

ШАПЧЕНКО Т. В. (аспірант кафедри теорії культури і філософії науки ХНУ імені В. Н. Каразіна)

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОНТОЛОГИЯ Ф. НИЦШЕ И ПОНЯТИЕ «ВРЕМЯ»

Статья посвящена музыкальной онтологической концепции Ф. Ницше и понятию «времени», через которое можно выразить суть его взглядов на онтологию музыки. В настоящей работе дается определение и анализ двух ключевых понятий натуралистической онтологии Ницше – «диониссийское и аполлоническое». Эти две категории истолковываются как оппозиция Бытия и Становления, где «аполлоническое» есть статическое бытие и постоянство, а «диониссийское» – динамическое становление, развертывание и изменение. На основании музыкальной онтологии Ницше в данной статье отождествляется понятие становления с понятием времени, что в перспективе может позволить построить еще одну концепцию времени.

Ключевые слова: онтология, музыка, время, становление, «диониссийское и аполлоническое», развертывание., смысл.

Шапченко Т. В. МУЗИЧНА ОНТОЛОГІЯ Ф. НІЦШЕ ТА ПОНЯТТЯ «ЧАСУ»
Стаття присвячена музичній онтологічній концепції Ф. Ніцше і поняттю «часу», через яке можна висловити суть його поглядів на онтологию музики. В даній роботі дається визначення і аналіз двох ключових понять натуралістичної онтології Ніцше – «діонісійське і аполлонічне». Ці дві категорії тлумачаться як опозиція Буття і Становлення, де «аполлонічне» є статичне буття і сталість, а «діонісійське» – динамічне становлення, розгортання і зміна. На підставі музичної онтології Ніцше в даній статті ототожнюється поняття становлення з поняттям часу, що в перспективі може дозволити побудувати ще одну концепцію часу поряд з вже існуючими.

Ключові слова: онтологія, музика, час, становлення, «діонісійське і аполлонічне», розгортання., сенс.

© Шапченко Т.В.

Shapchenko T.V. MUSICAL ONTOLOGY OF F. NIETZSCHE AND THE NOTION OF «TIME»
The art of music takes a special place in the life of every individual and in the history of human civilization on the whole. Music as a form of art brings forth numerous philosophical disputes and speculations – what music is, what the ontological nature of various musical genres, styles and compositions is, philosophical value and epistemological meaning of musical artifacts, search for the sense of music and the role of individual musical experience.

F. Nietzsche, the German philosopher and representative of irrationalism, made a significant contribution in the ontology of music. Nietzsche's ontological concept and the notion of "time", whereby the main points of his views on the ontology of music can be expressed, are considered in this article. A definition and analysis of the two key notions of Nietzsche's naturalistic ontology – "Dionysian" and "Apollonian" are offered in this work. These two categories are interpreted as the opposition of Being and Becoming, where "Apollonian" is static being and "Dionysian" is dynamic becoming, development and reformation. The symbolic images of Apollo and Dionysus embody fundamental image spheres of the Antique culture. Nietzsche gives preference to "Dionysian" principle as to the embodiment of the ontological notion of Becoming. He states that "dionysism" is a more absolute "spirit of music" and it is more relevant to the essence of music, which implies dynamics, evolution, reformation, movement, harmonic and rhythmic abundance. Following this interpretation of music as

becoming, it can be seen as a temporal category and a universal language, which is used to describe all dynamical processes of objective and subjective reality.

It stands to reason that this description is figurative and symbolic, but not conceptual and logical. However, the fundamental issue in this work is that on the basis of Nietzsche's musical ontology, the notion of becoming is identified with the notion of time, which in perspective can enable us construct another concept of time alongside with the existing already concepts (physical time, subjective psychological time, biological, social etc.) – the concept of musical time. In this hypothetical concept time, first of all, is a successive development of musical senses and symbols in the form of a sound flow, which is a developing musical event, a process of becoming in the process of perception and comprehension.

As in all other concepts, in this one time is continual; it doesn't have any gaps or discrete parts. Musical time can be analyzed as an interlink between the concepts of natural time (physical, biological) and the concept of subjective psychological time, as temporal comprehension of musical events is expressed in physical sound effects and can be realized only in the subjectivism of human mentality. A similarity between the "Dionysian" principle of Nietzsche's musical ontology and images of modern electronic music can be noticed in the modern specialized literature,

Key words: ontology, music, time, becoming, Dionysian and Apollonian, development, sense.

