

Юзеф Гейманович Кон (1920–1996) — музыковед,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория
имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)

Józef G. Kon (1920–1996) — musicologist,
Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department
of Music Theory and Composition
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)

УДК 781

DOI 10.61908/2413-0486.2026.45.1.1-28

Вниманию читателей предлагается статья Ю. Г. Кона (1920–1996), написанная в 1981 году. Судя по всему, это была одна из работ учёного, посвящённых теоретическим концепциям крупных фигур второго авангарда, над которыми он работал во второй половине 1970-х – начале 1980-х годов. По неизвестным причинам статья о Шеффере не получила публикации в отличие от статей о Я. Ксенакисе (О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. статей. М.: Музыка, 1976. Вып. 3. С. 106–134) и П. Булесе (Пьер Булез как теоретик: взгляды композитора в 1950–60 гг. // Кризис буржуазной культуры и музыка. М.: Музыка, 1983. Вып. 4. С. 162–196). В нашей стране это была первая работа, в которой анализировалась концепция Шеффера. Несмотря на появившиеся позже публикации (см., например, Ю. Дмитриюкова Разочарование первооткрывателя // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 90–98.), её положения, касающиеся теории и эстетики авангарда XX века, не потеряли актуальности по сей день.

О МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ОСНОВАХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ПЬЕРА ШЕФФЕРА

Аннотация

В центре внимания автора статьи находится обоснование конкретной музыки, принадлежащее Пьеру Шефферу, пионеру этого направления. Особенности его теоретических взглядов показаны с опорой на два труда – «Трактат о звуковых объектах» (1966) и «Конкретная музыка» (1967). Акцентируя авангардный характер конкретной музыки как явления и отмечая новаторский характер трудов Шеффера, автор фокусирует своё внимание на понятиях звукового и музыкального объектов, играющих в концепции французского композитора фундаментальную роль.

Разъяснение их смысловых граней позволяет показать междисциплинарный характер методологии Шеффера. В ней соединились подходы, характерные для феноменологии Э. Гуссерля (обращение к феноменологической редукции и определение четырёх типов слышания; применение понятия интенциональность), гештальтпсихологии и структурной лингвистики (сравнение музыки и языка, выявление на этой основе основных свойств музыкальных языков, к которым Шеффер относит индивидуально трактуемые им понятия массы, формы и фактуры). Наряду с разъяснением взглядов Шеффера, статья также содержит их критическую оценку. Отмечается абстрактность теоретических идей, их несоотнесённость с композиторской практикой, игнорирование семантики музыки как языка и т. п.

Ключевые слова: П. Шеффер, конкретная музыка, «Трактат о звуковых объектах», «Конкретная музыка», звуковой объект, музыкальный объект, феноменология, гештальтпсихология, структурная лингвистика

This article by Yu. G. Kon (1920–1996), written in 1981, is presented to the reader. Apparently, it was one of the scholar's works dedicated to the theoretical concepts of major figures of the Second Avant-Garde, on which he worked in the second half of the 1970s and early 1980s. For unknown reasons, the article on Schaeffer was not published, unlike the articles on Iannis Xenakis (On the Theoretical Concept of Iannis Xenakis // Crisis of Bourgeois Culture and Music: Collection of Articles. Moscow: Muzyka, 1976. Issue 3. Pp. 106–134) and Pierre Boulez (Pierre Boulez as a Theorist: The Composer's Views in the 1950s and 1960s // Crisis of Bourgeois Culture and Music. Moscow: Muzyka, 1983. Issue 4. Pp. 162–196). In our country, this was the first work to analyze Schaeffer's concept. Despite later publications (see, for example, Yu. Dmitryukova, The Disillusionment of a Pioneer // Music Academy. 2003. No. 2. Pp. 90–98), its propositions regarding the theory and aesthetics of the 20th-century avant-garde remain relevant to this day.

ON THE METHODOLOGICAL FOUNDATIONS OF PIERRE SCHAEFFER'S THEORETICAL VIEWS

Abstract

The focus of the article is the theoretical substantiation of *musique concrète* developed by Pierre Schaeffer, a pioneer of this movement. The distinctive features of his theoretical views are examined with reference to two works: *Treatise on Sound Objects* (1966) and *Concrete Music* (1967). Emphasizing the avant-garde nature of *musique*

concrète as a phenomenon and highlighting the innovative character of Schaeffer's works, the author focuses on the concepts of the “sound object” and the “musical object”, which play a fundamental role in the French composer's theory. Clarifying the semantic nuances of these terms allows the author to demonstrate the interdisciplinary character of Schaeffer's methodology. His approach integrates perspectives drawn from Edmund Husserl's phenomenology (including the application of phenomenological reduction, the definition of four types of listening, and the use of the concept of intentionality), Gestalt psychology, and structural linguistics (comparing music and language and identifying the fundamental properties of musical languages, which Schaeffer individually defines as mass, form, and texture). Alongside an exposition of Schaeffer's views, the article also provides a critical assessment. It highlights the abstract nature of his theoretical ideas, their lack of correlation with compositional practice, and the disregard for the semantics of music as a language, among other issues.

Keywords: P. Schaeffer, *musique concrète*, Treatise on Sound Objects, Concrete Music, sound object, musical object, phenomenology, gestalt psychology, structural linguistics

Если сравнивать направленность музыкально-теоретических исследований прошлого (примерно до начала XX века) и настоящего времени, то нельзя не обратить внимания на постоянное возрастание числа исследований, ставящих общие вопросы эстетического и философского характера. Конечно, и в наши дни появляется много трудов, ограниченных задачами узкотехнологического или учебного характера. И тем не менее, стремление многих авторов — музыковедов и, что особенно знаменательно, композиторов — к выходу за пределы профессионально-ремесленной стороны музыкальной теории в значительной мере определяет новый характер теории музыки.

Надо полагать, что такой сдвиг в задаче выработки определённых новых композиторских приёмов, методов сочинения или анализа музыки тесно связан с общим состоянием музыки — композиторской, исполнительской

практики, музыкальной жизни в целом. О сложности, многоликости каждой из ветвей, составляющих древо европейской музыки второй половины XX столетия, написано так много, что нет надобности приводить здесь дополнительные характеристики. Но напомнить об этой сложности нужно, потому что именно она вызывает потребность в объяснении. А оно возможно только на достаточно широкой основе. Отсюда поиски методологической базы, поиски, заставляющие различных авторов обращаться к философским течениям, наиболее влиятельным, модным в той или иной стране ко времени создания какого-либо музыкально-теоретического труда¹. Знакомство с такого рода работами представляет зачастую немалый интерес. Не говоря уже о том, что в таких исследованиях нередко содержатся ценные наблюдения, важно осмыслить направленность теоретической мысли современного Запада и методологические основы. Важно, потому что только при таком осмыслении возможно критическое отношение к «новейшим» теоретическим работам, их подлинная оценка.

