономия служит ключом ко всеобщей гармонии и пропорциональности. Земная музыка понимается как зависимая от небесной.

Другой теоретик того времени, Андреас Веркмейстер, писал в «Подробном путеводителе по музыкальной математике» (1686) о взаимосвязи между способностью правильно настроить инструмент и моральными качествами человека, ведь тот, кто склонен к разгульным танцам и песням, не знает меры. Неумение настроить инструмент приравнивается к невежеству в целом. При этом, по замечанию Моосмюллера, наилучшие числовые соотношения в теориях того времени выводились независимо от эмпирии и зачастую оказывались несовместимы с музыкальной практикой. Так, в соответствии с позднеантичной неоплатонической традицией<sup>5</sup> считалось, что число или соотношение чисел тем совершенней, чем оно ближе к единице, — об этом писали и Веркмейстер в «Подробном путеводителе...», и Иоганн Генрих Бутштетт в трактате «Вся музыка и вечная гармония» (1717). Это означало, однако, что все интервалы в музыкальном произведении должны были в идеале равняться единице, что, по выражению Веркмейстера, подобно подаче на нескольких блюдах одних и тех же яств. В итоге он формулирует практические правила, которые противоречат теории идеальных консонанций.

Это несоответствие, впрочем, толковалось как естественное отличие несовершенного человеческого настроя от совершенного Божественного. В одном из стихотворений 1698 г. Кристиана Грифиуса (сына знаменитого Андреаса Грифиуса) лютня, на которой играет поэт, ломается, и он понимает всю тщетность попытки достичь Божественного настроения. Грифиуса можно понимать так, что дело в недостаточном мастерстве музыканта. В написанном по случаю погребения знатной дамы из силезского рода Редигер стихотворении Бальтазара Нейкирха «Земная музыка, принятая за небесную» (1689) подчеркивается, что дело в несовершенстве человека как такового. Человеческая жизнь подобна хрупкой лютне — она так же внезапно «ломается» среди счастья и благополучия, как прерывается из-за поломки инструмента хорошая музыка. В отличие от Грифиуса, писавшего о метафизической настроенности, Нейкирх пишет о посюсторонней настроенности человека (на смех, на любовь), хотя и он делает вывод, что нужно быть созвучным Господу, а не мирским делам.

Особый случай представляет собой стихотворение «Похвала благородной музыке» (1696) веймарского юриста Иоганна Кристофа Лорбера, которое начинается с описания общего истока поэзии и музыки в небесных сферах, а продолжается аналогией с обществом, согласие в котором зависит от настроенности сердца

4 Несколько раз (на с. 56, 59, 90) Моосмюллер ошибочно называет его Иоганном Каспаром, но в остальных случаях именуется его правильно.

5 *Клавдий Птолемей*. Гармоника в трех книгах. *Порфирий*. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / Изд. подгот. В.Г. Цыпин. М., 2013; *Аврелий Августин*. Шесть книг о музыке / Пер. и коммент. Е.М. Двоскиной. М., 2017; *Бозций А.М.С.* Основы музыки / Пер. и коммент. С.Н. Лебедева. М., 2012.

каждого человека. Ведь если квинта возмутится и возжелает того места, которое ей не принадлежит, то вся настроенность окажется нарушенной. Дополнением к семидесяти страницам поэтического текста служат пятьдесят страниц «поэтико-исторических пояснений», в которых автор обращается к давнему спору пифагорейцев и аристоксеников о значении разума и чувств для восприятия музыки. Таким образом, в его тексте находит прямой отклик развернувшаяся на рубеже XVII—XVIII вв. «музыкальная война» между сторонниками неслышимой и слышимой музыки. При этом сам Лорбер ничью сторону не занимает.

