

*Игорь Приходько*

## КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ СХЕМЫ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

*Le plus terrible dans ce monde  
c'est que chacun à ses raisons<sup>1</sup>.*

**Цель** настоящей статьи – выявить методологические основания, на которых могла бы возникнуть оптимистическая интерпретация современного состояния музыкознания. Речь, впрочем, пойдёт не о готовых рецептах, а о некоторых возможностях, реализация которых требует серьёзных и постоянных усилий. Дело в том, что пассивное созерцание кризисных явлений в современном музыкознании не приводит ни к чему, кроме ощущения ненужности нашей профессии. Анализом же сложившейся ситуации заниматься чрезвычайно трудно хотя бы потому, что исследователь, как и объект исследования, погружён в весьма динамичную и нередко агрессивную среду современного информационного общества. Ежедневно каждому человеку предлагается такой объём сведений, который заведомо превышает возможности индивидуального восприятия, что само по себе является весьма серьёзной проблемой: ведь всегда есть вероятность упустить из виду что-то принципиально важное и нужное. Отсюда возникает неуверенность в результатах анализа, правильности их интерпретации, основательности сделанных обобщений.

Не менее серьёзную проблему представляет содержательное и жанровое многообразие информации, которая распространяется с помощью печатных изданий, интернета, радио, телевидения, электронных носителей в самых разных форматах – от короткого сообщения или статьи до объёмистой монографии или многочасовой трансляции. Невероятная пестрота информационной картины и невозможность охватить её целиком – две очень серьёзные, однако принципиально отличающиеся друг от друга преграды на пути ин-

---

<sup>1</sup> Самое ужасное в этом мире то, что у каждого есть свои причины (Жан Ренуар, «Правила игры»).

дивидуального познания. Ещё Гераклит Эфесский предупреждал, что многознание уму не научает. Дело не в количестве узнанного, а в умении его использовать.

Началом освоения информации и, одновременно, важнейшим аспектом её использования является систематизация – поиск аналогий и связей между предметами или явлениями. Результаты процесса систематизации данных, которые предполагается использовать в практической деятельности, могут быть представлены в виде концептуальной схемы. За этим названием кроется почти то же самое, что и за вполне привычным представлением объекта в качестве системы, состоящей из совокупности элементов и связей между ними. Принципиальное отличие лишь одно: *концептуальная* схема должна отвечать на вопрос о том, какая практическая задача решается с её помощью.

Например, программист, составляя конкретную базу данных для нужд библиотеки или супермаркета, выбирает определённый способ логического представления объектов и их связей, опираясь на модель «сущность-связь» (*entityrelationship model*, ER-модель), которая представляет собой общую формальную схему, состоящую из элементов: «сущностей» и связей, которые могут тем или иным способом между ними устанавливаться. Например, могут возникать строго однозначные отношения между элементом-«предком» более низкого уровня системы и его «потомком» на более высоком уровне или «сетевые» отношения, при которых элемент-«потомок» может иметь сколько угодно «предков». Важно то, что тип связей не рассматривается как присущий структуре физического объекта: во-первых, моделируются не «вещи», принадлежащие предметному миру, а логические структуры<sup>2</sup>, возникающие в сознании; во-вторых, выбор способа представления зависит от того, какие задачи решаются в данном конкретном случае, с какой точки зрения рассматривается объект.

Абстрактные ER-модели и вообще любые достаточно абстрактные концептуальные схемы в принципе не требуют графического представления. Но на их основе с помощью различных нотаций, ис-

---

<sup>2</sup> Л. Витгенштейн утверждал: «Мир есть совокупность фактов, а не предметов» [2, с. 36].

пользуемых в программировании, могут быть построены схемы, диаграммы или созданы другие графические объекты<sup>3</sup>.

Любопытно, что анализ баз данных и концептуальных схем, на которые они опираются, позволяет делать некоторые полезные выводы, как в отношении объектов, так и в отношении пользователей. Разумеется, нельзя сказать ничего определённого о физических характеристиках последних – чтобы узнать, каковы пол и возраст посетителя библиотеки или магазина, используются другие исследовательские инструменты. В понятие «пользователь» при составлении и анализе концептуальных схем вкладывается нечто иное: представление о различных задачах, которые может ставить и решать в принципе любой человек, обладающий соответствующими навыками, а также об определённой точке зрения на объект<sup>4</sup>, обусловленной поставленными задачами.