Музыкальное искусство занимает важное место в жизни многих людей. Музыкальная онтология и гносеология изучают фундаментальные вопросы о природе музыки и нашем музыкальном опыте. Музыка как вид искусства включает в себе множество философских головоломок и загадок – что есть музыка, само определение музыки, онтологические музыкальные проблемы, связанные с пониманием и поиском смысла музыки, ее философской ценностью, значением и познавательными аспектами.

По вопросу онтологии музыки обратимся к одному из немногих философов, для которого музыка была могущественной силой и активным действующим фактором – это Фридрих Ницше. Его яркое изречение, сделанное в конце жизни: «Без музыки жизнь была бы ошибкой», его отзывы и оценки музыки Баха, Генделя, Бетховена, Моцарта, Бизе, Берлиоза, Шумана и др. композиторов, его бурные взаимоотношения с Р.Вагнером – тому убедительные доказательства. Важнейшие идеи и концепции музыкальной онтологии и эпистемологии Ницше заключены в его работе «Рождение трагедии», которая утверждает обновление трагической культуры в музыке Р. Вагнера. Ницше касается вопроса происхождения Греческой трагедии в онтологической плоскости в соответствии с музыкальной моделью так называемой «сущностью природы» [2], вводит ключевой термин «диониссийский» для трактовки своей натуралистической онтологии и антиметафизической эпистемологии и настаивает на превосходстве эстетической интерпретации картины мира над научной.

Для понимания сущности музыкальной онтологии Ницше, необходимо проникнуть в суть понятия «диониссийский», с которым тесно связывается музыкальное искусство в работе «Рождение трагедии». Две ключевые фигуры, являющиеся отправными пунктами точки зрения Ницше – это два греческих божества – Аполлон и Дионисий. Их сущностный контраст, огромная оппозиция заключены в происхождении и различиями между аполлоническим искусством скульптуры и диониссийским музыкальным искусством. Аттическая трагедия, представленная как перемирие между Дионисием и Аполлоном, порождает ряд следующих парных оппозиций в Греческой теологии, искусстве, культуре, метафизике и психологии, которые формируются по подобию дуализма Дионисий – Аполлон: Титаны – Олимпийцы, лирическая – эпическая поэзия, музыка – скульптура, боль – удовольствие, возбуждение – успокоение, превышение – мера, общее – индивидуальное и т.д.

Ницше представляет Аполлона и Дионисия как естественные природные силы, «художественные энергии, которые вырываются впереди своей природы без участия человека–художника, энергии, в которых естественные художественные импульсы удовлетворяются самым немедленным и прямым способом» (перевод Т.Ш.) [2, с.503]. Эти две фигуры олицетворяют собой основополагающие образные сферы во многих артефактах музыки, скульптуры и драмы. По словам Ницше, его собственная природа артистична и художественное начало формирует его суть как философа. Само же искусство заключается в «имитации природы», и не потому что так требуют реалистические представления о естественном бытии, а скорее, потому что это подтверждается художественными импульсами природы. И в этом утверждении Ницше радикально отходит от Шопенгауэра. Шопенгауэр (как последователь Канта во многих эстетических позициях) признает роль искусства только как временную передышку в феноменальном и природном мире, не имеющее содержательной нагрузки и отключающее волю. Точка зрения Ницше в этом аспекте абсолютно противоположна. Для него искусство существует именно как убедительное подтверждение торжества природы и воплощения в нем природных сил. Ницше утверждает существование через искусство.

Обратимся к проблеме онтологических различий между «правдивым» и «кажущимся» миром или, эпистемологическими различиями между данностью и обыденным опытом или знанием, в свете толкования подобных различий Аполлоническое – Дионисийское, что даст возможность понять онтологию музыки Ницше, основанную на фигуре Дионисия и понять ее сущность. Кристоф Кокс предполагает, что прочтение центрального противоречия в «Рождении трагедии» между Аполлоном и Дионисием может означать следующую онтологическую оппозицию: Становление и Бытие.