Иначе обстоит дело в романе «Арминий» (1689—1690) Даниэля Каспера фон Лоэнштейна. Наряду с изложением исторического сюжета автор стремился представить свод знаний своего времени — отсюда появление в романе десятистраничного экскурса на тему гармонии небесных сфер. Вложенный в уста отшельника рассказ представляет мир как хорошо настроенную арфу. Эта концепция, однако, воспринимается слушательницами с иронией. Когда же отшельник заводит речь о том, что нет на земле более совершенно настроенной арфы, чем человек, то к этому, напротив, относятся со всей серьезностью. В другом эпизоде романа греческий философ и немецкий бард спорят и о том, способна ли музыка целительно воздействовать на тело, и бард отстаивает точку зрения, что она действует только на душу, имея в виду при этом лишь слышимую музыку. Таким образом, пишет Моосмюллер, здесь заметно скептическое отношение автора романа к теории космической гармонии/настроенности.

Схожих взглядов придерживался и придворный библиотекарь и концертмейстер герцога Саксен-Вейсенфельдского Иоганн Беер. В своих сатирических произведениях он также откликался на современные музыкально-теоретические дебаты, подчеркивая диссонансы в устройстве мира и откровенно высмеивая идеи всеобщей гармонии. Так, в изданной посмертно «Музыкальной войне» (1719) он писал о сражении между Гармонией и (ориентированной на чувства) Композицией, в котором Гармония терпит поражение и укрывается в крепости Системы. Моосмюллер видит в этом тексте нападки на Кирхера, Принца и их сторонников.

В целом, как отмечает исследователь, настроенность/настроение в литературе того времени еще не имеет того центрального значения, какое оно приобрело в музыкальной теории. Тем не менее, как показывают рассмотренные тексты, изменения в трактовке настроения происходят и в литературе. Если у Грифиуса это скорее понятие о целом мире, при помощи которого описывается различие между человеческим несовершенством и полнотой Божественного, то Нейкирх хотя и упоминает мировую музыку, но переносит внимание на настроение в микрокосме. У Лоэнштейна настроенность и гармония служат метафорами для описания положения человека в мире, но подчиненность звездам утрачивает прежнее значение — важнее голос как выражение разума и воли человека. Наконец, Беер выстраивает сатирическую дистанцию по отношению к космической гармонии, настроенность как мировая гармония здесь уже совсем неубедительна.

Большое значение для этих изменений имели теоретические дискуссии о темперированном музыкальном строе (тоже *Stimmung*) и их смещение от богословско-математических вопросов к физиологическим. Эти дискуссии и рассматривает далее Моосмюллер. Если в связи с литературой речь шла о метафорических использованиях понятия настроенности, то здесь автор возвращается к буквальным его употреблением. На рубеже XVII—XVIII вв. оно становится привлекательным для физиологии по нескольким причинам: во-первых, в силу освобождения чисел от их трансцендентальных значений; во-вторых, из-за изменения трактовки категории интервала — от абстрактного соотношения чисел к конкретным абсолютным величинам; в-третьих, на субъективном уровне растет значение слуха как инстан-

ции суждения. В результате все более важным становится суждение о музыке отдельного человека.

Проблемой в унаследованной от поздней Античности и Средневековья математической теории музыки было то, что интервалы не укладывались в ровные числа. Несовместимости обнаруживаются уже в соотношении чисел основных интервалов мажорных и минорных трезвучий: двенадцать квинт, построенных вверх, не дают семи октав, а превышают их на так называемую пифагорейскую комму; одна большая терция, построенная из четырех чистых квинт, при изъятии двух октав на синтоническую комму больше, чем чистая терция, и т.д. По этой причине с XV в. разрабатывались так называемые температуры, или темперации, при которых величина отдельных интервалов специально изменялась, чтобы улучшить качество звучания других интервалов. Как отмечает Моосмюллер, на рубеж XVII—XVIII вв. приходится настоящий бум трактатов о настройке и темперации. Популярности этих дискуссий способствовало то, что музыканты до конца XVIII в. сами настраивали свои инструменты (за исключением органов), и навыки настройки входили в стандартное обучение музыкантов-практиков. Бурный характер дискуссий о темперации объясняется, однако, не только этим, но и их важностью для понимания того, чем вообще является музыка, каково ее онтологическое значение. Поскольку музыкальная настроенность связывалась с понятием космической гармонии, возможность или невозможность свести интервалы к непротиворечивым цифровым соотношениям имела значение, выходящее за рамки музыки. При этом, пишет Моосмюллер, переход около 1700 г. от среднетонового строя к неравномерной темперации ставил под вопрос основания музыкальной гармонии в выраженной числами соотношенности небесных сфер. Ни Принц, отстаивавший среднетоновый строй, ни Веркмейстер, выступавший за новую «хорошую темперацию», не ставили под сомнение сами математические основы, но для нового поколения теоретиков настроенности цифры перестанут репрезентировать идеальный порядок и будут иметь лишь вспомогательное значение. Так, придворный капельмейстер в Кёнигсберге Иоганн Георг Нейдхардт в трактате «Лучшая и самая легкая темперация» (1706) писал о том, что мы сами произвольно все исправляем, подобно детям, подставляющим руки при падении, хотя их этому никто не учил. В нас все заложено природой, и, хотя интуитивный опыт надо подкреплять математически, наш слух не нуждается в учении о гармониях. Нейдхардт допускал существование множества систем, и Моосмюллер видит в его рассуждениях влияние галантной культуры, в которой была важна уместность поведения в разных обстоятельствах.