Вместе с тем, полное раскрытие методологических, философских основ теоретических исследований и концепций представляет и немалые трудности. Надо отдать себе отчёт, что в настоящее время в капиталистических странах нет или почти нет музыкально-теоретических исследований, которые опирались бы на единое методологическое основание. Чаще всего базой таких работ служит эклектическая смесь взглядов, почерпнутых в разных философских школах. Поэтому не представляется целесообразным безоговорочное «зачисление по разряду», прямое отнесение к такой-то философской школе отдельных музыкально-теоретических концепций. Даже тогда, когда теоретический труд строится на достаточно определённой, четко обрисованной самим автором методологической базе, в нём часто содержатся и экскурсы в области, не охваченные проблематикой философского

¹ Речь идёт, естественно, о тех композиторах и музыковедах стран Запада (и отчасти стран народной демократии), которые не следуют методологии диалектического и исторического материализма в теоретических изысканиях.

первоисточника. Как правило, музыкально-теоретические труды, основываясь на той или иной методологической, философской концепции, всё же отдельные вопросы трактуют иначе, чем это сделано в рамках самой этой концепции. Иначе говоря, многим музыкально-теоретическим трудам, созданным в последние десятилетия в странах Запада и преследующим общеметодологические задачи, свойственен определённый эклектизм.

Нельзя полагать, что этот эклектизм вызывается только неискушенностью авторов в проблематике методологии. Такое допущение было бы чрезмерным упрощением вопроса (тем более, что аналогичное явление имеет место и в других областях, в которых по традиции методологические вопросы издавна стоят в центре внимания специалистов — в литературоведении, в теории изобразительных искусства, в естественных науках). На самом деле причина глубже. Она определяется целями, которые ставят перед собой авторы, расширяя границы музыкально-теоретического исследования до охвата проблематики, выходящей за пределы техники композиции, за пределы искусства как такового.

Конечно, само по себе расширение тематики музыкально-теоретических трудов можно только приветствовать. Нельзя сомневаться в том, что определение методологической базы музыкознания (как и любой науки, особенно гуманитарной) представляет огромный интерес. Весь вопрос в том — как это сделать, какова методология, оказывающаяся в основе того или иного исследования. Отмеченный выше эклектизм — результат той задачи, которая ставится в качестве главной для того типа музыкальной теории, о которой идёт речь, теории, направленной на обоснование новых, нетрадиционных форм музыкального искусства. Обоснование неизведанного требует обращения к проблемам методологии в надежде, что она даст возможность доказать закономерность новизны, сколь непривычной, странной, абсурдной она бы ни показалась. Думается, что в этом причина столь частых попыток философского обоснования новейших музыкальных

теорий. Эти обоснования поразительно разнообразны — об этом свидетельствуют ссылки на древнекитайское учение о случайном у Дж. Кейджа, на древнегреческие философские системы Пифагора, Парменида, Платона у Я. Ксенакиса, на структурализм у П. Булеза. Все эти учения смешиваются с инородными элементами, и если здесь они перечисляются в связи с именами различных современных композиторов (они же и теоретики), то только потому, что во взглядах названных авторов они занимают соответственно ведущие места.

Можно с уверенностью утверждать, что по сравнению с прошлым расширение и углубление музыкальной теории в XX веке в сторону привлечения общефилософской проблематики, — факт несомненный. Степень научности или «научообразия», выбор оснований, порой непосредственность чувствования, а не строго логическая разработка методологии (О. Мессиа́н), — всё это зависит от личных вкусов и предрасположений авторов. Но это разнообразие исследовательских подходов свидетельствуют о том, что многие композиторы (а тем более — музыковеды) ощущают потребность в опоре на некую систему взглядов, которой можно бы оправдать творческую практику, стиль своей любимой (в случае «чистых» теоретиков) или, по крайней мере, — облюбованной ими музыки.

Стилистическая и техническая пестрота искусства современного Запада — факт общеизвестный. Быстро меняющиеся школы, направления, отрицание традиций — всё это требует широковещательных манифестов, утверждения при помощи внехудожественных средств, рекламы. Прежние средства — громогласные заявления в печати, афиши, «эпатирование буржуа» — недостаточны. В середине XX века, века «научно-технической революции», требуется нечто большее, а именно научное обоснование. Это и вызывает тягу к «сциентизму», но также и к поискам общефилософского обоснования, преимущественно почерпнутого из тех философских учений или направлений, которые оказываются «модными» в тот или иной момент.

Углублённая теоретическая аргументация призвана, по мысли авторов (а возможно, в силу их интуиции), заменить недостаточную художественную убедительность самого результата предлагаемого ими метода композиции. Быстрая сменяемость направлений в искусстве музыкальном сама по себе является показателем скромности собственно творческих достижений таких методов сочинения. Для их создателей тем более важно найти для них теоретическое оправдание.

В этом отношении представляется показательной объёмистая книга одного из создателей конкретной музыки – Пьера Шеффера «Трактат о музыкальных объектах» [8]. Сильно сокращённым изложением этого теоретического труда является изданное годом позже краткое изложение основных идей трактата — «Конкретная музыка» [9].

Пьер Шеффер (1910–1995) является вместе с Пьером Анри создателем и пропагандистом так называемой конкретной музыки. Сам Шеффер называет точную дату рождения этого направления — 18 марта 1950 года — дату первого концерта, в котором были исполнены произведения нового течения. В книге «Конкретная музыка» Шеффер отмечает, что публика была сразу же поражена отсутствием на концертной эстраде музыкантов-исполнителей. Ведь концертная музыка сочиняется для электронной звукоаппаратуры, и эта последняя служит инструментом исполнения. Но ещё больше слушатели были озадачены даже не тем, что «они услышали звуки, каких никогда не слышали ранее, но сочетаниями звуков, о которых нельзя было сказать, подчиняются ли они законам, предустановленным заранее авторами, или же они совершенно случайны» [9, p. 5].

Из этих слов явствует, что сам создатель «конкретной музыки» признаёт её необычность. Эта музыка резко отличалась и отличается от всего традиционного музыкального языка, что и заставило Шеффера задать вопрос: «Идёт ли ещё речь о языке?» (понимая по этим термином «язык музыки» — Ю. К.) [там же].