Итак, мы знаем, что Дионисий и Аполлон – это «природные импульсы» или «творческие энергии, которые вырываются из своей собственной природы» (перевод Т.Ш.) [2, с.499]. Так что же характеризует их природные импульсы и энергии? Вначале рассмотрим термин Аполлоническое. Это принципиальная индивидуализация, расширение границ индивидуальности, все аполлоническое связано с умеренностью и содержанием, с удовольствием и продуцированием подобных прекрасных экземпляров. Аполлоническое прославляет человека – художника, человека – творца, героя, это целая галерея образов, иллюзий, внешних проявлений. Напротив, Дионисийское провозглашает мистику первоначального единства, разрушение индивидуального и слияние с первичным бытием, художественное индивидуальное растворение в природе. Дионисийское заключается в вечном творчестве и деструкции внешнего, оно наполнено «ужасом, блаженным экстазом, болью и противоречием» (перевод Т.Ш.) [2,с.506]. Ницше пишет: «В дионисийском искусстве и его трагическом символизме в непрерывном потоке внешних проявлений... вечно творящая исконная сущность, вечно побуждаемая к существованию, вечно ищущая в этом изменении образов и внешних проявлений» (перевод Т.Ш.) [2, с. 507]. В этих поэтических описаниях – вся онтология Ницше, весь контраст становления с бытием и объяснение этого генезиса индивидуальности, берущий свое начало в доиндивидуальных силах и энергиях. В «Сумерках Богов» Ницше призывает к реальности «альтернативы, изменения, становления, тогда как единство, идентичность, постоянство приводят к ущербу и закрывают бытие под колпак» (перевод Т.Ш.) [2,с.509]. Ницше соглашается с Гераклитом, который считал бытие пустым вымыслом и единственной правдой лишь Становление, проходящее, изменяемое. Ницшевское Дионисийское сходно со Становлением Гераклита, особенно в терминах «уходящего прочь и уничтожения», что является решающей особенностью Дионисийской философии, в утверждении войны и противоречия, провозглашения Становления наряду с отказом от других концепций Бытия.

Мир Становления подтверждает существование двух миров – мира внешнего и мира «вещи в себе». В «Сумерках богов» Ницше рассматривает кажущийся мир как только один, тогда как в «Рождении Трагедии» он утверждает аполлоническое как нечто

внешнее, иллюзорное. Оппозицию аполлоновское – дионисийское нельзя в полной мере назвать дуализмом, она лишь – основы онтологии Становления, сила которой в «вечном стремлении к существованию, вечному поиску смысла в этом изменении проявлений» (перевод Т.Ш.) [2,с.503]. Дионисийское для Ницше представляется как непрерывный процесс создания и разрушения, как сила единства, которая предшествует индивидуальному. В «Сумерках богов» Ницше критикует рационализм, который якобы неправильно подчиняет Становление к Бытию. Любопытно, что в качестве эстетических импульсов он предлагает волю к обману, ужасу, лжи, предрассудку, иллюзии. В моральном и онтологическом плане можно объяснить стремление к искусству и Становлению как к творчеству, производящему силу природного становления, как попытку создать другой лучший мир Бытия. Интересно, что Ницше неоднозначно относится к эмпиризму и чувственному опыту и поясняет это следующим образом: «Чувства не лгут вовсе...Разум – причина наших фальсификаций...только чувства показывают изменение и становление, они не врут. Сегодня мы владеем точностью науки по мере того, как мы принимаем это в виде свидетельства наших чувств» (перевод Т.Ш.) [2. с. 510].