Пока теория четырех видов музыки сохраняла убедительность и человеческая музыка (гармоничная настроенность человеческого организма) оказывалась аналогичной инструментальной (звучащей, извлекаемой из инструментов), не возникло вопроса о том, как музыка воздействует на человека. Теперь же этот вопрос появляется — а вместе с ним и старый спор об иерархии разума и чувств. В частности, об этом писал придворный капельмейстер в Дрездене и Кётене Иоганн Давид Хейнихен в трактате «Основной бас в композиции» (1728). В духе «спора о древних и новых» он утверждал: если «древние» держались разума, то для «новых» важнее слух. По замечанию Моосмюллера, ценность чувственного на рубеже веков возрастает еще и благодаря появлению понятия вкуса. Полемика о разуме и чувстве придавала новую актуальность спору пифагорейцев и аристоксеников, к которому, в частности, обращается Принц в «Историческом описании...». Во «Фриниде Митиленском, или Сатирическом композиторе» (1696) Принц выстраивал иерархию слушателей начиная от «сибирских», которые рады вообще всякому звуку, и «крестьянских», которые не переносят сильных диссонансов, но в остальном готовы слушать что угодно, и заканчивая «благородными», способными к рацио-

нальному постижению гармоний. Схожим образом рассуждал и Иоганн Георг Менкхойзер, еще один сторонник музыкального рационализма и автор трактата «Так называемая новейшая музыкальная температура» (1727).

Сенсуалисты были не менее воинственны. Хейнихен выступал против узурпации власти разумом и зрением (которое в большей степени, чем слух, способно к определению точных интервалов): они должны быть лишь советчиками, оберегающими от ошибок, но в остальном смиренно повинующимися. Боролся с «сектой» пифагорейцев и Иоганн Маттезон, капельмейстер в оперном театре Гамбурга, публиковавшийся под псевдонимом Аристоксен-младший. Он считал, что диапазон звучаний, воспринимаемых ухом, весьма высок, что ухо тонко чувствует и не ошибается. Схожих взглядов придерживался и Мартин Генрих Фурман, с 1704 г. — кантор во Фридрихсвердерской гимназии в Берлине. По его убеждению, существование людей с дефектом слуха не означает, что слух как таковой дефектен по отношению к зрению и разуму. Восприятие музыки Фурман связывал с темпераментом человека; тем самым его сочинения открывали путь для уравнивания температуры, настройки/настроения и темперамента, их идентификации друг с другом, что и происходит несколькими годами позднее у лютеранского генералсуперинтенданта в Клаустале Каспара Кальфёра, написавшего обширное введение к трактату «Практическая температура» (1717) местного землемера Кристофа Альберта Зинна. Кальфёр задается эпистемологическим вопросом: звучит ли звук в органе, в наших ушах или внутри, в душе? Большинство современных философов, по его словам, считали, что слух лишь доставляет сигналы, а душа подобна рейтару или гренадеру, которые при звуке трубы знают, что им делать. Якобы благодаря врожденному знанию душа способна правильно воспринимать эти знаки. Для Кальфёра, однако, важна внутренняя переработка звуковых впечатлений. Внутреннее у него отделено от внешнего как особое пространство, человек становится носителем музыкального настроения.

