

19. Шуман Р. Письма. [В 2 т.]. Т. 1. (1817–1840) / Роберт Шуман ; [пер. с нем. А. А. Штейнберг]. — М. : Музыка, 1970. — 720 с.

**Ганзбург Г. К типологии композиторских поколений.** Обсуждается генерационный подход к периодизации музыкального процесса, группирующий факты истории творчества музыкантов — композиторов и исполнителей — не по странам, стилям, жанрам, а по поколениям.

**Ключевые слова:** типология, композиторское поколение, генерационный подход, стилевая эпоха, творческий период.

**Ганзбург Г. До типології композиторських поколінь.** Обговорюється генераційний підхід до періодизації музичного процесу, що поєднує факти історії творчості музикантів — композиторів та виконавців — не за країнами, стилями, жанрами, а за поколіннями.

**Ключові слова:** типологія, композиторське покоління, генераційний підхід, стильова епоха, період творчості.

**Hansburg G. Towards the typology of composer generations.** On the issue of the generation approach to the periodization of the musical process, which groups up the history facts of musicians', composers' and performers' works, based not on the countries, styles and genres but on the generations.

**Key words:** typology, composer generation, generation approach, style epoch, creative period.

УДК 78.072.2

*Игорь Приходько*

## **«ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПОДХОД» И ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ**

Юбилей — прекрасный повод подумать не только о достижениях и победах, но и о нерешённых проблемах. Приподнятое юбилейное настроение особенно благоприятно для размышлений о последних: оно вселяет уверенность в своих силах и способности найти решение для любой из встающих перед нами проблем.

После присоединения Украины к Болонскому процессу отечественное высшее образование, включая музыкальное, столкнулось с множеством новых и достаточно необычных трудностей. Можно

с уверенностью утверждать, что для студентов нашего вуза – в особенности исполнительских специальностей – наиболее серьезными стали те, которые связаны с необходимостью для получения квалификации бакалавра и магистра защищать письменные дипломные работы.

В более выгодном положении здесь оказываются хормейстера, которые на протяжении первых лет обучения должны составлять аннотации к произведениям, входящим в их экзаменационные программы. Благодаря этому они не утрачивают навыков письменного изложения своих мыслей об исполняемых произведениях и подходят к написанию дипломов на соискание квалификационного уровня бакалавра относительно подготовленными. Другие же исполнители с необходимостью писать развёрнутые тексты впервые вплотную сталкиваются лишь на четвёртом году обучения. Отсутствие предварительной подготовки не может не сказываться на качестве текстов, выносимых на защиту.

Но это лишь одна и не самая существенная часть проблемы. Другая и гораздо более важная заключается в следующем: предполагается, что и музыковеды, и исполнители в своих работах преследуют сходные цели, пользуются одними и теми же научными методами, а значит и никаких принципиальных различий между их текстами быть не должно. Те же отличия, которые нередко бросаются в глаза, обобщают с помощью понятия «исполнительское музыкознание», имеющего уничижительный оттенок.

Критерии, с которыми обычно подходят к «исполнительским» научным работам, вытекают из традиций преподавания музыкально-исторических и музыкально-теоретических дисциплин, сложившихся в советские времена и поддерживаемых в отечественных высших музыкальных учебных заведениях: студенты-исполнители изучают те же самые предметы, что и музыковеды или композиторы<sup>1</sup>, но в сокращённом и упрощённом виде.

В последние годы, однако, здесь происходят некоторые позитивные изменения<sup>2</sup>: так, в учебнике полифонии Ю. К. Евдокимовой [2]

<sup>1</sup> В советский период музыковеды и композиторы обучались по почти идентичным программам. В последнее время наблюдается тенденция к обособлению композиторского образования от музыковедческого и сближению его с исполнительским.

<sup>2</sup> К сожалению, пока что они затрагивают в основном наших российских коллег.

учитывается опыт работы со студентами не только музыковедческого, но и дирижёрско-хорового факультета, в учебнике полифонии Т. Н. Дубравской [1] материал организован в соответствии с запросами студентов-исполнителей (преимущественно пианистов). Примечательно, что в обоих учебниках использован исторический, а не «систематический» метод изложения материала: средства музыкальной выразительности изучаются в той последовательности, в которой их осваивала европейская музыкальная культура, а не в абстрактно-логическом движении от простого к сложному, конечной целью которого является охват некой универсальной – и потому вневременной – системы выразительных средств.