Представим себе в виде концептуальной схемы структуру «семичастной гармоник», в основном сформированную в IV в. до н. э. Аристоксеном из Таррента в «Элементах гармоник» [1]. Исходным – корневым – элементом является музыкальный звук, который, во-первых, способен занимать определённое «место», удерживаться на определённой, фиксированной высоте. Эта способность служит основанием для различения тех звуков, которые представляют со-

---

<sup>3</sup> Читатель может ознакомиться с набором стандартных диаграмм Smart Art, которые предлагает для графического представления данных программа Microsoft Word (меню «Вставка»).

<sup>4</sup> В компьютерных науках специфическая точка зрения на объект всё чаще именуется «аспектом». Анализ и выделение различных аспектов занимает важное место в различных парадигмах (стилях) программирования. Существует даже аспектно-ориентированное программирование, в основе которого лежит идея «сквозной функциональности». Музыковеду не пристало рассуждать о тонкостях программирования, поскольку мы в большинстве своём имеем лишь самое смутное представление о его основах. Однако же программирование реализует универсальные подходы к обработке информации, и выработанные им концепции могут оказывать влияние на другие области интеллектуальной деятельности. Идея о функциях, пронизывающих массивы информации и представленных в виде особых «сущностей» (в аспектно-ориентированном программировании функции, приобретающие квази-предметную определённость, именуется аспектами), представляется весьма плодотворной для современного музыкознания и, возможно, для других областей гуманитарного знания.

бой предмет гармонике, и тех звуков с нефиксированной, «плавающей» высотой, которые используются в обычной человеческой речи. Во-вторых, музыкальный звук не существует сам по себе, а является частью множества и имеет определённые обязательства перед другими звуками – функции, выражаясь языком современной теории.

Из звуков<sup>5</sup> образуются интервалы – диастемы (греч. *diastema* – пробел, промежуток, нечто расставленное), то есть пространства, ограниченные двумя разными по высоте звуками. (Современного интервала примы в гармонике нет). Далее, интервалы могут группироваться по родам – диатоническому, хроматическому или энгармоническому – в соответствии с определёнными правилами. Подчеркнём, что роды представляют собой не сами совокупности интервалов (не «сущности»), а способы или правила группировки. Хотя для Аристоксена учение о родах в структурном отношении представляет собой полноценный раздел гармонике – точно такой же, как предшествующее ему учение о звуках и интервалах, правильнее было бы рассматривать род (*genos*) как общий принцип образования связей, который реализуется в трёх вариантах – диатонике, хроматике и энгармонике. Род представляет собой не «сущность», а особый тип связей.

Четвёртый раздел – собственно, третий, если рассматривать «сущности», составляющие концептуальную схему гармонике – посвящён учению о системах, которые складываются, составляются из интервалов. Система как нечто составленное вместе образуется из «расставленных» интервалов и даёт связную схему расположения звуков – звукоряд. Три рода интервальных систем в гармонике – это три способа образования тетра хорда, то есть заполнения интервала кварты, а не разные виды октавных звукорядов, которые изучаются в следующем, пятом, разделе гармонике.

Но при обращении к нему перед современным исследователем встают практически непреодолимые трудности, поскольку на основании имеющихся древнегреческих текстов, которые невозможно соотнести с практикой музицирования, мы можем лишь строить предполо-

---

<sup>5</sup> Интервалы возникают, когда звуки (точнее, высоты) соединяются усилием, преодолевающим расстояние между ними. Поэтому в данном случае лучше сказать, что интервалы возникают *из* звуков, а не *между* звуками.

жения о том, каково содержание понятия *tonoi* и что именно изучалось в пятом разделе античной гармонике – ладовые структуры или транспозиционные гаммы. Ещё хуже обстоит дело с шестым и седьмым разделами гармонике – учениями о метаболах (переменах) и мелопее (строении или ведении мелодии в целом). Дошедший до нас текст «Элементов гармонике» испорчен и вообще представляет собой компиляцию, не отражающую всех мыслей автора, а последователи Аристоксена так и не сумели договориться о содержании этих разделов.