В конце книги Моосмюллер делает еще подробные экскурсы, посвященные теориям Веркмейстера и Маттезона, а также поэтическим сборникам гамбургского сенатора и писателя Бартольда Генриха Брокеса, который работал с по-новому понимаемыми музыкальными настроениями. Описанное Моосмюллером расставание с Пифагором оказалось, однако, небыстрым...

Книга Карла Качталера (Дебреценский университет) «Между атмосферой и нарративом: о соотношении музыки, языка и литературы в XX—XXI вв.» начинается с цитаты из Адорно, советовавшего читать партитуру, а не слушать исполнение музыки, которое так или иначе искажает замысел композитора. Адорно настаивал, что обучать чтению музыкальных произведений нужно еще в детском возрасте. Полвека спустя Гернот Бёме в статье «Великий мировой концерт» констатирует, что со времен Адорно мы наконец-то освободились от Платона и его определений гармоничных интервалов<sup>6</sup>. В случае с современной (академической) музыкой, считает Бёме, вообще сомнительно, что она может быть адекватно записана с помощью нот или что для нее важно быть только слышимой. К тому же современные технические способы воспроизведения зачастую делают нотную запись излишней. Во всяком случае, по мнению Бёме, нотация перестает быть единственной гарантией подлинности произведения.

Качталер отмечает, что описанные Бёме изменения вовсе не приводят к выходу нотной записи из употребления. С одной стороны, возникают новые формы записи, которые подразумевают иные формы чтения. С другой — меняется характер использования партитуры, она перестает служить сохранению произведения в его

6 *Böhme G. Das große Konzert der Welt // Sam Auinger & friends: a hearing perspective: In 5 Bd. / Hg. von C. Seiffarth, M. Sturm. Bd. 2. Theorie. Wien, 2007. S. 3—15.*

подлинности. Чтобы защититься от некачественных исполнений произведения, композитору теперь достаточно самому проконтролировать его аудиозапись, которую он затем может сам же распространять. Цифровые технологии обеспечивают высокую точность воспроизведения.



Продолжая реконструировать заочный спор Бёме с Адорно, Качталер отмечает, что у последнего были и другие аргументы в пользу чтения. Для него музыка, как и литература, — искусство, существующее во времени, связанное с особым темпоральным опытом. С ним у Адорно была связана нарративность музыки, представляющей собой последовательное движение: предшествующее подготавливает нас к последующему, после чего мы подходим к завершению. Поэтому важна способность к индивидуальному членению музыкального произведения. Бёме видит в этом восходящее к пифагорейцам интервальное понимание музыки и отмечает, что к современным произведениям оно не применимо: в них часто вообще нет каденции<sup>7</sup>.

Схожей точки зрения придерживается Сюзан Макклэри, которая относит доминирование нарративной музыки к периоду с 1700 по 1900 г., когда для европейской культуры была важна идея гармоничного воспитания человека (*Bildung*), — этим нарративно построенные произведения и занимались<sup>8</sup>. В них одно эмоциональное переживание подводило к другому, а затем переходило в какое-то третье, в которое должно было перейти согласно морально-этическим ожиданиям публики. С эпохи авангарда, однако, преобладает антинарративность, музыка в большей степени трактуется как выражение субъективности композитора, которая может быть весьма сложной, незавершенной, разомкнутой и т.п.

