

## МУЗЫКОВЕД И ЕГО СОБЕСЕДНИКИ

**Цель настоящей статьи** – систематизировать представления об этапах исторического развития музыковедческой коммуникации, исходя из анализа особенностей самой музыковедческой коммуникации.

1.1. В трактате *De institutione musica* («Об установлении музыки») Боэций пишет: *Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam* [*De inst. musica*, I, 34]<sup>1</sup>. Е. В. Герцман не совсем удачно переводит слово *musicus* как «музыковед» [3, с. 347], затушёвывая важные различия между античным *musicus*'ом и современным музыковедом, которые мы рассмотрим в первую очередь.

Античная **musica theoretica** осмысливает то, как общие законы мироздания раскрывают себя в музыкальном звучании. Продолжая античную традицию, средневековая университетская наука помещает музыку в квадривиум вместе с арифметикой, геометрией и астрономией. Традиция, восходящая к полулегендарному Пифагору, поддерживается музыкознанием на протяжении всей его истории вплоть до сегодняшнего дня. Поиск культурных и философских универсалий, питающих музыку извне, формирует *осмысленное* – неважно, положительное или отрицательное – отношение к музыкально-практической деятельности. Античный мыслитель мог считать гармонию мира реальным звучанием, современный музыковед рассматривает её как философскую метафору, но неизменной остаётся потребность мыслить музыку как закономерное проявление чего-то большего, чем она сама. В этом отношении современное музыкознание следует традиции, восходящей к античности.

Имеется, однако, важное отличие, обособляющее европейское музыкознание от античного. *Musicus*, погруженный в изучение «звучащих чисел», не вступает в собеседование с исполнителями и слагателями песен. Он адресует музыкантам-практикам свои оценочные суждения, игнорируя вопросы, которые не могут не возникать в связи

---

<sup>1</sup> «Тот на самом деле *musicus*, кто разумом взвешивает науку пения».

с исполнением и распространением музыкальных произведений<sup>2</sup>. Формируется коммуникативная система без обратной связи.

1.2. В этом отношении весьма показательно, каким образом Боэций сравнивает *musicus*'а с двумя другими категориями людей, причастных «науке пения». Они либо играют на инструментах, либо слагают песни. Исполнители, согласно Боэцию, – рабы, прислуживающие музыке. Слагатели песен (*poetae*) повинуются воле высших сил инстинктивно, подобно животным. И только рациональное суждение *musicus*'а есть деятельность подлинно человеческая.

*Musicus*, таким образом, оказывается на вершине иерархически организованной коммуникативной системы. Чтобы хотя бы частично оправдать очевидную несправедливость, допущенную Боэцием по отношению к тем, кого сейчас называют исполнителями и композиторами, необходимо избавиться от аналогии с коммуникативной цепочкой, по которой адресант-композитор через посредника-исполнителя передаёт адресату-слушателю музыкальное произведение. Каждый из участников коммуникации, возникающей вокруг музыкального произведения, по-своему важен и не может быть поставлен выше или ниже других. Однако специфика музыковедческой коммуникации – а Боэций описывает именно её – определяется тем, что сообщением в ней является не сама музыка, звучащая или записанная, но суждение о музыке. *Musicus* в качестве генератора таких сообщений играет в музыковедческой коммуникации самую важную роль, и такое же центральное положение сохраняет в ней – но только в ней! – современный музыковед.

1.3. Теория музыки, излагаемая Боэцием, в содержательном аспекте представляет собой античное учение. Оно, впрочем, облечено в необычную для своего времени словесную форму: древнегреческая наука впервые начинает говорить на латыни. Труды Боэция представляют собой своевременную и эффективную реакцию на общий кризис научной коммуникации, разразившийся после распада Римской империи. Хотя варварские племена, захватившие Западную Римскую

---

<sup>2</sup> На вопрос о том, как возникают музыкальные произведения, античность давала следующий ответ: их слагают боги, а те, кого называют слагателями песен, на самом деле лишь передают дары богов остальным смертным.

