

Тия ДеНора. Музыка как агентность в Вене эпохи Бетховена

DENORA T. MUSIC AS AGENCY IN BEETHOVEN'S VIENNA // MYTH, MEANING, AND PERFORMANCE: TOWARD A NEW CULTURAL SOCIOLOGY OF THE ARTS / ED. BY R. EYERMAN AND L. MCCORMICK. BOULDER: PARADIGM PUBLISHERS, 2006. P. 103–121.

Анна Волик*

Аннотация. Тия ДеНора указывает на недостатки теоретического подхода социологии музыки, трактующего музыку преимущественно как отражение социальной реальности, и утверждает, что роль музыки в обществе этим не ограничивается. Следуя культурсоциологическому видению искусства, она рассматривает музыку в качестве «независимой переменной» и тем самым наделяет ее причиняющей силой. В поисках теоретической конструкции, способной объединить преимущества нескольких подходов, автор останавливается на понятии «агентность» (agency), под различными формами которой понимаются способности к действию, формирующиеся в рамках музыкальной среды. На примере творчества Бетховена анализируется, как и почему музыка Бетховена, ее восприятие и исполнение создали новые способы агентности в музыкальном мире Вены начала XIX века и за его пределами. ДеНора фокусируется, с одной стороны, на музыкальном критическом дискурсе, а с другой — на воплощении дискурсивных идей в исполнении произведений Бетховена. Используя данный подход, автор исследует связь между философскими идеями того времени, музыкой Бетховена и формами агентности, которые она, музыка, воспроизводила.

Ключевые слова. Музыкальное исполнение, агентность, музыкальный дискурс, романтизм, творческий агент, культура исполнения, эстетика тела, образ героя, рефлексрующий субъект.

В качестве исходного положения своих рассуждений Тия ДеНора¹ отмечает, что социология музыки предполагает в основном изучение исторической обусловленности музыки и ее значения для социальных отношений и противопоставляет эту дисциплину культурсоциологическому подходу, в рамках которого музыка рассматривается не как зеркало социальных структур, а как независимая переменная. Музыка в таком случае обладает способностью воздействовать на социальную жизнь. Несмотря на то, что ДеНора работает с историческим материалом, ее интерес сосредоточен в первую очередь на современных представлениях о музыке и их влиянии на жизнь общества. Такое влияние усматривается там, где музыка начинает формировать новые формы агентности (agency)², под которой ДеНора понимает «произво-

* Волик Анна Ярославовна — студентка факультета социологии ГУ-ВШЭ, участница исследовательской группы по культурсоциологии Центра фундаментальной социологии ГУ-ВШЭ. Email: innvetro@gmail.com

© Волик А., 2010

© Центр фундаментальной социологии, 2010

¹ Тия ДеНора — профессор Университета Экзетер, Англия.

² Термин «agency» уже переводился как «деятельность» [1] и «действие» [2]. Мы приняли решение переводить его как агентность, поскольку термины «деятельность» и «действие» концептуализированы.

СОЦИОЛОГИЧЕСКОЕ ОБОЗРЕНИЕ. Т. 9. № 2. 2010.

димые и распространяемые среди индивидов возможности, перспективы и способы действия, создающие предпосылки и формирующие среду для социального перформанса (social performance)³» (р. 103). Подобные явления наблюдались в музыкальном мире Вены 1790–1810 гг. в ходе сочинения, восприятия и исполнения произведений Людвига ван Бетховена (как самим композитором, так и другими музыкантами).

Исследовательский интерес ДеНоры к фигуре Бетховена обусловлен особой ролью, которую играло творчество композитора в процессе формирования нового типа личности. Впервые в западной истории музыка получила неоспоримое превосходство перед остальными видами искусства. Музыка Бетховена стала одной из отправных точек, с которой в XIX веке началось развитие современной идеи личности и духовной жизни. Скотт Бернхам [3] — автор исследования, посвященного творчеству Бетховена, — развивая идею героического в музыке⁴ и образ независимого художника, вовлеченного в нравственную борьбу, рассматривал Бетховена как «воплощение музыки» и художника-героя, которому удалось освободить музыку от традиций XVIII века. Все это позволило ДеНоре прийти к заключению, что музыка Бетховена стала специфическим пространством (workspace), в котором сформировались новые модусы агентности.