В связи с этим Качталер отмечает, что для постклассической нарратологии повествование — это не то, что содержится в тексте, а то, что возникает по ходу чтения в восприятии читателя. Схожим образом и в современной теории музыки, например у Винсента Милберга, внимание переносится с композитора и его замысла на слушателя — лишь в его опыте выстраивается линейность произведения<sup>9</sup>. Это значит, однако, что сущностные определения музыки, которыми оперируют Бёме и Макклэри, не столь важны: любое произведение может быть выстроено в нашем восприятии в линейную временную последовательность, даже если это авангардная атональная или посттональная музыка. Таким образом, музыка больше адресуется духу, организующему ее восприятие, а не чувствам, что возвращает нас к Адорно и пифагорейцам. То, что Бёме объявил завершенным, продолжает жить в слушателецентричной повествовательности произведений. Даже если человек не читает партитуру, он все равно ментально конструирует слышимое как связный последовательный опыт. По сути, сама музыка оказывается читаемой и наделяемой смыслом.

Но и здесь Бёме есть что возразить. Он считает, что во второй половине XX в. произошел сдвиг от слушания как темпорального и нарративного опыта к слуша-

7 См.: *Böhme G.* Auf dem Weg zum „Konzert der Welt“: Neue Musik als Schule des Hörens // *Neue Zeitschrift für Musik.* 2011. № 4. S. 48–51.

8 См.: *McClary S.* The Impromptu That Trod on a Loaf: Or How Music Tells Stories // *Narrative.* 1997. Vol. 5. № 1. P. 20–35.

9 *Meelberg V.* *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music.* Amsterdam, 2006.

нию как к пространственному опыту. Для современных композиторов все важнее становится работа с обрамлением произведений: материальными условиями их исполнения, телесностью музыканта, внешним шумом и т.п. Соответственно, современный слушатель вынужден усваивать иные навыки слушания, чем те, что предполагались классической нарративной музыкой. Это подразумевает опять же не столько аналитическое, «интервальное», сколько эмоциональное, «слитное» слушание. Музыка для Бёме — это, в сущности, «атмосферное» искусство, создающее расширенное телесное пространство<sup>10</sup>.

По мнению Качталера, невозможно сделать выбор между концепциями Адорно и Бёме, так же как неразрешенным остался древний спор пифагорейцев и аристоксеников. Автор считает, что музыка располагается между этими двумя полюсами. Стоит говорить не столько о смене эпох, сколько об амбивалентности, свойственной музыке как медиуму. Музыка должна рассматриваться и как нарративная, и как пространственная, что означает не простое соединение свойств, а скорее их противоречивое взаимодействие.

Общими для литературы и музыки, по мнению Качталера, являются их читаемость и оживание в воображении человека. При этом музыка изначально была предназначена для исполнения кем-то другим, что привело к разъединению фигур композитора и музыканта, к расхождению музыки как литературы и музыки как исполнения. Однако в XX и XXI вв. происходит сближение этих сфер — достаточно вспомнить о роли инструменталистов в джазе или современных композиторов-перформеров, которые порой только сами и способны исполнить свои произведения. Литературные же тексты, за исключением драмы, для исполнения не предназначались. Распространение грамотности постепенно вытесняло чтение вслух, восприятие произведений становилось все больше молчаливым. В XX в. возникают радиопьесы, которые наиболее близки по своему характеру к партитурам. В XXI в. с распространением аудиокниг произошла реабилитация слушания. Иногда чтение соединяется с музыкой, дополнительно создающей атмосферу произведения. Как правило, роль музыки при этом вспомогательная. В то же время все более важной при чтении становится тональность голоса, и на эту реабилитацию голоса в современной культуре обращал внимание уже Бёме. Если произведение читает сам автор, то его фигура сближается с композитором-перформером.