империю, не пользовались греческим – языком большинства античных философов и ученых, вожди этих племён, будучи активными участниками политической и культурной жизни империи, ощущали себя её наследниками. Они достаточно уверенно владели латынью. Боэций существенно упростил новой политической и культурной элите доступ к интеллектуальным ценностям античного мира. Точнее, он стал символической фигурой, олицетворяющей рецепцию античного наследия и формирование структуры университетского образования в средневековой Европе.

2.1. Лишь через пять веков после Боэция в теории музыки появляется новая и уже специфически европейская традиция – **musica practica**. Её возникновение прочно связано с именем Гвидо Аретинского и изобретением линейной – аретинской – нотации, которая делает специфику европейской музыкальной культуры зримой в прямом смысле слова. Однако для понимания того, как античный *musicus* становится европейским музыковедом, важно обратить внимание на причины столь радикальных новаций.

Как и его предшественники, Гвидо констатирует: *Musicorum et cantorum magna est distantia*<sup>3</sup>. При этом, в отличие от своих предшественников, он ищет способы преодолеть дистанцию, отделяющую певца от учёного музыканта. Такое стремление чуждо античной теории, которая обращалась исключительно к учёным-философам. Для музыкальной практики в античных трактатах места не было, ибо свободному греку или римлянину подобало углубляться в занятия пением или игрой на музыкальных инструментах лишь настолько, насколько это было необходимо, чтобы распознать в звучащей музыке интервалы, лады или ритмы, исследуемые теорией.

Напротив, европейская теория музыки уже со времен предшественников Гвидо, большей частью безымянных, пристально наблюдает за музыкальной практикой и обращается к музыкантам-исполнителям, стремясь облегчить им освоение каждодневно используемого музыкального материала. *Musicus*, выходя из границ прежнего круга

---

<sup>3</sup> «[Между] музыкантами и певцами большое расстояние». Этой фразой начинаются *Regulae rhythmicae* («Стихотворные правила»), написанные Гвидо Аретинским в качестве вступления к антифонарию.

общения со своими учёными собратями, превращается в музыковеда, чьими собеседниками-читателями становятся также исполнители.

2.2. Деятельность Гвидо, знаменующая начало собственно европейской науки о музыке, посвящена преимущественно тому, что принято относить к методике преподавания музыкально-теоретических дисциплин. Гвидо реформирует нотацию и вводит гексахордовую артикуляцию звукоряда для того, чтобы облегчить чтение с листа и ускорить выучивание незнакомых напевов. Его реформа, таким образом, неотделима от выработки методики обучения практическому музицированию.

Европейское музыкознание с самого рождения неотъемлемо от преподавания, передачи практических умений, то есть от методики. Принадлежность к сообществу музыкантов – уже в новом, европейском смысле слова – определяется умением использовать теоретические положения для решения тех или иных практических задач (включая задачи анализа музыкальных произведений), то есть умением практиковать научное знание. Это умение приобретается в процессе обучения, методика которого соответствует представлениям о структуре и области применения теории.

3.1. Следующий важный этап в развитии европейского теоретического музыкознания начинается в XVI в. Его характеризует не столько фигура Николауса Листениуса, сколько введённый этим немецким музыковедом термин **musica poetica**. В трактате Листениуса «*Musica*», опубликованном в 1537 г., впервые рассматривается новый объект музыковедческого исследования – *opus perfectum et absolutum*, то есть совершенное и самостоятельное произведение, которое композитор оставляет потомкам в виде нотного текста.

*Musica poetica*, не ограничиваясь одним лишь анализом уже написанных произведений-текстов, вырабатывает предписания, которым должен следовать композитор, входящий отныне в круг собеседников музыковеда. Сочинение музыки осознаётся теперь как особая область музыкально-практической деятельности, где действуют не столько высшие силы, сколько вполне рациональные правила.

3.2. Постановка новых музыкально-практических задач расширяет пространство музыковедческой коммуникации. О сознательном стремлении музыковедов увеличить число своих читателей-собе-

седников свидетельствует то, что в XVI в. европейская теория музыки начинает, наряду с привычным латинским, разговаривать на живых европейских языках. Наряду со знатоками латыни и «университетской» теории музыки, читателями трактатов теперь становятся те музыканты-практики, которые в силу различных причин либо не имели возможности усовершенствовать свою латынь, либо не овладели ею вовсе.