Для конкретной музыки, как и для родственных ей явлений, — для электронной музыки и музыки для магнитофонной ленты («tape music») — характерными являются поиски новых звучностей, а не новой методики или новой гармонии. Современная электроакустическая техника предоставляет огромные возможности для поисков именно в направлении звучностей. Итальянский музыковед Армандо Джентилуччи, автор сжатого обзора истории и средств применения в современной музыке электронных звукогенераторов, указывает на то, что аппаратура позволяет производить любые звучания. Любые высоты можно вычленять из потока «белого шума», все форманты позволяют создавать неслыханные ранее тембры, не исключая и возможности использования традиционных звучаний [4, р. 14].

В ряду названных разновидностей «музыки для электронной звукоаппаратуры» созданная Шеффером вместе с Анри и другими приверженцами поисков в этой области «конкретная музыка» занимает особое место. Пользуясь приёмами превращения звука при помощи соответствующих приспособлений аналогично «электронной музыке» и её американскому варианту — «музыке для ленты» («tape music»), «конкретная музыка» широко привлекает в качестве исходного звукового материала звуки, не являющиеся музыкальными. Это шумы, голоса говорящих людей, короче — звуки, постоянно звучащие в окружающей нас среде, особенно в городской среде. Трансформация этих первоначальных данностей создаёт огромное число звуков, отличающихся друг от друга по тембру, по громкости, по высоте. Число это настолько велико, что, собственно говоря, уже не приходится различать множество отдельных, дискретных звуков. Теперь в распоряжении композитора имеется звуковой континуум. Сумма всех звуков такого рода и есть «белый шум», в котором неразличимы высоты, тембры; только выбор отдельных высот, тембров и громкостей (а возможности такого выбора оказываются практически бесконечными) позволяет делать элементы звукового материала различимыми. Но можно пользоваться и

эффектом нарочитой неразличимости, при которой сплошное глиссандирование делает произведение непохожим на ту музыку, которая с раннего возраста укоренена в сознании слушателя. Это, по-видимому, и было причиной того недоумения, которое, по приведенным выше словам самого П. Шеффера, охватило слушателей первого концерта «конкретной музыки».

Таким образом, это направление — пример резкого, кардинального разрыва с традицией. Если предшествующие течения «авангарда» сохраняли такие компоненты традиции как инструментарий, чётко определённая система музыкального строя, ритмика, то «конкретная музыка» отказывается и от них. Естественно, что «конкретная музыка» не смогла вытеснить другие, более тесно связанные с традицией системы сочинения. Хотя некоторые композиторы (К. Штокхаузен, П. Булез, Б. Мадерна, Л. Ноно, А. Пуссер и другие) пробовали свои силы в новой, неизведанной области «конкретной» или вообще «электронной» музыки, всё же они в основном не отказывались от традиционного инструментария, от традиционных систем строя и прочих средств, сложившихся в многовековой традиции. Теперь уже ясно, что «конкретная музыка» не вышла за границы музыкальной иллюстративности и не стала самостоятельным художественным направлением. В этом свете становится понятным, что один из её создателей обратился к теории, как к средству обоснования того, что оказалось неспособным к самостоятельной художественной жизни.

Было бы, однако, неверно считать, что книги Шеффера — только апология его создания, «конкретной музыки». Они — особенно «Трактат о музыкальных объектах» — содержат много ценных наблюдений и мыслей об акустических свойствах звуков, о возможностях и технике использования звуковых синтезаторов. И, прежде всего, теоретические работы Шеффера представляют необычайно интересный и показательный для теоретической мысли во Франции пример поиска методологических оснований музыкальной концепции в области смежных наук и, прежде всего, философии.

Содержащийся в названии «Трактата» подзаголовок «Междисциплинарное эссе» вполне оправдан. Автор на самом деле привлекает много материала смежных с музыковедением дисциплин, не боясь даже известной методологической пестроты (о ней будет сказано ниже).

Изложить содержание объёмистого, занимающего более 660 страниц текста «Трактата о музыкальных объектах» с достаточной обстоятельностью, дающей представление о подробностях теоретической концепции и классификации явлений, предлагаемых Шеффером, — едва ли возможно в рамках небольшой статьи. Приходится остановиться на главном — попытаться осветить основные методологические вопросы, поставленные автором в «Трактате». Это тем более важно, что общефилософские методологические проблемы в данном случае предопределяют необычно отчётливо все рассуждения сугубо методологического, то есть собственно музыкального характера. Если в музыкальных теориях прошлого трудно однозначно определить философские истоки взглядов того или иного автора, то в случае «Трактата» дело обстоит проще. На эти истоки (при их неоднородности) указывает сам автор, сознательно стремящийся к непосредственному переходу избранной им философской методологии в частную методологию теории музыки, мыслимой как средство создания музыкальных произведений, а не как средство познания и объяснения исторического наследия.

Целью данной статьи является освещение методологических установок Шеффера, нашедших отражение в его книгах. Установки же эти — весьма необычны для музыкально-теоретических исследований. Сам автор многократно указывает на первоисточники методологических основ своих трудов, а именно на феноменологию в том понимании этого термина, который сложился в философии Э. Гуссерля и некоторых его французских последователей уже послевоенного времени (точнее — конца 40-х и 50-х годов), в частности, не раз упоминаемого Шеффером М. Мерло-Понти.

Возможно, что известное влияние оказали на Шеффера и эстетические взгляды М. Дюфрэнна; нет указаний на то, что он был знаком с работами видного польского эстетика-феноменолога Р. Ингардена. Нет у Шеффера и признаков воздействия экзистенциального преломления феноменологии, сложившегося в философских работах Ж. П. Сартра (в частности, в его исследовании «Бытие и ничто») и других представителей этого направления.

Обращаясь непосредственно к Гуссерлю, Шеффер не пренебрегает и элементами учений, лишь отдалённо связанных философией этого мыслителя или основанных на совершенно иных методологических принципах. Так, в IV книге «Трактата» — в главе XV — он привлекает понятие «гештальта», почерпнутое из психологии (точнее, того направления этой науки, которое известно под наименованием «гештальтпсихологии»)². В главе XVI, в которой приводится интереснейший сравнительный разбор вербального и музыкального языков, в основу всех рассуждений положена структурная лингвистика, причём Шеффер особенно часто ссылается на Ф. де Соссюра и на Р. Якобсона — учёных, сделавших много для утверждения в этой науке. Таким образом, Шеффер, подобно многим другим, не стремится к «чистоте» методологических оснований своих теоретических взглядов. Он (как это говорится во французской поговорке) «берёт своё добро там, где его находит». По сути дела, концепция Шеффера задумана как универсальное по охвату материала исследование, призванное оправдать «конкретную музыку». При таком масштабе замысла Шеффер не мог ограничиться одним философским обоснованием, и ему пришлось обратиться и к некоторым специальным научным дисциплинам, в частности, к структурной лингвистике.