В качестве примера такого взаимодействия музыки и голоса Качталер рассматривает вышедший в 2007 г. роман австрийского писателя Кристофа Рансмайра «Дамы и господа под водой» и выпущенную двумя годами позднее аудиокнигу, где голос Рансмайра сопровождает музыка Франца Хаутцингера. В романе речь идет о людях, превращенных в рыб: у них были разные связанные с водой психологические проблемы, от которых они благодаря этому превращению избавляются. Уже чтение Рансмайром текста, как отмечает Качталер, не является простым воспроизведением печатной версии, ведь всякий голос, как отмечал еще Ролан Барт, является объектом вожелания или отвращения, он не может быть просто нейтральным. В этом смысле чтение усиливает эмоциональное восприятие романа. В то же время читаемый вслух текст не способен передать расстройство речи у людей, ставших рыбами, испытываемую ими нехватку воздуха, и именно эту функцию выполняет музыка Хаутцингера, которая поначалу кажется просто игрой неспособного к этому человека. Хаутцингер, действительно, еще в студенческие годы утратил способность играть на трубе из-за дефекта губ и поневоле стал композитором, но его странная музыка как раз и становится необходимым восполнением читаемого текста. Как у Рансмайра речь идет об «обратной эволюции» людей, так

10 Böhme G. Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik. Frankfurt am Main, 1995.

и у Хаутцингера звуки постепенно превращаются в шумы, из которых когда-то выделились. В музыке происходит то, к чему не способен текст, — постепенное уничтожение языка. Она оказывается адекватной невысказываемому, и в этом плане она важнее речи.

Другой пример, когда литература зовет музыку на помощь, — роман Имре Кертеса «Без судьбы» (1975). Для Кертеса язык после Аушвица подобен музыке Новой (или Второй) венской школы, он атонален. Когда-то в литературе существовал основной тон, базисом которого были принятая мораль и соответствующий ей порядок жизни, диктовавший соединения слов и мыслей. Теперь этот основной тон утрачен. Качталер отмечает в связи с этим, что вообще-то сама Новая венская школа вовсе не осмысляла себя как разрыв с традицией. Арнольд Шёнберг определял себя как немецкого композитора и написал даже в 1931 г. эссе «Национальная музыка», в котором провел параллели между поворотом в музыке, произведенным И.С. Бахом, и собственным изобретением додекафонии. Шёнберг считал, что обеспечил превосходство немецкой музыки если не на тысячу лет вперед, то уж точно на сто.

Представление Кертеса о Новой венской школе как о разрыве с традицией вызвано чтением Адорно. Именно Адорно истолковал сочинения Шёнберга, Альбана Берга, Антона Веберна и других как «музыку после Аушвица», возникшую до Аушвица. А сильно повлиявший на Новую венскую школу Густав Малер, по мнению Адорно, предвидел фашизм, так же как Франц Кафка. Качталер, однако, считает, что говорить о разрыве с традицией здесь не совсем верно, и не только из-за взглядов Шёнберга в 1930-е гг. Разрыв с традицией непременно подразумевает соотношение с этой самой традицией, и здесь, как полагает Качталер, для лучшего понимания романа Кертеса будет полезна аналогия с «Тремя пьесами для оркестра, соч. 6» (1914—1915) Берга. В обоих произведениях можно найти интертекстуальность. В случае с романом Кертеса исследователи указывали на связи с «Вильгельмом Мейстером» Гёте и целым рядом других текстов; Качталер останавливается на связи с «Божественной комедией» Данте. В романе журналист заинтересованно спрашивает у главного героя, можно ли сравнить лагерь с адом. Тот отвечает, что видел только лагерь, а про ад ничего не знает. Но именно потому, что лагерные ужасы невозможно себе представить, люди предпочитают называть это адом. Аналогия с адом отвергается, а значит, видеть здесь отсылку к «Божественной комедии» нельзя. Но как раз в отрицании эта ссылка и присутствует. Подразумевается, что читатель романа Кертеса знаком с книгой Примо Леви «Человек ли это?» (1947), в которой сопоставление с адом, напротив, допускается. У книг Леви и Кертеса во многом общая структура, но Кертес при помощи гротескной иронии и сужения перспективы стремится дистанцироваться от произведения предшественника.

Схожим образом, считает Качталер, можно описать отношения «Трех пьес...» Берга и «Шестой симфонии» (1903—1904) Малера. В обоих случаях гипотекстом, который «переписывается» в том и другом произведениях, служит военный марш. У Малера это марш, который ведет к гибели, он лишен всего триумфального, но разрушение традиционного военного марша происходит через соотнесение с ним. Адорно писал, что симфония Малера указывает на грядущую катастрофу. Берг сочиняет атональный марш, который соотносится как со старым маршем, так и с симфонией Малера, и у него дело не идет к катастрофе — она с самого начала уже тут.