Необходимо подчеркнуть, что изменения в языке изложения не повлекли за собой отказа от наследия «теоретической» музыки, которая, казалось бы, не имела никакого отношения к решению новых задач: Царлино в первой книге «*Le institutioni harmoniche*» (1558) развивает пифагорейскую нумерологию и даже Рамо начинает «*Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*» (1722) с изложения сведений о делении монохорда.

3.3. Несмотря на значительное расширение границ пространства музыковедческой коммуникации, вне её пределов по-прежнему остаётся адресат коммуникации собственно музыкальной. До определённого времени такая ситуация представляется музыковедам вполне нормальной, и первые признаки нового коммуникативного кризиса проявляются лишь в конце XVIII в. Они отчётливо обозначились в эпоху Великой Французской революции.

Это событие, по мнению Н. Арнонкура [1], имело ряд катастрофических последствий для европейской музыкальной культуры. Одно из них – создание Парижской консерватории. Здесь музыкальное образование впервые становится общедоступным и утрачивает традиционный цеховой характер. Преподаватель консерватории обязан действовать в соответствии с определёнными стандартами образования и обеспечивать равный доступ к знаниям для всех учащихся. Он не может уделять наиболее одарённым ученикам столько же времени, внимания и сил, сколько мог при желании уделить музыкант-мастер. И всё же индивидуальные формы обучения позволяют поддерживать цеховой характер передачи знаний и по сей день – по крайней мере, в классах по специальности. Поэтому с оценкой Н. Арнонкура в данном случае трудно согласиться.

Однако деятельность Парижской консерватории, заслуживает пристального внимания в другом аспекте – она положила начало

**институализации музыкального образования.** Луиджи Керубини, ставший директором консерватории в 1822 г., инициировал процесс создания типовых учебных курсов музыкально-теоретических дисциплин и участвовал в написании соответствующих учебников. Специализированный учебник занимает место трактата, охватывавшего все традиционные области интересов музыкальной науки. При этом предполагается, что музыковед, который читает в консерватории соответствующий курс, специализируется в области гармонии, контрапункта или учения о формах<sup>4</sup>.

3.4. Арнонкур с грустью отмечает, что Французская революция в корне изменила отношение европейцев к музыкальному искусству: «Пришло осознание того, что через искусство, а в особенности через музыку, которая оперирует не словами, а лишь “волшебными напитками”, возможно влиять на людей. Несомненно, о политическом использовании искусства для явного или скрытого навязывания обывателям или подданным какой-то доктрины известно давно, тем не менее, это никогда не проводилось так систематически <...>. Теоретический принцип такой: музыка должна быть настолько простой, чтобы быть понятной любому (правда, употребление слова “понятная” уже не соответствует действительности); музыка должна умилять, захватывать, убаюкивать... независимо от образованности слушателя; она должна стать “языком”, который понял бы каждый, ему не обучаясь» [2, с. 16–17].

В приведенной цитате описана важнейшая стадия формирования того пласта европейской музыкальной культуры, который принято называть «популярной музыкой» (*popular music*). Речь идёт о явлении, в первую очередь, социальном, и Арнонкур совершенно справедливо указывает на стоящую за популярной музыкой идеологическую программу. Вследствие её реализации существенно расширяется круг слушателей или, если угодно, потребителей музыки. Значительную часть слушательской аудитории теперь составляют люди, которые хо-

---

<sup>4</sup> Впрочем, из опыта таких выдающихся ученых XIX–XX вв., как Г. Риман, Э. Праут, С. И. Танеев, Г. Шенкер, Э. Курт, Б. Л. Яворский, Ю. Н. Холопов следует, что универсальность или, по крайней мере, неослабевающий интерес ко всем основным направлениям теоретического музыкознания по-прежнему является залогом успешной научной и педагогической деятельности.