Учёт интересов музыкантов-исполнителей свидетельствует о позитивных сдвигах в музыковедческом мышлении: оно постепенно приспособляется к фактическому положению вещей в современной музыкальной культуре, где центральной фигурой оказывается уже не композитор или музыковед, а исполнитель. Следующий шаг в данном направлении заключается в том, чтобы расширить область научных интересов теоретического музыкознания<sup>3</sup> за счёт более активного и тщательного изучения исполнительской деятельности. При этом важно учитывать, что последняя не является сугубо эмпирической и не сводится к «физическим упражнениям» за инструментом: в ней непременно присутствует аналитическое интеллектуальное усилие, которое так или иначе организует работу исполнительского аппарата. Цель настоящей статьи и состоит в том, чтобы выявить специфические особенности исполнительского анализа, которые могут обогатить арсенал методов теоретического музыкознания.

---

<sup>3</sup> Вопрос о том, в какой мере в современных условиях сохраняется установленное Гвидо Адлером разделение музыкознания на «систематическое», историческое и этническое, требует специального обсуждения, выходящего за рамки данной статьи. Условимся считать, что исследования диахронного (исторического) и синхронного (систематического) аспектов существования музыки дополняют друг друга и представляют собой разные стороны теоретического истолкования музыки. Говоря о теоретическом музыкознании, будем иметь в виду объяснительный характер музыковедческой деятельности в целом (в отличие от практической деятельности по производству музыки), а не ту область науки о музыке, которую обычно представляют в виде триады «гармония-полифония-форма».

Сосредоточим внимание на той области исполнительства, где исходным пунктом материализации музыкальных замыслов является графический нотный текст. При этом за пределами нашего внимания оказывается множество очень важных явлений современной музыкальной культуры. К ним относятся и различные направления «академического» авангарда, и та обширная область современной музыкальной практики, которая лишь в общих чертах характеризуется понятием «популярная музыка». Отсутствие необходимости в нотном тексте или его вспомогательная роль свидетельствует отнюдь не о «маргинальности» названных течений, а об огромном разнообразии способов существования музыки в современном мире. Нотный текст на сегодняшний день является не единственно возможным, но лишь наиболее изученным способом существования музыкальных произведений. Отношения, возникающие вокруг него, наиболее привычны для музыканта, получившего или получающего академическое образование. Другие современные типы производства музыки должны постоянно напоминать об ограниченности исследуемого нами опыта и обуздывать неоправданное стремление к универсализации полученных результатов.

Итак, уже на стадии формирования объекта исследования мы сталкиваемся с важнейшим методологическим требованием. Оно заключается в необходимости сознательно обозначить границы той области исследовательских интересов, за пределами которой интересующая нас проблема теряет свою значимость, растворяется во множестве других, не менее важных. Музыкаловедческое исследование, не осознающее собственных границ, установленных музыкальным материалом или конкретным способом производства музыки, теряет научную ценность ровно настолько, насколько оно предъявляет претензию на универсальность.

В теоретическом музыкознании требование чётко обозначить границы чаще всего представляет собой призыв к интеллектуальной честности и добросовестности, но, к сожалению, отнюдь не обязательное руководство к действию. В то же время для любой исполнительской деятельности границы, установленные музыкальным материалом, естественны и очевидны: пианист играет не «жанр фортепианной сонаты в творчестве Бетховена», а сонату Бетховена, хор поёт

не «особенности имитационной техники Палестрины», а мотет или мадригал этого композитора.

Конкретность исполняемых произведений обуславливает специфическое интуитивное понимание музыкантами-практиками многих базовых понятий, используемых в теории музыки. К примеру, особенности жанра произведения либо стиля композитора освещают те или иные детали нотного текста, но этот свет не проливается на произведение извне, из научных трудов (хотя вовремя сказанное меткое слово может преобразить слышание музыки), но исходит из самого звучания. Представления исполнителей о жанре и стиле опираются в первую очередь на то, как они играют и слышат в исполнении коллег конкретные произведения.

В этом отношении музыкант-исполнитель стоит на тех же позициях, что и средневековый философ-номиналист: для обоих абстрактные понятия представляют собой не автономные и реифицированные (наделённые вещным существованием) сущности, а лишь «надписи», наносимые с разными целями на реально существующие вещи. Стиль и жанр для музыканта-исполнителя – не «что», а «как». То же самое можно сказать и о других понятиях, наделённых, казалось бы, значительно большей конкретностью: доминантовая функция в гармонии – не тот или иной аккорд, а свойство различных аккордов стремиться к устойчивому тональному центру, субдоминанта же – стремление оспорить устойчивость тоники; подвижной контрапункт – такое воспроизведение многоголосного соединения, при котором происходит перемещение его мелодических компонентов с одних этажей фактуры на другие и т. п.