Как указывает Шеффер, он стремился учесть в своем исследовании три

² Понятие «гештальт» после введения его в научный обиход Х. Эренфельсом (1890) широко применяют в трудах по психологии, в частности, по психологии музыки. О гештальте и гештальтпсихологии см.: «Хрестоматия по истории психологии. Период открытого кризиса (нач. 10-х гг. — середина 30-х гг. XX в.)» (М.: Изд-во МГУ, 1980); в книге Назайкинский Е. В. «О психологии музыкального восприятия» (М.: Музыка, 1972). Краткая, но глубокая оценка этого направления дана в книге Э. Г. Юдина «Системный подход и принцип деятельности» (М.: Наука, 1978).

новых фактора. Первый из них он относит к музыкальной эстетике. Он считает, что его концепция не может пройти мимо быстро накапливающегося и весьма разнообразного по стилистическим, техническим и эстетическим свойствам опыта музыки XX века. Второй фактор — возникновение новой звуковой техники — электрогенераторов звука и связанных с ними «конкретной» и «электронной» музыки. И, наконец, третьим фактором он считает интерес к неевропейской музыке, причём интерес глубинный, требующий освоения западными музыкантами подлинных, первозданных традиций неевропейских музыкальных культур.

Всё это предполагает, по мнению П. Шеффера, создание широкой музыкально-теоретической концепции, позволяющей вывести музыковедческую и композиторскую мысль из тупика, в котором она оказалась из-за узости и методологической беспомощности устоявшейся теории музыки.

Исходным положением Шеффера является различие между физическим звучанием и «музыкальным объектом» (хотя под последним он отнюдь не подразумевает того сравнительно небольшого числа звуков, которые по традиции считаются музыкальными). Описание этого объекта основная тема «Трактата». Автор не даёт однозначного определения «музыкального объекта» и, как будет показано в дальнейшем, избранный им метод не позволяет дать такое определение. Пока необходимо лишь подчеркнуть важность различия физического и музыкального звучания. Оно равносильно различению акустического, природного звучания, и музыки как факта культуры, относящегося к деятельности человека. Само по себе это различие не ново. Оно хорошо знакомо, в частности, советскому музыковедению, в котором после основополагающих трудов Б. В. Асафьева оппозиция между физическим звучанием и интонационной природой музыки стала общепринятой.

Но Шеффер понимает это различие иначе. Для него сфера

физического звучания безгранично широка. Он не отдаёт предпочтения (как это делала традиционная европейская и не только европейская музыкальная теория) специфически музыкальным звукам, обладающим известными свойствами определённой высоты, тембра. Для него в эту сферу входят все возможные звучания, в том числе и весьма далёкие от тех, которые в течение многих столетий считались единственно употребительными в музыке.

Все первоначальные элементы музыкальных систем, сколь ни отличались бы они друг от друга, существуют, по мнению Шеффера, в природе. Это утверждение явно направлено на создание базы «конкретной музыки». Но звуки, содержащиеся в природе, сами по себе не служат ещё созданию музыки. Как явления физические, эти звуки подлежат изучению в рамках раздела физики, акустики. Для человека они выступают как звуковые объекты (как звучания, данные в восприятии). Обоснование этого разделения у Шеффера необычно. Именно оно определяет весь характер его теоретических изысканий как опыт создания феноменологии музыки. Напомним, что с позиции феноменологии (в понимании этого термина, данном Гуссерлем) некоторые вопросы музыкальной эстетики рассматривал известный польский философ Ингарден³. Но построение широкой теории музыки на феноменологической основе попытался, по-видимому, впервые осуществить именно Шеффер⁴.

Характерной чертой созданного Гуссерлем исследования опыта

³ См.: Ингарден, Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Р. Ингарден. Исследования по эстетике. М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. С. 403–570.

⁴ Здесь нет возможности изложить основные положения феноменологии. Они содержатся в трудах Э. Гуссерля, из которых на русский язык переведены «Логические исследования», т. 1 и «Философия как строгая наука», кн. 1. Достаточно полное представление о феноменологии могут дать работы: Гайденко, П. П. Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции // Современный экзистенциализм. М.: Мысль, 1966. С. 77–107; Мотрошилова, Н. В. Принципы и противоречия феноменологической философии. М.: Высш. школа, 1968. 128 с.; Причений, Е. М. Феноменологическая теория сознания Э. Гуссерля. Киев: Наукова думка, 1971. 104 с. (на укр. яз.); Мотрошилова, Н. В. Феноменология [2]; См. также: Дёрдь, Михай Вайда Феноменология и литературоведение // Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественное произведение и личность. М.: Наука, 1975. С. 5–52.

создания является феноменологическая редукция. Суть её хорошо изложена английским социологом М. Филипсоном, который описывает её следующим образом: «В ходе редукции я элиминирую принимаемые мной на веру, свойственные естественной установке и удовлетворяющие меня с точки зрения моих практических целей представления о характерных чертах других субъектов и объектов окружающего мира и остаюсь с интенциональными объектами моего собственного чистого сознания. Всё, что я в нём обнаруживаю, — «истинно» или «объективно» по определению, ибо несомненно для меня как объект моего сознания. Осадок, который остаётся мне в результате редукции, включает в себе данные моего интуитивного опыта; именно его и стремится описать феноменология» [3, с. 217].

Важно подчеркнуть, что именно интенциональность, «направленность на предмет», является существеннейшим признаком феноменологического метода. Как подчеркивает Н. В. Мотрошилова «...в интенциональности... акцентируется прежде всего способ отношения сознания к предмету, зависящий от типа сознания, а не от предмета. Более того, теория «предметности» Гуссерля была резко противопоставлена учениям о реальном взаимодействии субъекта и объекта: внимание было сконцентрировано на особых типах, состояниях, направленностях сознания, которые можно различить исключительно в пределах самого самосознания» [2, с. 245].

Шеффер рассматривает сформулированные им, но не получившие точного определения объекты — звуковой и музыкальный — в свете учения о феноменологической редукции, об интенциональности актов сознания. Поэтому после разъяснений относительно универсальных источников звуковых объектов, после утверждения допустимости в музицировании, в композиции (*faire la musique*) любых звуков он начинает рассуждения о звуковом объекте, то есть о том, что является первоначальным строительным материалом музыки, с элиминации того, что таким звуковым объектом не является. Он подчёркивает, что ни сам источник звукоизвлечения —

инструмент, магнитофонная лента, ни психологическое состояние музицирующего не являются такими объектами (подробней см.: [8, р. 95–99]). Это отвлечение от реальных свойств звука, данных в его источнике и подлежащих изучению при помощи акустических или иных методов, является первым шагом на пути феноменологической редукции, призванной, по мнению Шеффера, уяснить самую сущность музыки. Это не значит, что Шеффер отрицает пользу и целесообразность применения естественно-научных методов изучения звука. Напротив, он сам прибегает в своей книге к таким методам. Но они не проясняют сущности самой музыки как факта сознания. В качестве содержания сознания музыка постигается слухом, а её глубинная сущность — по Шефферу — раскрывается через феноменологическую редукцию, открывающую музыкальные объекты.