тят просто получить удовольствие от музыки. Такие слушатели, однако, не ограничиваются потреблением музыки – они высказывают оценочные суждения об услышанном. В качестве основного критерия оценки теперь выступают не имманентные законы музыки, а эмоции, возникшие под влиянием прослушанного. Новый способ оценки, отражаемый в специфической слушательской критике, вступает в конфликт с традиционным музыковедческим.

Музыкальная риторика барокко, тесно связанная с теорией аффектов, учила композитора вызывать у слушателя прогнозируемый эмоциональный отклик, пользуясь определёнными средствами музыкальной выразительности. Но, во-первых, её рекомендации в отношении музыкально-риторических фигур так и не стали единой и общепринятой теорией. Во-вторых, эти рекомендации всё-таки были адресованы композиторам, а не слушателям. Последние пребывали в неведении относительно того, какие именно музыкальные приёмы вызывают у них те или иные эмоции, и какие именно эмоции следует испытывать, услышав ту или иную музыкально-риторическую фигуру<sup>5</sup>. В-третьих, риторика вообще ориентируется на типичное, устоявшееся и повторяющееся всякий раз, когда возникает соответствующая «риторическая ситуация». По своей природе она вынуждена игнорировать вполне естественное и для композитора, и для слушателя стремление к новизне, необычности и оригинальности.

3.5. В XIX в. весьма влиятельной становится эстетическая теория, согласно которой содержанием музыки являются якобы изображаемые ею эмоции. Эстетика чувствования, весьма удобная для слушательской музыкальной критики, подрывает рациональные основания музыкознания, с чем не может смириться Э. Ганслик: «Нельзя изучить сущность вина, напиваясь» [3, с. 288]. С афоризмами сложно спорить, и всё же нельзя отрицать, что между употреблением вина и состоянием опьянения существует некая зависимость. Ганслик формулирует

---

<sup>5</sup> В XVII–XVIII вв., разумеется, были квалифицированные слушатели, которые уверенно владели нотной грамотой, читали трактаты о музыке и даже занимались любительским музицированием. К ним, например, относился Фридрих Великий – адресат «Музыкального приношения» И. С. Баха, а также многие другие представители слушательской и общественной элиты. Мы же ведём речь о другом типе слушателя, который в XX в. был «опознан» в качестве массового.

недвусмысленный запрет связывать «сущность» изучаемого предмета с производимыми им воздействиями, ориентируясь на модель научного знания, которую в XIX в. дают естественные науки – прежде всего физика и биология.

4.1. Только на рубеже XIX и XX ст. гуманитарные исследования обретают автономные методологические принципы: В. Дильтей устанавливает различие между методом понимания (*Verstehen*), свойственным «наукам о духе» (*Geisteswissenschaften*<sup>6</sup>), и методом объяснения (*Erklärung*), присущим «наукам о природе» (*Naturwissenschaften*).

Направление методологического поворота наиболее отчётливо обозначилось, если говорить о традиционных областях гуманитарного знания, в исторической науке первой половины XX в.: французские историки школы «Анналов» впервые переносят внимание с событий, в которых, подчиняясь объективным законам, участвуют люди, на самих людей как инициаторов событий. Событие теперь рассматривается в формируемом человеческими усилиями пространстве культуры.

Изучая деятельность человека, создающего культуру, гуманитарий осознает, что его собственное мышление тоже не является чем-то прозрачным, наподобие оптического прибора. Оно различными способами влияет на процессы гуманитарного познания и само подлежит научному осмыслению. Методологическая рефлексия направлена теперь не на человеческое мышление вообще, не на сознание «любого» человека, а на «моё собственное» сознание.

4.2. Музыковед, будучи гуманитарием, не без удивления обнаруживает, что и сам является слушателем, и что его собственные реакции на музыку нуждаются в объяснении. Сознание музыковеда теперь является не столько «местом встречи» музыкальной практики с теоретическими концепциями, сколько активным участником или даже организатором встречи.

Ощущение необычности ситуации отражено в названии центрального труда Г. Шенкера – *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (1906–1935). Фантазии ученого становятся «законными» объектами и полноправными участниками одной из наиболее оригинальных

---

<sup>6</sup> Позднее Макс Вебер предложил употребляемое в настоящее время название *Kulturwissenschaften* – «науки о культуре».