В своем анализе ДеНора последовательно обращается к двум главным темам. В качестве исходного пункта она рассматривает музыку в контексте философии И. Канта и Ф. Шиллера, а также дискурса музыкальной критики, на который значительное влияние оказали философские идеи того времени. Выяснив, каким образом складывались представления о героизме, связанные с фигурой Бетховена, ДеНора приступает к исследованию влияния этих идей на агентность как исполнение. Именно при переходе от философских идей к практикам исполнения, согласно концепции ДеНоры, проявляется способность музыки создавать новые способы действия.

Развитию образа музыканта-героя предшествовали философские и литературные дискуссии. Идея о внутреннем мире человека и внешнем проявлении этого мира находит свое отражение в философии конца XVIII века, в частности, в «Критике способности суждения», где Кант вводит понятие «возвышенное». Возвышенное обнаруживает двойственную природу человека — подавляет его как физическое существо и возвышает как существо духовное, пробуждая в нем осознание нравственного превосходства над природой и позволяя открыть в самом себе способность сопротивляться природным явлениям. Именно здесь берут начало идея превосходства человека над природой и идея рефлексизирующего субъекта. Идея «духовной жизни» как проявления индивидуальной воли (индивидуальности) была развита Шиллером, который противопоставлял «наивное» и «сентиментальное» искусство и установил различие между поэзией, описывающей естественный мир и физические объекты (наивная поэзия), и поэзией о впечатлениях, вызываемых объектами у поэта (сенти-

ны в русскоязычном социологическом словоупотреблении; при этом различия соответствующих им понятий «activity» и «action», с одной стороны, и «agency» — с другой, выступают в качестве конституирующих по отношению к последнему.

³ Термин «performance» имеет несколько значений. В зависимости от контекста он переводится на русский язык как «исполнение», «представление» либо как «перформанс».

⁴ Идея героического не связана напрямую с «Героической» симфонией Бетховена (1803).

ментальная поэзия). Музыканту, как и сентиментальному художнику, свойственно рефлексивное отношение к реальности, поскольку он уже не находится в единении с природой, а стремится к изображению того, что лежит в пределах сферы субъективного.

Понятие «сентиментальное» тесно связано с концепцией романтизма. Представители романтизма противопоставляли идеал нового (романтического) искусства просветительским («наивным») взглядам на поэзию, музыку и другие виды искусства. Они полагали, что современный художник осознает несоответствие между идеалом и реальностью, и утверждали, что главным предметом рассмотрения должна стать область индивидуальной духовной жизни. Романтизм подчеркивал значение связи произведений художника с его личностью и духовным миром. Кроме того, именно романтизм разрушил установленную эстетикой классицизма и Просвещением иерархию видов искусств, признавая музыку искусством наиболее свободным и духовным.

Философские дискуссии о возвышенном и сентиментальном искусстве по-новому зазвучали в рамках музыкального дискурса. Поскольку считалось, что музыка пробуждает возвышенные эмоции (например, чувство страха), то она может быть объективно названа возвышенной, как дикая природа. В то же время музыка способна отражать состояние сознания под воздействием чувства возвышенного. В первом случае музыка напоминает нам эпическую поэзию, во втором — лирическую поэзию, передающую внутреннее состояние, связанное с осознанием свободы и способностью сопротивляться природе (сентиментальная поэзия). Автор сопоставляет музыку с лирической поэзией, чтобы продемонстрировать возможности музыки, которые не ограничиваются простой иллюстрацией природных явлений. Она способна также передавать ощущения, возникающие под влиянием чувства ужаса или страха. Композитор может представлять субъективный опыт посредством выражения ощущений и эмоций.