Соответственно этому Шеффер различает ряд ступеней слышания, отдавая дань характерной для феноменологии тенденции к различению слоёв в любой структуре, в частности, в художественном произведении⁵. Эти четыре ступени, или слоя, слышания Шеффер классифицирует следующим образом:

«1. Прислушиваться (*ecouter*), то есть направлять слух, обращать внимание на что-либо. Я активно обращаюсь к кому-либо или чему-либо, откуда ко мне доносится звук.

2. Слушать (*ouïr*), то есть воспринимать слухом. В противоположность прислушиванию, связанному с активным вниманием, то, что я слушаю, — это то, что мне дано в восприятии.

3. Слышать (*entendre*) — возвращаясь к этимологическому смыслу этого слова — «иметь намерение» (*avoir l'intention*). То, что я слышу, то, что для меня разумеется само собой, — это функция этого намерения (*intention*).

4. Понимать, постигать (*comprendre*) — этот процесс находится в

⁵ Проблема многослойности художественного произведения освещается в работах Р. Ингардена, вошедших в упомянутый сборник «Исследования по эстетике». Особенно детально этот вопрос рассматривается в книге: Ingarden R. *Das literarische Kunstwerk*. Halle, 1931. 389 р.

двойном отношении со слушанием и слышанием. Я понимаю то, что мне было дано в прислушивании, благодаря тому, что мной избрано для слышания. И, наоборот, то, что мной уже понято, направляет мой слух сообщает мне то, что мной услышано» [8, р. 104].

Эти четыре ступени ведут к центральному, но не получившему определения, понятию всей концепции П. Шеффера — к музыкальному объекту. Этот последний характеризуется им расплывчато и без указания на объём важнейшего элемента всей теории: «Звуковой объект должен рассматриваться отдельно от источника звучания и точно так же музыкальный объект должен рассматриваться отдельно от знака, который его обозначает. Оба они — объекты восприятия, точнее — объекты слышания, к тому же “редуцированного” слышания, то есть свободного от обращения к источнику звучания (звуку) как указателю, индексу или к его смыслу. Таковы самые короткие и, по-видимому, самые простые определения этих “объектов”» [9, р. 36].

Музыкальный объект постигается, согласно Шефферу, через «редуцированное слышание». Оно заключается в интенциональности акта слушания, в направленности на сам «объект». «Переставая представлять событие сверх звучания, мы тем не менее продолжаем слышать звук как звуковое событие» [8, р. 271]. В этих словах сформулирована идея феноменологической редукции применительно к музыке. Речь идёт о том, чтобы освободить слышание от каких-либо предметных или событийных ассоциаций, от всяких немзыкальных содержательных прообразов. Постигание музыки мыслится Шеффером — вполне в духе Гуссерля — как «чисто интенциональный» акт, свободный от каких-либо научных или психологических оснований.

Проблема отношения феноменологии к психологии и решение этой проблемы в работах Шеффера не просты. Сначала необходимо коснуться вопроса, затрагиваемого в «Трактате», а именно вопроса об образовании при

таким «редуцированным слышанием» элементарных единиц музыкальной формы (интонаций, мотивов, фраз, тем, ритмических фигур), которые лежат, по мнению Шеффера, в основе музыки, являясь носителями музыкальной логики. Шеффер считает необходимым привлечь для объяснения факта возникновения и относительного постоянства таких единиц данные «гештальтпсихологии». Он посвящает несколько страниц обзору современного состояния «теории гештальта» и свои рассуждения на эту тему завершает следующим выводом: «Мы никогда не воспринимаем ничего разрозненными элементами, по крайней мере элемент никогда не предстаёт перед нами как оторванная от сложного целого единица. Чем прочнее форма этого целого, тем устойчивее представляются его элементы, чем более они индивидуализированы, тем менее — сколь это ни парадоксально — будет возникать у нас впечатление об их обусловленности этой формой» [там же, р. 274]. Само применение слова «впечатление», не говоря уже о рассуждениях о ценности и состоянии «гештальтпсихологии», свидетельствует о том, что феноменологические поиски автора не мешают ему привлекать данные психологии для построения здания своей музыкально-теоретической концепции.

Этого нельзя ставить автору в вину, выдвигая упрёки в эклектизме. С одной стороны, следует иметь в виду, что учение Гуссерля и его последователей было с самого своего возникновения направлено против психологизма, понимаемого как результат эмпиричности психологии. Но в целом феноменология не призывает отказаться от психологии вообще. Как справедливо пишет Мотрошилова, «Гуссерль посвятил первый том “Логических исследований” главным образом критике психологизма в логике, хотя он подчеркнул родство психологизма и других направлений (например, махизма с его натурализмом и биологизмом). Он справедливо рассматривал психологизм как разновидность субъективизма и релятивизма, умерщвляющего самое (так в цитате?) возможность истины, закона, науки» [2, с. 219].

Это не означает отказа феноменологии от данных психологии. Об этом может свидетельствовать следующее высказывание Гуссерля, связанное с музыкой (на которую он неоднократно ссылался в качестве иллюстраций отдельных положений его философии). В «Лекциях о феноменологии внутреннего сознания времени» читаем: «Сначала всё кажется очень простым: слышим мелодию, то есть наблюдаем её, поскольку слышание есть наблюдение. Звучит первый звук, за ним второй, затем третий и т. д. ... По правде, я не слышу мелодии, а только отдельный актуальный звук. Тот факт, что прошедший уже отрезок мелодии оказывается для меня объектно актуальным, — обусловлен памятью. Потому что в каждом из звуков я не ощущаю окончания, я обязан направленному вперёд ожиданию» [5, s. 385]. Ясно, что Гуссерль, применяя такой термин как «память», «ожидание», в отдельных рассуждениях, трактующих конкретные явления, обращался к психологии. Тем более вынуждены сослаться на её данные исследователи музыки, как это и делает, в частности, Шеффер. Правда, феноменолог, последовательно развивавший идеи Гуссерля, Ингарден в работе, посвящённой специально исследованию проблемы восприятия музыкального произведения, проводит различие между психологическим и феноменологическим пониманием самого термина «восприятие»⁶.

Шеффер такого различия не проводит. Он пользуется данными психологии, считая, по-видимому, что именно «гештальтпсихология» достигла уровня научной точности, не противоречащего логике феноменологического исследования.