Таким образом, отмечает Качталер, у Берга и Кертеса происходит дистанцирование от традиционного языка музыки и от литературы до Аушвица, при этом обновление музыкального языка оказывается образцом для обновления языка литературного. Перефразируя Адорно, Качталер пишет, что после Аушвица написание скрипичного концерта стало варварством. Как пример обратного влияния литературы на музыку он рассматривает квартет «Фрагменты — тишина, к Диотиме»

(1980) Луиджи Ноно, который использовал в качестве гипотекста стихотворение Гёльдерлина. Как и Хаугтингер, Ноно пытается передать в музыке расстроенность речи, ее фрагментированность, умолкание. При этом для Ноно важна напряженность молчания, паузы — в отличие от «4'33"» (1952) Джона Кейджа, где преобладает расслабленность в ориенталистском духе, характерном для увлечений композитора того времени.

Кейдж подробно рассматривается в книге Качталера в связи с тем, что «4'33"» подразумевает особое внимание к телесности исполнителя, который садится, открывает крышку рояля, нажимает на педаль и т.д. Исследователь сравнивает этот этап в истории музыки с превращением феноменального тела актера в семиотическое в XVIII в., как оно было описано Эрикой Фишер-Лихте<sup>11</sup>. В рамках картезианского дуализма тела и души подразумевалось, что актер может забыть свое физическое реальное тело ради того, что должен воплотить. Однако полностью разделить два тела оказалось невозможным, что обернулось дестабилизацией восприятия, которое постоянно движется между феноменальным и семиотическим. Нечто подобное происходило и в музыке: исполнителю нужно было отказаться от себя ради произведения композитора, его музыкального текста. Однако во второй половине XX в. некоторые композиторы сами стали обращать внимание на телесность исполнителя, как это делали Маурисио Кагель или Дитер Шнебель. По мнению Качталера, акцентирование телесности исполнителя имеет место и в «4'33"» Кейджа, а наряду с этим важна была и рамка исполнения пьесы на ее премьере в Вудстоке. Перед «4'33"» исполнялось произведение Пьера Булеза, которое требовало особенно сильной жестикуляции пианиста, а после «4'33"» (и последним в программе) исполнялось произведение Генри Кауэлла, которое пианист должен был играть без использования клавиш, на струнах внутри рояля, что также акцентировало телесность музыканта, который садился сбоку от инструмента и склонялся над ним. Эта рамка, отмечает Качталер, делала значимыми и жесты пианиста Дэвида Тюдора, исполнявшего «4'33"». Также во время гарвардской и кёльнской премьер имели значение материальные объекты, такие как рояль, само появление которого создавало представление о концерте и месте публики в нем, или стеклянный стакан на столе, переворачивание которого маркировало начало и конец неслышимого произведения. Это можно толковать как опространствливание музыки, о котором писал Бёме, но в то же время постановка тишины делает особенно важным прочитывание жестов исполнителя (Тюдор в 1952 г. даже делал вид, что читает и перелистывает партитуру). Подобный подход к реконтекстуализации умолкания используется в начале XXI в. работах композитора Дженнифер Уолш.

Исследования Моосмюллера и Качталера ценны тем, что показывают большие возможности взаимодействия музыковедения и филологии, чему и в венгерском университете, где преподает Качталер, и в швейцарском, где преподает Моосмюллер, а также и в немецких университетах способствует интегрированность музыковедческих кафедр в работу гуманитарных факультетов. В России, как правило, исследования истории и теории музыки осуществляются в специальных учебных заведениях. В последние годы предпринимались попытки это изменить путем создания смешанных учебных программ на факультетах *liberal arts*, но их будущее не выглядит надежным. Представляется, что включение в российский научный обиход современных междисциплинарных музыковедческих исследований имеет большое значение для развития таких программ.

---

11 Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. Н. Кандинской. М., 2015.