Как «возвышенное» связывалось с музыкой Бетховена? В «Лейпцигской музыкальной газете», в которой давался подробный критический разбор произведений Бетховена, описывались следующие музыкальные приемы: «величественные, тяжелые или торжественные ноты... длинные паузы, удерживающие продвижение мелодии... сознание слишком резко оказывается в громоподобном потоке звуков, так что воображение не может легко и спокойно соединить разнообразные образы в последовательное целое» [9, р. 62–63]. В ранних изданиях другой газеты — «Allgemeine Musicalische Zeitung»⁵ (AMZ) — критики описывали произведения Бетховена как наложение «одной мысли на другую в хаотичном порядке и в причудливой манере» [7, р. 8], что создавало довольно мрачное ощущение. Причиной негативных отзывов были господствующие в то время представления об идеальном музыкальном произведении. В конце XVIII века считалось, что музыка должна быть простой, доступной восприятию и исполнению⁶.

⁵ Буквально: «Общая музыкальная газета».

⁶ В AMZ 1799 года музыку композитора критиковали за излишнюю сложность, трудоемкость. Исполнение произведений Бетховена требовало особого тщательного подхода: чтобы понять произведение, нужно было его несколько раз сыграть. Кроме того, его творчество противоречило эстетическим взглядам того времени на подлинную красоту, мелодичность и естественность. См. [8, р. 1783–1830].

В качестве иллюстрации ДеНора приводит описание весьма любопытной коллизии, развернувшейся вокруг личности Бетховена в сфере критического дискурса. Отзывы спровоцировали конфликт между учредителем газеты и Бетховеном. Композитор грозился отказать изданию в публикации своих работ, и к 1802 году резкая критика сменилась несколько льстивым признанием его «подлинного» таланта⁷. Отношение к композитору менялось под воздействием новых философских и литературных идей. С развитием в критическом музыкальном дискурсе романтических идей, связанных с новым типом личности, критики стали описывать Бетховена как художника-героя. Э. Т. А. Гофман, который считал музыку самым романтическим из всех искусств, писал: «И Бетховен — это тот, кто взглянул на искусство инструментальной музыки с безграничной любовью и проник в глубочайшую его сущность. Его музыка... пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма»⁸. Кроме того, идея «духовной жизни», получившая музыкальное воплощение и воспринимаемая как краеугольный камень нового «романтического» эстетического автономного искусства, включала в себя прежде всего представления о сопротивлении природе и победе над ней.

Характер исполнения произведений Бетховена нередко называли революционным. В противоположность преобладавшему спокойному стилю игры, не вызывавшему у слушателей и исполнителей напряжения, «Бетховен приводит в движение механизм благоговейного ужаса, страха, боли» [4, р. 275]. Его музыка рисовала новый, психологически и эмоционально насыщенный, психоакустический⁹ пейзаж, в котором на смену мелодичному и гармоническому звучанию пришли беспокойство, напряжение и шок.

Подводя итог первой части своей работы, ДеНора отмечает, что германоязычный критический дискурс, поместивший в один ряд идею о «возвышенном» и музыку Бетховена, привел к кардинальным изменениям в венской музыкальной жизни. Во-первых, музыка все более и более воспринималась как способ изображения «духовной жизни». Через музыку воплощались идеи о психологическом внутреннем мире (psychological interiority), а также идеи индивидуализма, способности сопротивляться и бороться. Во-вторых, поскольку музыка обеспечивала наилучшие средства для изображения возвышенного, композитор — Бетховен — тоже предстал в новом образе: как героический субъект. Именно тогда увеличивается пропасть между вкусом профессионалов, знатоков, с одной стороны, и широкой публики — с другой, т. е. между художником и обществом. Сентиментальный художник в стремлении к бесконечности неизбежно становится чуждым широкой публике.

Особенности нового музыкального языка были ресурсами для двух форм агентности, воспринимаемых как способность к действию. Первая — конструирование Бетховеном себя как нового типа агента (роль, которая сформировалась благодаря особой, исключительной манере исполнения). Композитор воспроизводил новую

⁷ Журнал регулярно публиковал около 42% выходящих в то время в Вене рецензий на вокальные произведения и 58% — на инструментальные, причем среди последних около 44% рецензий было посвящено фортепианному репертуару. См. [6].