Нельзя, однако, и пройти мимо того обстоятельства, что как бы ни стремился автор книги, трактующей музыку с феноменологических позиций, к «редуцированному» и «интенциональному» постижению элементарных данных этого искусства («музыкальных объектов», по Шефферу), он не может

⁶ Ingarden, R. *Ozagadnienin percepeji dzicta wuzycznego* // Ingarden R. *Przeżycie, dzieło, wartość*. Kraków, 1966.

не соприкоснуться с психологией. Эта невозможность является прямым следствием двойственного статуса музыковедения как науки об искусстве. В качестве науки теория музыки должна стремиться к максимальной отточенности своих основных понятий, феноменологический метод и ставил перед собой задачу выработки «чистых» понятий науки. В этом отношении можно понять устремления Шеффера и других теоретиков, стремящихся уточнить понятийный аппарат эстетики, теорий отдельных искусств, в частности, музыковедения. Но в то же время музыковедение не может не считаться с тем, что музыка постигается прежде всего интонационно, в процессе слышания, что этот процесс обусловлен многими факторами. Соображения психологии неизбежно встают при всяком опыте анализа музыки, при каждой попытке создания музыкально-теоретической концепции. Надо думать, что обладавший опытом крупного композитора и глубокого теоретика А. Шёнберг был прав, когда писал в своём «Учении о гармонии»: «Всякое музыкальное объяснение неизбежно должно стать психологическим» [10, с. 194].

Другим «инородным» для основного — феноменологического — метода Шеффера элементом являются его мысли о языке, в частности, о музыкальном языке. Посвятив уяснению проблем языка более тридцати страниц, Шеффер освещает ряд вопросов с полнотой, достаточной для того, чтобы можно было судить о базовых понятиях этой части его концепции.

Эти понятия оказываются почерпнутыми преимущественно из структурной лингвистики, как она сложилась в первой половине XX столетия. Основными авторами, на которых ссылается Шеффер, являются Ф. де Соссюр и Р. Якобсон. Это свидетельство известной «умеренности» Шеффера в сфере его взглядов на языки — вербальный и музыкальный. Для названных учёных не характерны крайности лингвистического структурализма. Под последними можно подразумевать полное пренебрежение историческим (диахроническим) аспектом изучения языка, игнорирование социальной природы языка, попытки

абстрактной формализации явлений языка⁷.

Шеффер проводит последовательные параллели между музыкой и языком. Среди них встречаются убедительные и сомнительные. К первым можно отнести постановку вопроса о социальном значении музыки, мысль о музыкальном «человеке производителе» (*homo faber*), а также (к сожалению, неразвитое) указание на «культурные связи» музыкального объекта [8, p. 289, 310]. Весьма интересные соображения Шеффер высказывает, сравнивая упомянутые уже четыре типа слышания в условиях речи и в условиях музыки. Он считает, что восприятие (точнее — «редуцированное» восприятие) речи характеризуется ослаблением той разновидности слышания, которую он назвал «слушанием» (*ouïr*), а восприятие музыки — уменьшением роли того компонента, который он наименовал «пониманием» (*comprendre*) [там же, p. 307]. Это, если не полностью соответствует истинному положению дела, то всё же верно отмечает уменьшение дискурсивности в процессе постижения музыки, с одной стороны, и обусловленную контекстом относительно небольшую роль слушания в понимании речи — с другой.

Нельзя, однако, признать удачной параллель, проводимую Шеффером между фонемой и музыкальной нотой [там же, p. 288]. В данном случае Шеффер пишет именно «*note musicale*» (в других местах и контекстах он предпочитает слово «*son*», то есть звук). Между тем такое сопоставление фонемы и ноты неправомерно. Ведь фонема есть реальная «кратчайшая единица системы выражения звукового языка» [1, с. 494]. Нота — не более, чем знак на бумаге, знак, обозначающий звук. С фонемой можно сравнивать не ноту, а музыкальное звучание, интонацию. Поэтому шефферовская параллель представляется неправомерной.

Каковы же выводы Шеффера относительно параллели: вербальный язык — музыкальный язык? Он находит сходство между ними, рассматривая их как

⁷ См.: Березин, Ф. М., Головин Б. Н. Общее языкознание. М.: Просвещение, 1979, с. 343–344.

две разновидности «игры в знаки». Подобно тому, как вербальный язык базируется на общении сторон («играющих в языковую игру»⁸), так и музыка «предполагает, очевидно, коллективное музыкальное сознание» [8, p. 311]. Это высказывание представляется важным для всей концепции Шеффера. Если обращение к языкознанию (в его умеренном структуралистском варианте) понадобилось ему для утверждения социального значения музыки, то это одно уже могло бы послужить оправданием поворота от строго феноменалистского изучения «музыкальных объектов» к размышлениям о языковом, т. е. прежде всего коммуникативном характере этого искусства (и искусства вообще). Пользуясь гуссерлианской терминологией, можно бы сказать, что обращение к теории языка потребовалось Шефферу для утверждения «интерсубъективного», понятного коллективу содержания музыки. Для Шеффера звуковые и музыкальные объекты обладают интерсубъективностью, возможностью адекватного для всех постижения в такой же степени как реалии, как материальные предметы. По словам Гуссерля, «вещь — это закономерность возможностей. Это значит, что вещь реальна как единство множества взаимосвязанных явлений, и это единство — интерсубъективное» [6, s. 86]. У Шеффера звуковые и музыкальные объекты выступают в качестве обладающих интерсубъективным содержанием «вещей», из которых строится музыка. Сравнение языка и музыки подводит Шеффера непосредственно к рассмотрению музыкальных структур. Эти структуры образуются из «звуковых объектов», и именно процесс структурирования делает их «музыкальными». Это структурирование происходит на любом материале, как традиционном, так и любом другом. По словам Шеффера, «только рассмотрение отношения между объектом и структурой позволяет уяснить различие между звуковым объектом и

⁸ Не оказал ли на Шеффера в этом пункте влияния Л. Витгенштейн? О его «языковых играх» см.: Wittgenstein, L. *Philosophical investigations*. Oxford. 1976. 272 p. Превосходное изложение взглядов Л. Витгенштейна см. в книге М. С. Козловой «Философия и язык (Критический анализ некоторых тенденций эволюции позитивизма XX в.)». М.: Мысль, 1972. 254 с.

музыкальным объектом. Объект избирается с учётом его функции в целостной структуре «музыкального» характера». И далее: «Музыка не может быть понята иначе, чем через самые элементарные объекты, обнаруживающиеся как образующие структуры и в то же время только эти структуры способны выявлять эти объекты и сообщать им смысл» [9, p. 37].