«Рождение Трагедии» представляет значительный интерес для музыкальной онтологии и эпистемологии. Изначально заглавие «Рождения Трагедии» звучало как «Рождение трагедии из Духа музыки». Ницше поясняет, что трагедия возникла из музыки и остается ей верна. Например, лирическая песня берет свое начало в поклонении Дионисиусу, греческому богу музыки. Глубокая онтологическая пронизательность и трагическая концепция жизни раскрывается через Дионисийскую сущность в музыке. Во многих своих философских трудах Ницше повторяет основное онтологическое утверждение – музыка выражает первичную суть вещей, и это высказывание напрямую связано с Дионисийской частью двойственности Дионисий – Аполлон. В Эллинической додионисийской культуре господствовала Гомерическая музыка, сосредоточенная на «волнах и избытке ритма, которые придавали форму энергии» (перевод Т.Ш.) [2.с.510], которая разрабатывалась представлениями Аполлоновского статуса. Ницше обращает внимание на контраст между Гомерической и Дионисийской музыкой (и значит музыкой в целом). Он описывает Дионисийскую музыку как «эмоционально насыщенный тон, равномерный поток мелодии и богатый мир гармонии,...радостную сенсацию диссонанса в музыке,... музыкальное выражение в срочном и активном движении,... где слышится режущее желание существования, льющееся из сердца мировой воли во все вены мира как грохочущий поток или как нежный ручей, растворяющийся в тумане» (перевод Т.Ш.) [2, с. 505-506]. В этих описаниях можно усмотреть становление самого Ницше как философа, становление общих диссонантных энергий и движений в музыке. Ницше считает, что есть две универсальности в отношениях противоположных друг другу. Первая – абстрактная, содержащая сведения только как первая форма абстрактного восприятия. Вторая – это музыка, которая дает сокровенное ядро, предшествующее всем формам. Очевидно из вышесказанного, что Ницше в «Рождении трагедии» придерживается яркой натуралистической позиции, для которой существует только одна плоскость бытия – дионисийская и все происходящее из Становления, из которого возникает аполлоновское бытие.

Обратимся к вопросу, как музыка проявляет эту силу Становления и какая именно музыка демонстрирует эти фактические силы. Для Ницше такой музыкой является вся «Германская музыка» и более конкретно – музыка Вагнера. Однако позднее Ницше отказывается от этой точки зрения и возобновляет свои поиски дионисийских проявлений в музыке. В конце концов, этот вопрос для Ницше так и остается без ответа. Кр. Кокс называет вопрос о дионисийском в музыке и музыкальном становлении, поднятый Ницше, «несвоевременным вопросом» [2], ответ на который Ницше просто не мог получить в атмосфере романтической (и прежде всего симфонической) музыки 19 ст. Данная онтологическая тематика находит более яркое отражение в сочинениях некоторых

композиторов 20 в, особенно в электронной музыке. Она решительно ломает все классические традиции, утверждая однозначность звука, генерируемого музыкальным электронным потоком виде испускаемых вибраций. Электронная музыка – это музыка сил и потоков, состоящих из движущихся электронных частиц. Ее часто критикуют и называют «холодной», «внеличностной», «негуманистичной» и «абстрактной». Но именно электронная музыка открывает музыкальные возможности за пределами человека, субъекта, личности, формируя музыкальную реальность до – индивидуальных и до – личностных потоков и энергий, которая порождает неорганический звук, предшествующий композиторской работе.. «Этот мир – монстр энергии, без начала и конца,... крепкие силы, которые не бывают больше или меньше, которые не расходуются, а трансформируют самих себя; тогда как бытовой мир не изменяется, а существует без затрат и убытков, но так же без увеличения и доходов – заключен и небытие как в границы, но что-то связано и опустошено, но что-то бесконечно продлено, но установлено в определенном месте и с определенной силой, и не пространство, которое может быть пустым, здесь или там, но скорее как вездесущая сила, как игра и колебания сил, в одно время или в разное, увеличивающее или уменьшающее, море сил, текущее и бросающее все подряд, вечно изменяющее, вечно наводняющее, с возвращениями после многих лет отсутствия, с отливами и приливами, с формами, стремящимися от простоты к более сложным видам, от самых жестких, холодных и неподвижных к более теплым, бурным и противоречивым, и затем вернувшимся к обратно к простоте от этого изобилия, от игры в противоречия – назад к радости согласия, все еще утверждая себя в равнозначных причинах, благословляя себя как вечное возвращение, как Становление, которое не знает ни пресыщения, ни усталости, это мой Дионисийский мир, вечно самосозидающийся и саморазрушающийся, это мир мистерии сладострастного наслаждения, вне хорошего или плохого, без цели» (перевод Т.Ш.) [2,с.512] Таким образом, становление – это сфера доиндивидуального, внесубъективного, сил и энергий, которые управляют естественными изменениями, Ницше в своих ранних сочинениях называет это «первичным единством», «диссонансом», «борьбой», «вечной и исконной энергией искусства», «противоречием в сердце мира», «экстравагантной сексуальной распущенностью», «дикими природными инстинктами». При описании своего Дионисийского мировоззрения, ключевыми понятиями для Ницше являются термины напряжение, сила, энергия, власть. Важнейшие онтологические доктрины, олицетворяющие понятие дионисийского в «Рождении трагедии» – становление, воля к власти и вечное возвращение. Важный тезис «Рождения трагедии» означает, что музыка – это онтологическое эхо, которое дает нам слуховые представления о природе вещей. Музыка открывает нам сферу индивидуальных, актуальных, полностью сформированных объектов и субъектов, которые составляют основу сферы Становления – виртуальной трансцендентальной области различных природных энергий. Интересно, что символический образ Дионисия сам Ницше воспринимает сатирически как синтез «бога и козла», как нечто до-человеческое.