⁸ Из аннотации к статье Э. Т. А. Гофмана «Beethovens Instrumental-Musik» (1813).

⁹ Психоакустика — психофизиология слухового восприятия.

форму агентности, суть которой заключалась в осознании внутреннего превосходства над природой. Бетховен был музыкантом-героем, одним из тех, кто мог управлять вниманием публики, и единственным, кому публика демонстрировала преданность через почтительное слушание. Используемые им новые музыкальные приемы предоставляли новые ресурсы для субъективного опыта: они моделировали этот опыт через музыкальную среду. Вторая форма агентности связана с появлением фигуры критика как посредника с высоким социальным статусом между композитором и публикой. Просветители полагали, что роль музыкального критика заключается в обучении публики. Однако с развитием философских идей Канта и Шиллера представления об эстетическом вкусе изменились — суждения об искусстве должны были иметь не наставнический, а созерцательный характер, поскольку предполагалось, что эстетический вкус субъективен и индивидуален.

Разъяснив на философском и дискурсивном уровне природу представлений о творчестве Бетховена и о музыке в целом, ДеНора переходит от философских идей, музыкальных форм и критических текстов непосредственно к тому, как дискурс воплотился в исполнительских практиках. Новые техники музыкального представления и новые формы агентности, которые они подразумевали, имели большое значение для практик музыкального исполнения. ДеНора демонстрирует, как философские идеи Канта и Шиллера и музыкальные дискуссии, развернувшиеся на страницах журналов, были воплощены в музыкальных произведениях и исполнении (*performance*) сочинений композитора (самим Бетховеном и его последователями), рассматриваемых в контексте культуры исполнения. Автор подчеркивает, что исполнение позволяет рассмотреть музыку не только как музыкальный текст, но и как особого рода социальное взаимодействие.

В Вене того времени живое музыкальное исполнение было событием визуально выразительным. Существовали правила, предписывавшие музыкантам определенный стиль игры, хореографию, допустимые жесты и движения. В зависимости от музыкального материала и от того, как музыкант представлял этот материал, менялись воспринимаемые публикой смыслы. Среди музыкальных инструментов в Вене конца XVIII — начала XIX века доминировали клавишные. Поэтому дискуссии об исполнительских навыках обычно разворачивались вокруг фортепиано. Требования, которые произведения Бетховена предъявляли к телесным практикам, сопровождавшим игру на фортепиано (*piano-performing body*), вывели музыканта как особую фигуру на первый план.

Произведения Бетховена были доступны не всем музыкантам, они зачастую оказывались непонятными и слишком сложными и исполнялись преимущественно мужчинами¹⁰. Женщины выбирали в основном те сочинения, которые не требовали специальных физических и исполнительских навыков, предполагаемых музыкой Бетховена. С этого началось исключение женщин из концертной деятельности. Возникло представление о «серьезной» музыке, которая ассоциировалась только с музыкантами мужского пола.

¹⁰ Количество мужчин-исполнителей произведений Бетховена почти на порядок превышает число музыкальных исполнений среди женщин. С пропорциями мужских и женских исполнений Моцарта наблюдалась противоположная ситуация.

В 1780-х и 1790-х годах клавишный инструмент был наиболее привлекательным для музыкантов-полупрофессионалов и для любителей, именно он соответствовал аристократическим идеалам поведения светского человека (позы и жесты при игре на фортепиано). Образцовым поведением исполнителя считалась ненавязчивая, скромная игра. Показывать, что были предприняты физические и технические усилия, не допускалось. Быть излишне подвижным или демонстрировать старание позволялось только исполнителям более низкого социального статуса. К примеру, на духовых инструментах аристократы никогда не играли, поскольку это сопровождалось неподобающими их статусу звуками и мимикой — пыхтением и надуванием щек, — что явно не соответствовало образу сдержанного, неприметного исполнителя. Для женщин телесная уравновешенность, спокойствие были важны вдвойне. Новая форма исполнения музыкальных произведений, предложенная Бетховеном, ставила под угрозу не только социальный статус, но и уместность концертной деятельности женщин.