Исходя из этих понятий, Шеффер детально рассматривает те свойства музыкальных языков⁹, которые ему представляются общими и конститутивными для всех проявлений музыки, в том числе для конкретной и электронной музыки. К этим постоянно действующим факторам он относит звуковую массу, форму, и, наконец, фактуру. Эти три стороны всякой музыки он исследует весьма подробно (это занимает почти 200 страниц «Трактата»). Здесь можно лишь дать общее представление о его взглядах. Начать их краткое изложение необходимо указанием на то, что все три общеизвестные термина получают у Шеффера новый смысл, отличный от того, который издавна они получили в теории музыки. Это обстоятельство следует иметь в виду. Чтобы не испытать в дальнейшем чувства разочарования и удивления. Это необычное применение обычных терминов является прямым следствием основного тезиса Шеффера — утверждение допустимости в музыкальном искусстве любых звуков, в том числе (а порой по преимуществу или даже исключительно) таких, которые до сих пор находились за пределами музыки. В то же время необходимо иметь в виду, что Шеффер применяет эти термины не к музыкальным произведениям или отдельным частям и разделам реальных образцов музыки (существующих или воображаемых), а только к «звуковым» и «музыкальным» объектам. В центре его внимания в соответствии с названием «Трактата о музыкальных объектах» — звук как таковой, звук как материал музыки. Возможности же его использования он

⁹ Он считает, что их имеется множество, в зависимости от выбора звуковых объектов — традиционных или нетрадиционных.

рассматривает абстрактно, не ссылаясь ни на какие известные или предполагаемые им музыкальные произведения (если не считать отдельных упоминаний сочинений разных эпох от Баха до Кейджа). Правда, во второй из названных здесь работ, в книге «Конкретная музыка», рассматриваются этапы становления нового направления и даются краткие характеристики образцов этого течения. Тем не менее, крайне отвлечённый характер теоретической мысли Шеффера позволяет ему ограничиться самыми общими рассуждениями и придавать необычный смысл устоявшимся терминам.

Под массой звука Шеффер подразумевает «то качество звука, которое определяет его место в поле высот» [8, p. 516]. Форма, согласно «Трактату», есть сумма всех свойств звукоизвлечения. Фактура, наконец, — это конкретное воплощение массы и формы звукового объекта. Как видно, все эти термины и соответствующие им понятия по объёму значительно уже принятого в теории музыки значения. Они относятся только к тому, что (по крайней мере в «Трактате») является исключительным и единственным предметом размышлений Шеффера — к звуку как таковому.

Значительная часть «Трактата» посвящена различным возможностям варьирования массы, фактуры и формы звука. Поскольку Шеффер имеет в виду электроаппаратуру, то эти возможности оказываются чрезвычайно широкими. Не касаясь здесь предлагаемых Шеффером технических приёмов варьирования свойств звука, стоит остановиться на его аргументации, объясняющей (вернее, призванной объяснить) цели этого важнейшего для «конкретной» и «электронной» музыки приёма. Шеффер утверждает, что до тех пор, покуда источник звука — ветер, море, пение птицы — воспринимается как обыкновенная информация о мире, ещё нет музыки. Она возникает тогда, когда эти звуки превращаются в «звуковые объекты», а те в «музыкальные объекты». И только при том условии, что эти «воздействия варьируются, а сама первопричина снимается, нарождается звуковой объект, превращающийся в музыкальный» [там же, p. 561].

Таким образом, основной пафос книги Шеффера направлен на оправдание и обоснование поисков в области применения новых средств, которые предоставляет музыкальному искусству современная техника. Именно она, по мнению П. Шеффера, позволяет вовлечь в сферу музыки в свою природу, все шумы Натуры и Цивилизации. Звуки, постигаемые как физические данности, могут при помощи упомянутых выше феноменологических операций — «редуцированного слышания», «интенционального акта сознания» — превратиться в данные культуры. Эта двойственность истоков современной музыки полностью владеет воображением Шеффера. Ради воплощения своей идеи «конкретной музыки» он и создал теоретический труд, в котором чрезвычайно абстрактные рассуждения перемежаются с конкретными техническими указаниями.

Утверждение названной двойственности корней музыкального искусства приводит Шеффера к выводу, логически следующему из всего его понимания роли слышания и понимания в музыке. Это явствует из следующих его слов: «Музыка — случай единственный в своем роде. Литература поучает, архитектура заселяется людьми, живопись украшает. Даже в самом отвлечённом искусстве остаётся что-то функциональное. И только концерт новой музыки собирает публику ради непонятого для неё языка и ради мало вероятного удовольствия. Нельзя считать людей предубеждёнными или неспособными, но таков уж музыкальный язык, что сначала необходимо слушать его, не понимая, и делать это много раз» [там же, р. 644–645].

В этих словах — итог размышлений о «звуковых» и «музыкальных» объектах, о соотношении языка и понимания в вербальной речи и в музыке. Логично заключительное возвращение Шеффера к идее о музыке как игре. На последних страницах «Трактата» можно прочесть: «Рискнём и дадим такую формулировку: Искусство — это не более чем спорт внутреннего мира. Всякое искусство, не требующее напряжения, бесполезно и вредно. Существует техника духа, точно так же, как и техника тела, и обе они взаимосвязаны. Тот,

кто это отрицает, повторяет старую песню о двойственности духа и тела и утверждает сомнительную метафизику. Спорт показан тем, у кого нет души, а тем, у кого она есть, показаны духовные упражнения... Как и спорт, искусство — это работа над собой: переход от чувственного восприятия к духовному постижению, от пяти чувств к тройному осознанию — интеллектуальному, эмоциональному и деятельному» [там же, р. 661].

Мысль о том, что искусство является своего рода упражнением души, возникла давно. Но в контексте книги, рассматривающей музыку с позиции феноменологии (с элементами некоторых специальных наук — лингвистики и психологии), эта мысль приобретает новый оттенок. Тем более, что сам «Трактат о музыкальных объектах» производит впечатление игры. На самом деле, нужно ли столь подробно и, что важнее, столь абстрактно исследовать первоначальные данные музыки? Хотя некоторые положения Шеффера обогащают наши сведения о природе существующего и возможного звукового материала, хотя его классификация различных типов этого материала представляет несомненный интерес, всё же в целом приходится на этот вопрос ответить отрицательно.