Для полного представления о воплощении Ницшевского понятия Становления в нашем физическом мире необходимо обратиться к еще одной важной категории – категории Времени, поскольку понятие Становление не есть статическое, а динамическое, музыка – это есть временной акт, который придает определенному отрезку времени соответствующую конструкцию. Музыка, как процессу Становления, присуща процессуальность и сама музыка характеризуется «потреблением» времени, временным измерением, музыкальные элементы требуют развертывания во времени. И эта «интеграция во времени» зависит от временного развертывания, таким образом можно определить музыку как «временно – ориентированный процесс специализированных структур» (перевод Т.Ш.) [3,с.416]. Временное развертывание (оно же – развитие, развертывание, течение, продолжительность) объединяет различные временные единицы в неделимое целое. Можно представить время как «чистую текучесть» без разграничения между составляющими частями. Время не может быть представлено как делимая

пространственная структура (например, как геометрическая фигура). Сам термин «текучесть» можно пояснить как обширное количество проецируемого нечеткого множества в различные наблюдаемые и измеримые множества. В любом разворачивающемся во времени процессе важно учитывать фактор ментального синтеза, который обеспечивает структурное соединение элементов в одно целое и связывает отдельные впечатления и представления с эмпирическими наблюдениями.

Исследованиями статуса времени и синтезирующей функции ума занимался Хьюзерл, детальный анализ работ которого сделал Рейнбоук. [3] Хьюзерл предложил так называемый феноменологический статус времени, в котором сочетаются «феноменологическое» и «объективное» или «реальное» время. «Феноменологическое время» - это переход фактического восприятия в сохраненную память, т.е. опыт времени, который одновременно связан с фактическим и виртуальным временем. И эта сложная связь происходит с помощью синтезирующей функции ума. Опыт как таковой может считаться временной составляющей сознания и направляться из прошлого в будущее. Последовательность представлений рассматривается одновременно как объект одного акта сознания, который подтверждает полученный вид знания и обобщает представления во времени. Каждый опыт переживается как единство опыта и внутреннего сознания, которое есть, прежде всего, осознание времени. [3]. Сознание направляется и в прошлое, и в будущее, как серия возможных намерений. Как отмечает Рейнбоук, анализируя внутреннее время в понимании другого исследователя онтологии музыки Шульца: «время - это поток различных опытов, связанных с моментом настоящего, как часть множества полных, но косвенных опытов, доступных только памяти, и будущего, доступного только ожиданию, этот опыт вызывает размеренность нашего внутреннего времени, различающее сохранение и воспроизведение, момент настоящего и будущего» (перевод Т.Ш.) [4, с.311]. По Рейнбоуку, наш опыт времени сочетает в себе процессы памяти и ожидания, одновременно разнонаправленные в прошлое и будущее. Из них и состоит непрерывный поток сознания [3].