Такой способ понимания показывает, что вся веками складывающаяся музыковедческая терминология в сущности отражает сверхзадачу нашего искусства – преобразовать разворачивающееся во времени звучание в пространство, заполненное звуками. Было бы серьёзным заблуждением считать, что эта недостижимая цель уже достигнута и аппарат словесного описания музыкальных феноменов, отданный в руки музыковеда, превратился в неподвижный и неизменный «пульт управления» музыкой.

Впрочем, иллюзия власти музыковеда над музыкой и музыкантами так же стара, как и сама наука о музыке. Внимание учёных пифагорей-

цев было сосредоточено на воплощённых в звучании универсальных законах мироздания, тогда как пение и игра на музыкальных инструментах были уделом ремесленников. На протяжении многих столетий после того, как Гвидо Аретинский заложил основы современной нотации, общение между музыковедами и исполнителями протекало в жанре монолога. Музыковед должен обучить будущего музыканта нотной грамоте и умению называть соответствующими именами различные сочетания звуков, рассказать о правилах соединения голосов, строении музыкального произведения и, наконец, об универсальных законах музыки. Отношения учителя и ученика, которые складывались веками и даже тысячелетиями, продолжают формировать ведущий жанр музыковедческой коммуникации.

Одновременно складывалась другая система отношений, внутри которой происходило освоение практических навыков пения и игры на музыкальных инструментах — отношения между мастером и подмастерьем. Искусство производства музыки (или ремесло музыканта, которое становится искусством по мере совершенствования практических навыков) всегда соприкасалось с наукой о музыке лишь настолько, насколько осознавалась универсальность музыкального материала, его общность для всех областей музыкальной практики. Почему же на рубеже XX и XXI столетий эти две линии вдруг пересеклись?

Основная причина заключается в беспрецедентном плюрализме как основном свойстве современной музыкальной культуры. Количество традиционных и современных музыкальных практик столь велико, что уже невозможно выделить среди них «ядро» и «периферию», «норму» и «нарушение». Современная музыкальная жизнь отличается, кроме того, чрезвычайной динамичностью. Это особенно хорошо видно в области «популярной музыки»: то, что ещё вчера казалось главным течением, «мейнстримом», вдруг стремительно теряет популярность, а то, что вчера было «андеграундом», неожиданно оказывается в самом центре внимания слушателей.

В области популярной музыки также особенно заметна упомянутая выше общая ориентированность современной музыкальной культуры на фигуру исполнителя. Данное обстоятельство не может не влиять на систему музыковедческой коммуникации, в которой вертикальные отношения между музыковедом-учителем и исполни-

телем-учеником компенсируются и в какой-то мере даже вытесняются горизонтальными отношениями диалога. Такие изменения очень заметны при чтении англоязычной музыковедческой литературы и общении с зарубежными коллегами — в том числе и российскими. Представляется, однако, что в отечественном музыковедении важность такой перестройки пока ещё не вполне осознана.

На экзаменах по музыковедческим дисциплинам и студенческих научно-практических конференциях нередко приходится слышать вопросы и реплики преподавателей, нацеленные на то, чтобы продемонстрировать непонимание студентом терминов или незнание фактов, которые зачастую не имеют прямого отношения к содержанию ответа или доклада, но зато входят в сферу научных интересов спрашивающего. Таким способом можно, эффектно подчёркнув дистанцию между учителем и учеником, весьма эффективно поддержать вертикальную направленность коммуникации, один из участников которой должен смотреть на другого снизу вверх. Оставив в стороне этический компонент, обратим внимание на опасность такого рода традиционной коммуникации для современного теоретического музыкознания. Она заключается прежде всего в недооценке качественно новых способов установления границ исследовательской деятельности, которые диктуются революционным обновлением современного культурного пространства.

На рубеже XIX и XX веков музыковед действительно мог ощущать себя хранителем и распространителем универсальных истин. В то время вдохновляющий пример Гуго Римана с его поистине энциклопедическим багажом знаний и невероятной многосторонностью научных интересов вселял уверенность в то, что окончательное и исчерпывающее знание о музыке достижимо. Однако среди представителей следующего поколения европейских музыковедов возникли серьёзные возражения как против крайне неестественных процедур римановского мотивного анализа или определения основного тона в миноре, так и против игнорирования Риманом важнейших явлений барочной и современной ему европейской музыки. Эрнст Курт и Август Хальм, всячески подчёркивая процессуальность и «энергетическую» природу отношений между следующими друг за другом звуками и созвучиями, тем самым открывали совершенно

новую сторону музыкально-теоретической деятельности. Из учителя, предписаниям которого должны следовать музыканты-практики (как композиторы, так и исполнители), музыковед начал превращаться в квалифицированного слушателя, чьи суждения в первую очередь основываются уже не на универсальном теоретическом знании, а на индивидуальном опыте восприятия музыки.