Прежде всего, трудно примириться с тем, что в столь объёмистой книге как трактат, отсутствуют какие бы то ни было примеры и анализы музыкальных произведений. Мало того, в нём нет и конкретных композиционных указаний. Эта книга не является ни аналитическим исследованием, ни руководством к овладению композиторской техникой. Она представляет собой не собственно музыкально-теоретический труд, а опыт философского обоснования нового направления. И ни объём книги, ни содержащиеся в ней идеи не находят оправдания в композиторской практике, как не получают подкрепления и в кратковременном историческом опыте «конкретной музыки». Более того, развитие музыки в последние годы, отказ недавних приверженцев авангардизма от бесконечного экспериментирования показывают, что весь пафос труда Шеффера оказался непопаданием в цель.

Новые звуковые источники, «электронная» и «конкретная» музыка не оказались тем новшеством, которое по мысли их создателей должны были в век науки и техники занять главенствующее место в музыкальном искусстве. Теперь уже ясно, что кроме некоторых иллюстративных приложений в театре и в кино эти новые виды музыки не получили развития и не укрепились в художественной практике. При помощи предлагаемых Шеффером средств не создано сколько-нибудь значительных произведений, и интерес к «конкретной музыке» в настоящее время остыл.

Но возможно, «Трактат» представляет ценность как исследование музыки с точки зрения философии? Ответить — сложнее, чем на первый вопрос.

Прежде всего, надо отметить, что, исследуя отношения вербального и музыкального языков, Шеффер обходит молчанием важнейшую проблему. Признавая музыку языком (в том расширительном значении, которое зачастую встречается у зарубежных авторов), он ничего не говорит о семантике музыки. Между тем, для современного языкознания характерен огромный интерес к этой важнейшей стороне всякого языка. И если музыку считать своеобразным языком или семиотической системой, то следует попытаться создать музыкальную семиологию или хотя бы наметить пути к ней. Во всяком случае нельзя просто оставить в стороне проблему значения и смысла в музыке. Каковы бы ни были трудности построения соответственной теории — коснуться её необходимо. Между тем, в книге Шеффера эта проблема не находит должного освещения. Этот пробел в значительной мере обесценивает все рассуждения о языке музыки.

Но самое главное при оценке «Трактата» — это признание или непризнание достижений феноменологических методов исследования искусства. Попыты применения феноменологии к различным наукам делаются с момента возникновения и распространения этой системы философских взглядов и связанной с ней методологии. Наиболее известные из них — эстетические и литературоведческие концепции М. Дюфренна, Р. Ингардена,

Н. Гартмана, М. Гейгера, В. Конрада. Заметное влияние феноменология оказала и на взгляды таких известных теоретиков литературы как В. Кайзер, В. Веллек, К. Гамбургер.

«Трактат о музыкальных объектах», по-видимому, первый раз в истории музыкально-теоретической мысли столь однозначно опирается на философскую основу в виде феноменологии. Нельзя сказать, что результат на самом деле стал твёрдой логической основой для построения теории музыки, той основой, которую должна обеспечить феноменология. Эта дисциплина всегда претендовала на то, чтобы строго логически основывать базисные понятия любой дисциплины. В «Трактате» она не выполнила своей задачи. Пренебрежение к практически творческой стороне искусства и прежде всего к проблеме содержания, к проблеме социальной обусловленности и социального назначения музыки сделали труд Шеффера абстрактным и нежизненным.

Говоря о феноменологической эстетике и основанном на ней литературоведении, немецкий исследователь Н. Кренцлин пишет: «Поскольку для эстетиков-феноменологов искусство становится достоянием музея, так как они не могут мыслить его практически общественные последствия, постольку содержательная интерпретация, несмотря на все их старания о правильном понимании искусства, предоставляется произволу отдельного читателя. Теоретическая система, имеющая в своей основе такое отношение к искусству, воздействует двояко. Она питает иллюзию того, что можно обосновать сущность искусства “по ту сторону” его социально-исторической функции и предоставляет эстетике ставить отдельные научные вопросы...» [7, s. 165].

Эти слова, сказанные о феноменологических методах в литературоведении, можно отнести и к тому их применению, которое воплощено в «Трактате о музыкальных объектах» Шеффера.

Литература

1. Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов. М. : Сов. энциклопедия, 1966. 607 с.

2. Мотрошилова, Н. В. Феноменология // Современная буржуазная философия / под ред. А. С. Богомолова, Ю. К. Мельвиля, И. С. Нарского. М., 1978. С. 211–280.
3. Филипсон, М. Феноменологическая философия и социология // Новые направления в социологической теории. М., 1978. С. 204–271.
4. Gentilucci, A. Introduzione alla musica elettronica. Milano, 1972. 127 p.
5. Husserl, E. Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins // Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. 1920. № 9.
6. Husserl, E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. B. II, Haag, 1925. № 9.
7. Krenzlin, N. Das Werk «reit für sich». Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft. Berlin : Akademie-Verlag, 1979. 192 s.
8. Schaeffer, P. Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines. Paris : Éditions du Seuil, 1966. 672 p.
9. Schaeffer, P. La musique concrète. Paris : Presses Universitaires de France, 1967. 128 p.
10. Schönberg, A. Harmonielehre. Wien : Universal-edition, 1922 /1949. 516 s.

References

1. Akhmanova, O. S. *Slovar' lingvisticheskikh terminov* [Dictionary of Linguistic Terms]. Moscow : Sov. ehntsiklopediya, 1966. 607 p. (In Russ.)
2. Motroshilova, N. V. Fenomenologiya [Phenomenology]. *Sovremennaya burzhuaznaya filosofiya* [Modern Bourgeois Philosophy]. Ed. by A. S. Bogomolov, Yu. K. Melville, I. S. Narsky. Moscow, 1978. С. 211–208. (In Russ.)
3. Filipson, M. Fenomenologicheskaya filosofiya i sotsiologiya [Phenomenological Philosophy and Sociology]. *Novye napravleniya v sotsiologicheskoy teorii* [New Directions in Sociological Theory]. Moscow, 1978. С. 204–271. (In Russ.)
4. Gentilucci, A. Introduzione alla musica elettronica. Milano : Feltrinelli, 1972. 127 p.
5. Husserl, E. Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins // Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. 1920. No. 9.
6. Husserl, E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. B. II, Haag, 1925. No. 9.
7. Krenzlin, N. Das Werk «reit für sich». Zur Geschichte des Verhältnisses von Phänomenologie, Ästhetik und Literaturwissenschaft. Berlin : Akademie-Verlag, 1979. 192 s.
8. Schaeffer, P. Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines. Paris : Éditions du Seuil, 1966. 672 p.
9. Schaeffer, P. La musique concrète. Paris : Presses Universitaires de France, 1967. 128 p.
10. Schönberg, A. Harmonielehre. Wien : Universal-edition, 1922 /1949. 516 s.

Принято к публикации: 10.01.2026

Дата публикации: 06.04.2026

Accepted: 10.01.2026

Accepted: 06.04.2026