Музыка – временной акт, разворачивающийся во времени. Время характеризуется линейностью и необратимостью. Однако воображение может соединить различные временные структуры во «вневременном варианте», образуя «представляемое время, соединяя одновременно навигацию во времени и символическом пространстве» (перевод Т.Ш.) [1,с.3]. Время – это фактор, обеспечивающий переход от виртуальности (представляемого воображением или извлекаемого из опыта) к действительности (реальному существованию). «Музыкальный объект в различных временных репрезентациях, из версии реального времени к крайне сжатой мгновенной форме репрезентации, которую мы можем назвать также «вневременной». Временность – это качество звукового образа в нашей рефлексии. Скорость развертывания и гибкость внимания не ограничено реальным развертыванием первичного восприятия» (перевод Т.Ш.) [3, с.419]. В любом виде взаимодействия с музыкой, будь то сочинение, исполнение или слушание, первостепенную роль играет индивидуальный музыкальный опыт. Музыкальный опыт многогранен, он конструирует музыкальное знание, придает осмысленность всем видам работы с музыкой, управляет познавательными процессами. В ходе взаимодействия с музыкальным потоком, мы не только его воспринимаем, придавая музыке определенную значимость, но мы думаем о музыке, осмысливаем, концептуализируем. Музыкальное познание не сводится к чисто акустическому прослушиванию, как механизму обработки. Слушатель мысленно прослеживает путь музыки как движущегося объекта, тем самым создавая сложный слушательский процесс. Бартел акцентирует внимание на том, что в этом процессе очень важно то, что слушатель воспринимает музыкальные звуки не только как их акустические свойства, но структурирует музыкальный поток, само развертывание во времени, опираясь на свой собственный опыт, на свою субъективность, на концептуализацию [5]. Опыт музыкального времени основывается на метафорическом представлении о музыке как

движении, движемся во времени объекте. Сочетание процессов памяти и ожидания охватывает наш опыт времени, оставляя уровень настоящего момента в виде временного окна. Каждое взаимодействие с музыкой динамично, оно включает в себя разнообразные биологические, психофизические, психоэмоциональные, сенсомоторные и культурные компоненты. Любое «столкновение» с музыкой приводит к попытке связать все музыкальные репрезентации в одно музыкальное событие, где все элементы мысленно располагаются по мере развития во времени. Например, слушая неоднократно какое-то музыкальное произведение, мы уже осмысливаем его элементы во временной плоскости. Наше воображение и синтетические функции ума обобщают все реальные и виртуальные впечатления как концептуализации, т. е. осмысления, которые зависят от развития музыкального потока во времени, и даже выходят в его пределы. Таким образом, в сознании возникает концептуальная конструкция времени, дающая нам возможность собирать все музыкальные или звуковые события в памяти в соответствии с их развитием во времени в виде звукового потока. Это позволяет нам представить время как множество реальных и виртуальных элементов, взаимодействующих друг с другом. Концепция музыкального события соединяет вместе восприятие и концептуальное знание как разворачивающееся событие, как становление.

Несмотря на то, что сама музыка возникает на самых ранних этапах человеческой культуры, одновременно с речью, а может быть и даже ранее, и как культурный феномен существует уже многие тысячелетия, вопрос о том, что она выражает, какое бытие она описывает, остаётся открытым и по настоящее время. Среди различных онтологических концепций весьма перспективным представляется подход Ф. Ницше, в котором музыка есть, прежде всего, процесс становления или развёртывания во времени определённых смыслов, поскольку темпоральность (от англ. «temporality»- временный) музыки является одной из её основных онтологических характеристик. Современные нейробиологические исследования по музыкальному восприятию и другие эмпирические данные говорят о том, что установки музыкальной онтологии Ницше весьма перспективны для дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Andrew Kania. The Philosophy of Music // Stanford Encyclopedia of Philosophy. Center for the Study of Language and Information: Stanford University, Stanford. Режим доступа: <http://171.67.193.20/>. P. 1-31.
2. Christoph Cox. Nietzsche, Dionysus, and the Ontology of Music // A Companion to Nietzsche Edited by Keith Ansell Pearson. Amherst: Hampshire College. – 2006. P.495 – 513.
3. Mark Reybrouck Music cognition, semiotics and the experience of time: Ontosemantical and epistemological claims //Journal of New Music Research – 2004, vol 33, N 4. P.411 – 428.
4. Mark Reybrouck Body, mind and music: musical semantics between experiential cognition and cognitive economy //TRANS – 2005 N 9. P.293 – 329.
5. Christopher Bartel Music Without Metaphysics? //British Journal of Aesthetics Volume51, Issue4 P. 383-398.