и влиятельных музыкально-теоретических концепций XX в. Шенкер, впрочем, несколько наивно полагал, что выполняет традиционные обязанности музыковеда – открывать «вечные законы» музыкального искусства и учить композиторов тому, как этим законам следовать. На самом же деле он вырабатывал новую культуру слушания музыки, основанную на умении проникать слухом под покровы звучания и обнаруживать скрытые опорные конструкции<sup>7</sup>. Ученики и последователи Шенкера, угадав подлинные намерения своего учителя, сумели выделить наиболее существенное в его концепции, о чём свидетельствует название фундаментальной монографии Ф. Зальцера – *Structural Hearing* (1952).

Умение слышать не просто последовательности звуков, а звуковые структуры – те самые «движущиеся звуковые формы», которые Ганслик рассматривал с музыкально-эстетических позиций, – требует сопрягать слушание с пониманием, нацеленным на связи между музыкальными средствами и порождаемыми ими эмоциями. Такая слушательская и одновременно исследовательская установка принципиально отличается от сформулированной Спинозой методологической установки классического рационализма: *Non indignari, non admirari, sed intelligere*<sup>8</sup>. Современные гуманитарные исследования, в том числе и музыковедческие, предполагают необходимость понимать, что именно и по какой причине вызывает негодование, удивление и любые другие эмоции.

4.3. Другая важнейшая установка, которой следует современное теоретическое музыкознание, также отражена в названии музыковедческого труда – *Das Meisterwerk in der Musik*<sup>9</sup>. Буквальный перевод «Шедевр в музыке» не совсем точно отражает суть дела, поскольку французское слово *chef-d'œuvre* означает «главное произведение» и указывает на одну-единственную вершину творчества. Немецкое *Meisterwerk*, кроме этого, подразумевает творение, созданное мастером, то есть в конечном итоге – само мастерство. Предмет

---

<sup>7</sup> Шенкер здесь не одинок: в сходном направлении двигались Э. Курт, а в отечественном музыковедении – Г. Э. Конюс и Ю. Н. Тюлин.

<sup>8</sup> «Не негодовать, не удивляться, но понимать».

<sup>9</sup> Под этим названием Г. Шенкер в 1925–30 гг. выпускал журнал, редактором и единственным автором которого был он сам.

аналитических исследований и здесь оказывается многослойным: проникая в звучание, которое эстетически переживается в качестве уникального шедевра музыкального искусства, «умный» слух выявляет в нём рациональные закономерности, порождающие мастерство композитора в целом.

Стратегия «умного» слушания, формируемая теоретическим музыкознанием XX в., позволяет исследователю формулировать критерии мастерства, исходя из самостоятельного и ответственного теоретического осмысления собственного музыкального опыта. Шенкер, чьи философско-эстетические взгляды представляли собой причудливое сплетение влияний Гегеля, Шопенгауэра и Ницше, был убежден в объективности такого рода критериев, однако современный исследователь, ориентируясь на опыт феноменологии и философской герменевтики, должен говорить об их интерсубъективной природе.

4.4. Интерсубъективные критерии современного музыкознания соответствуют представлениям о научности в том отношении, что их можно предъявить собеседникам для самостоятельной проверки – подтверждения или опровержения. Поскольку же такая проверка в любом случае неизбежно включает работу слуха и соотнесение с собственным эмоциональным опытом, интерсубъективные критерии соответствуют специфике гуманитарного знания: их обсуждение позволяют обогатить эмоциональный опыт проверяющего, вовлечь его в эстетическое переживание.

Суждение музыковеда, выносимое на основании взаимопроверки эмоционального опыта и рациональных критериев, является критическим<sup>10</sup>, однако не в том смысле, о котором писал Бозций. Важное и, возможно, несколько разочаровывающее отличие состоит в том, что критерии, которыми оперирует современное музыкознание, не могут претендовать на роль вечных и незыблемых объективных законов мироздания. Они изначально субъективны и требуют соотнесения не только с огромным багажом знаний, накопленных наукой о музыке, но и с запросами аудитории, к которой намеревается обратиться музыковед.