Как бы сильно не отличались взгляды Римана и Курта на организацию выразительных средств музыки или миссию музыковеда, оба они всё-таки пребывали в одном пространстве музыкальной культуры – пространстве, которое казалось однородным и не осознавало своих этнических, историко-стилистических или жанровых границ. Другой критик римановской теории, Генрих Шенкер, напротив, стремился всячески подчеркнуть границы, в которых пребывает «подлинная» музыка и вне которых остаётся обширная область всевозможных «ошибок» и «заблуждений». Чудовищная замкнутость созданного Шенкером музыкального мира оправдана лишь тем, что учёный разрабатывал принципиально новый метод анализа музыкальных произведений, который просто не мог работать за пределами обозначенной им области.

Компетентность Шенкера в области классико-романтической функциональной гармонии, исследованию которой он отдал все свои усилия, не вызывает сомнения, однако его отношение к тому, что было вполне сознательно оставлено без внимания, требует самой серьёзной критики. Очевидная ограниченность шенкериянской концепции является естественным продолжением энциклопедизма Римана: теория по-прежнему претендует на универсальность и отбрасывает любой материал, не подтверждающий её действенность, как «непригодный» и потому «неправильный».

В таком контексте особенно актуальной становится проблема границ другого рода – границ компетентности любого музыковеда. Если в первой половине XX века (а в советском музыкознании и позднее) её ещё можно было игнорировать, ссылаясь на социальные факторы – противостояние «нового» искусства «старому» или «элитарного» «массовому» – и занимая «правильную» позицию на соответствующем этаже музыкальной культуры, то после Второй мировой войны нарастает ощущение взаимосвязанности и взаимообусловленности

всего происходящего как в предметной, так и в культурной реальности. Границы становятся всё более прозрачными и хрупкими. А вне этих границ постоянно происходят всё новые и новые события, появляются всё новые и новые объекты, требующие от учёного не только эмоциональной оценки, но и трезвого осмысления.

Объём информации, с которой постоянно приходится сталкиваться современному музыковеду — как, впрочем, и любому другому представителю гуманитарного знания и любому современному человеку вообще — значительно превышает возможности индивидуального восприятия и осмысления. Из такой ситуации могут быть два выхода. Первый заключается в том, чтобы, следуя сложившейся в начале XX века традиции, по возможности укреплять и охранять границы той области знания, в которой исследователь чувствует себя достаточно уверенно. Отношение к объектам и событиям вне границ компетенции учёного может выражаться по-разному, но в целом оно оказывается в лучшем случае незаинтересованным.

Музыковед, действующий подобным образом, обычно пользуется своего рода интеллектуальными фильтрами, не пропускающими внутрь области компетенции ни музыку, ни слово, если только они не вписываются в установленный способ и порядок понимания. На экзамене такой музыковед, задавая вопрос, ожидает ответа, однозначно совпадающего с собственной точкой зрения, как будто проблемы в гуманитарном знании подобны математическим задачам с единственно правильным ответом.

Экзамен в данном случае является лишь наиболее ярким примером и наиболее типичным способом организации научной дискуссии в рамках традиционно вертикальной музыковедческой коммуникации. Неустраняемая множественность современного гуманитарного знания оборачивается при этом его фрагментацией и невозможностью установить взаимопонимание. Диалог становится сугубо институциональным: доктор искусствоведения всегда «более прав», чем кандидат, кандидат знает больше, чем исследователь без учёной степени, а любой преподаватель может быть для студента только источником знаний — такая коммуникация не имеет обратной связи.

Другой и гораздо более эффективный выход заключается как раз в установлении и поддержании обратной связи. Для этого необходи-

мо в первую очередь признать, что вне границ компетенции каждого из нас находится огромное количество важной и ценной информации, которая представляет собой не потенциальную угрозу целостности имеющейся в нашем распоряжении системы научных знаний, а наоборот, потенциальную возможность обогатить и углубить наше понимание музыки.