По свидетельству современников, стиль игры Бетховена был агрессивный и драматический. Приемы, которые используются в его музыке для изображения возвышенного (громоподобные аккорды, двойные октавы, внезапные и ошеломляющие мотивы), меняют поведение исполнителя на телесном уровне (*performing body*), заменяют аристократическое тело более живым, энергичным, грубо-эмоциональным (*visceral*) и деятельным. Бетховен предъявил новые требования к фортепианному исполнению, в частности, более интуитивный подход к клавишному инструменту (*visceral keyboard approach*) и более экспрессивное физическое действие. Подобные характеристики не соответствовали исполнительским техникам XVIII века — скромному, ненавязчивому исполнению, противоречили женскому поведению при игре на фортепиано.

Бетховен был человеком непредсказуемым и импульсивным, что воспринималось как доказательство исключительности его личности и способностей. Музыка Бетховена создала стандарт исполнения, который воплотил индивидуальные особенности гения композитора и установил взаимосвязь между интуитивным стилем игры (*visceral keyboard approach*) и образом музыканта-героя.

Музыкальное изображение «духовной жизни» и ее внешнего коррелята — героического действия — могло быть представлено не только через музыкальный материал, но и через физические практики его исполнения, которые давали начало визуальным, музыкально сконструированным образам героического действия. Исполнительские практики предоставляли словарь жестов и набор стилей движения, ассоциируемых с ярким (*powerful*) индивидуализмом. Более чем когда-либо прежде тела исполнителей в процессе осмысления музыки «помогли перевести музыкальный звук в музыкальное значение посредством образа — и иногда зрелища — жестов, выражений лица и общей телесности в целом» [5]. В Вене подобные представления развивались в научных и псевдонаучных течениях физиогномики¹¹ и гипноза. Способности женщин и мужчин постичь возвышенное, героизм, напряженность зрителей и исполнителей — идеи, которые также резонировали с музыкальной культурой того времени. Как и в музыке, концепция, согласно которой особые качества людей локализованы в фи-

¹¹ Физиогномика — учение о связи психического состояния человека с движениями и мимикой его лица.

зических или психологических чертах человека, неизбежно противопоставляла себя более демократическим идеям таланта и меритократии (*meritocracy*).

Музыка Бетховена представляла собой источник новых способов действия в венском обществе. Философские идеи, по-новому проинтерпретированные в дискурсе музыкальной критики и затем снова преломленные через рассуждения об исполнительских практиках, определяли восприятие музыки Бетховена в Вене тех времен. Музыка производила новые способы агентности, которые лежали в основе гендерной сегрегации в музыкальных инструментах и физических признаках музыкального гения, которые в том числе подкреплялась идеями толкования внешнего облика.

Литература

1. Арчер М. Реализм и морфогенез / пер. с англ. О. А. Оберемко под ред. А. Ф. Филиппова // Социологический журнал. 1994. № 4. С. 50–68.
2. Девятко И. Ф. Социологические теории деятельности и практической рациональности. М.: Аванти-Плюс, 2004.
3. Burnham S. Beethoven Hero. Princeton: Princeton University Press, 1995.
4. Burnham S. The Four Ages of Beethoven: Musicians (and a Few Others) on Beethoven // The Cambridge Companion to Beethoven / ed. by G. Stanley. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. P. 272–291.
5. Leppert R. The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body. Berkeley: University of California Press, 1993.
6. Schindler A. F. Beethoven as I Knew Him / trans. by C. S. Jolly. Mineola: Dover Publications, 1996.
7. Wallace R. Beethoven's Critics: Aesthetic Dilemmas and Resolutions During the Composer's Lifetime. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
8. Wallace R. The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
9. Webster J. The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime // Haydn and His World / ed. by E. Sisman. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. 57–102.