---

<sup>10</sup> Латинским словом *criticus* называли критика как арбитра, ценителя судьбы художественных произведений. Это слово, как и слово «критерий», происходит от греческого *krinein* – «решать», «судить».

Новый тип музыковедческой коммуникации осуществляется в таком пространстве культуры, где уже невозможно чётко и однозначно отграничить композитора, исполнителя и слушателя. Опыт современного музыкознания показывает, что «умное» слушание – функция, реализуемая каждым из участников коммуникации. Одновременно приходит осознание того, что слушание музыки активно: оно одновременно осваивает культурное пространство прошлого и формирует его в настоящем, определяя перспективы развития в будущем. Соответственно, новый тип музыковедческой коммуникации – назовем его **musica critica** – должен быть осознан в качестве существенного компонента современной музыкальной культуры. Музыковед исследует многообразные формы музыкально-практической деятельности как общую почву, из которой произрастают индивидуальные переживания, и одновременно возделывает эту почву, преследуя конечную цель коммуникации – устанавливать и поддерживать взаимопонимание.

**Выводы.** История теоретического музыкознания, изучаемая в имманентных ему категориях музыковедческой коммуникации, представляет собой процесс расширения коммуникативного пространства, вовлекающего новых участников и охватывающего новые проблемы. Каждый из четырёх выделенных нами этапов характеризуется зарождением определённой объяснительной традиции. При этом вопросы, которые обсуждались на предыдущих этапах, не снимаются с повестки дня. Напротив, их понимание углубляется. **Musica theoretica** рассматривает музыкальное искусство в философском и научном контексте, **musica practica** связывает теоретическое понимание с практическим освоением звукового материала, **musica poetica** проецирует накопленные знания и умения на произведение – *opus*, погружаемый современной **musica critica** в социально-психологическую среду. Одновременно с расширением круга адресатов музыковедческих сообщений интенсифицируется обмен мнениями между традициями, сосуществующими в современном европейском музыкознании.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Арнонкур Н. Понимание музыки и музыкальное образование [Текст] / Н. Арнонкур ; [пер. с нем.] // Музыка языком звуков. — Сумы, 2002. — С. 11—20.

2. Герцман Е. В. Музыкальная боэциана [Текст] / Е. В. Герцман. — СПб : Невская Нота, 2010. — 504 с.

3. Музыкальная эстетика Германии XIX в. [Текст] : Антология / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков ; ред. Н. Шахназарова. — М. : Музыка, 1982. — Т. 2. — 432 с.

УДК 781.5

*Евгений Андреев*

## СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКОВЕД В МИРЕ ПОПУЛЯРНОЙ МУЗЫКИ

*Цель настоящей статьи* – дифференцировать понятия «popular music» и «рок-музыка», которые сформировались в двух различных, хотя и взаимодействующих областях исследовательской деятельности. Бессистемное использование этих понятий дезориентирует исследователя, поскольку на многообразии музыкальных явлений накладывается большое количество методов их описания со своей собственной терминологией, не всегда упорядоченной. Каждый новый метод увлекает в свою собственную область, и музыковед оказывается не в состоянии сосредоточиться на том, чем ему предписывают заниматься многовековые традиции нашей науки. Мы намерены показать, что понятие «*popular music*» задает социологический вектор исследования, тогда как понятие «*рок-музыка*» позволяет организовать анализ с использованием традиционных методов науки о музыке.

Понятие *popular music* тесно связано с социологическими исследованиями массовой культуры XX в. Эта связь представляется неслучайной: общественно-политические события 60-х гг. прошлого столетия, в которых активное участие принимала молодежь, прошли под аккомпанемент новой музыки. К концу 60-х слушатели и критики стали различать рок-н-ролл прошедшего десятилетия и новую рок-музыку, хотя название «рок-н-ролл» продолжают использовать как для характеристики жанра американской эстрадной музыки 50-х гг., в котором работали Чак Берри и Элвис Пресли, так и для ха-