Основным стимулом для освоения новой информации остаётся исследовательский интерес – современное проявление того исконного человеческого любопытства, которое Аристотель считал истоком философии и науки, поскольку для древних греков одно было неотделимо от другого. В современных условиях заинтересованность в получении информации невозможно отделить от интереса к её носителям. Роль доверия к источнику сообщаемых сведений трудно переоценить, однако знаниями эти сведения становятся только после самостоятельного осмысления. И здесь оказывается, что нередко более плодотворно не количественное прибавление к уже известному, не последовательное расширение поля знаний, а способность обнаруживать аналогии и устанавливать связи между известным и неизвестным, лежащим далеко за пределами области привычного и хорошо освоенного. Важно, кроме того, усваивать не только сами сведения, но и различные способы их обработки, зачастую принципиально несходные с теми, которые мы обычно практикуем.

Возвращаясь к «исполнительской науке» как исходному пункту наших рассуждений, подчеркнём, что в этой области научной коммуникации полная замена вертикальных связей горизонтальными едва ли возможна хотя бы по двум причинам. Во-первых, отношения учителя и ученика всегда основаны на подчинении. Во-вторых, развитие гуманитарного знания вообще невозможно без пресловутого «Magister dixit» («Учитель сказал»), то есть без уважения к авторитету. Тем не менее, в современных условиях весьма желательно установление своего рода «диагональных» отношений, особенно в тех случаях, когда ученик является носителем практического опыта, заметно отличающегося от привычных теоретических занятий учителя. Стремление осмыслить такой опыт позволяет переживать плюрализм современной музыкальной культуры не как фраг-

ментарность, травмирующую научное сознание, а как живое и динамичное разнообразие.

Современная социальная политика постоянно демонстрирует, что баланс различных культурных интересов невозможен без взаимной терпимости участников мультикультурного полилога – той самой толерантности, которая постоянно подвергается критике, однако в современных условиях является единственно возможным способом существования, ибо очевидно, что возврат к унификации в духовной сфере человеческого существования либо невозможен, либо чреват разрушительными последствиями.

Многочисленные примеры из современной общественной жизни показывают, насколько трудно достижение согласия именно в вопросах культуры, насколько драматичными бывают межкультурные конфликты. Тем не менее, музыковед может ориентироваться на куда более вдохновляющие примеры, которыми полна музыкальная практика: успех любого ансамблевого, оркестрового или хорового музицирования зависит от того, насколько хорошо каждый участник коллектива вслушивается в игру или пение своих партнёров, насколько он умеет взаимодействовать с ними. Именно ансамблевое взаимодействие представляется той моделью, на которую может ориентироваться музыковед, вступая в диалог с музыкантом-исполнителем.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Дубравская Т. Н. Полифония / Т. Н. Дубравская. — М. : Музыка, 2008. — 360 с.

2. Евдокимова Ю. К. Учебник полифонии. Выпуск I / Ю. К. Евдокимова. — М. : Музыка, 2000. — 158 с.

**Приходько И.** *«Исполнительский подход» и музыковедение. Музыковедческое осмысление опыта исполнительской деятельности рассматривается как источник обогащения методологии теоретического музыковедения.*

**Ключевые слова:** современная музыкальная культура, музыковедческая коммуникация, исполнительский подход, объект и материал исследования, границы компетентности, плюрализм.

*Приходько І. «Виконавчий підхід» та музикознавство. Музикознавче осмислення досвіду виконавчої діяльності розглядається як джерело збагачення методології теоретичного музикознавства.*

*Ключові слова: сучасна музична культура, музикознавча комунікація, виконавчий підхід, об'єкт та матеріал дослідження, границі компетентності, плюралізм.*

*Prykhodko I. “Performers approach” and musicology. Musicological comprehension of performers’ activity experience is considered as a source of enrichment of musicological methodology.*

*Key words: contemporary musical culture, musicological communication, performers’ approach, research object and material, limits of competence, pluralism.*

УДК 78.01

*Николай Удовиченко*

## **ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ И ЕГО ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ**

Целью данной работы является исследование некоторых аспектов музыкального ритма, а точнее тех особенностей организации времени в музыке, которые определяют его выразительные (художественные, смысловые) возможности. Для решения данной проблемы необходимо ответить на целый ряд основополагающих вопросов: какова природа собственно музыкального звука, что делает его объектом эстетического наслаждения? Как должны быть организованы звуки, чтобы они могли вызвать достаточно определённую (в чём-то даже прогнозируемую) – эмоциональную и интеллектуальную реакцию слушателя? Наконец, какие же факторы музыкальных контекстов и в какой мере определяют содержательную сторону воспринимаемой музыки (определяют и формируют соответствующее воздействие на слушателя)? Это и отношения между звуковысотностями (ладогармонические, тональные комплексы), временные отношения, отношения длительностей (метро-ритмические комплексы), определенная логика соподчинения звуков в сложные акустико-временные комплексы, исторически сложившиеся семантико-стилистические, жанровые