И всё же, более вероятная причина препятствий, возникающих при попытках реконструировать содержание двух последних разделов античной гармонике, видится в другом: стремление выстроить связную цепочку музыковедческих рассуждений, где каждый следующий раздел является «потомком» предыдущего (выводится из него), разбивается об универсальные установки античной эстетики. Метабола и мелопея, о чём бы ни шла речь в соответствующих разделах, имеют отношение к устройству музыкального произведения как целого. А с точки зрения, которой придерживались все без исключения античные философы, художественное целое – это дар богов, а не результат рациональной человеческой деятельности. Поэтому невозможно вывести два последних раздела гармонике из пяти предыдущих: античное мышление не предполагает в данном случае связи типа «предок-потомок» и требует как установления связей другого типа, так и разрушения границ системы за счёт введения в неё мифологических «сущностей», чьё присутствие несовместимо с исходными принципами её построения<sup>6</sup>.

Как видим, выстраивая – пусть и не слишком успешно – концептуальную схему античной гармонике, можно уже при самом общем

---

<sup>6</sup> «Предками» мелопеи и метаболы являются не звуки, а божества, даровавшие смертным музыкальные произведения. Это соображение должно было бы разрушить здание «семичастной гармонике», если бы её создатели условились чётко придерживаться определённых логических принципов систематизации. Но древние греки, хотя и изобрели формальную логику, часто заменяли систематизацию простым перечислением, которое тоже способно создавать связи, хотя часто и иллюзорные. Благодаря такому, по-своему очень удобному, способу мышления «семичастная гармоника» не только выстояла, но и послужила моделью для последующих музыкально-теоретических концепций – вплоть до современных.

представлении о том, каково содержательное наполнение её элементов, получить нетривиальные результаты. Они относятся, например, к осмыслению связей, сохраняющихся между проблематикой античной и современной теории: грамотное определение границы между музыкой и немусыкой сегодня не менее, а возможно, и более важный вопрос, чем две с лишним тысячи лет назад. Заново осмыслить понятие «музыкальный звук» для современного музыковеда так же важно, как для современного философа заново осмыслить парменидовские категории «Бытие» и «Ничто».

Не менее важные результаты – или, скорее, ориентиры – получает историк, изучающий древнегреческую науку о музыке: предложенная концептуальная схема показывает, какие вопросы могли быть поставлены и решены в античной теории, какие не могли иметь удовлетворительного решения, а какие не могли быть даже поставлены. Для постановки вопросов, которыми античное музыкознание не задавалось, необходимы были глубокие изменения способов мышления, мировоззренческих, эстетических и философских установок. Напрашивается вполне утешительная аналогия: если музыкознание сумело преодолеть кризис, возникший в процессе перехода от античного к средневековому мышлению, и сохранило при этом – естественно, в изменённом виде – античное наследие, то имеется надежда, что подобный переход в новое состояние без отказа от сложившихся традиций возможен и сейчас.

Вдохновившись историческими примерами, попробуем по аналогии выстроить, хотя бы в самых общих чертах, концептуальную схему современного музыкознания – одну из множества возможных. Начнём с несколько озадачивающего заявления: музыковедение – наука сравнительно молодая, на сегодняшний день её история насчитывает не более 130 лет. Но ведь только что мы ссылались на текст, посвящённый теории музыки и относящийся к IV в. до н. э.! Всё дело в том, что античная гармоника изучает звуковысотные связи, теория музыки – различные свойства звукового материала, а музыковедение (*Musikwissenschaft*), в том понимании, в каком этот термин впервые использовал Гвидо Адлер, представляет собой комплексную дисциплину или, скорее, комплекс музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин, спаянных новой научной концепцией.

Статья *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* («Объём, метод и цель музыкознания») <sup>7</sup> была опубликована в 1885 г. в первом выпуске *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* («Ежеквартального музыковедческого журнала»), который Адлер издавал вместе с Ф. Кризандером и Ф. Шпиттой. В статье Адлера впервые история и теория музыки рассматриваются как две взаимодействующие субдисциплины – историческое и теоретическое (систематическое) музыкознание.

Статья Адлера снабжена обширной таблицей, выявляющей связи новой науки с древнегреческим музыкознанием, а также – это особенно важно для нас – раскрывающей внутреннюю структуру обеих субдисциплин. Каждая из них включает по четыре отдела <sup>8</sup>, полная характеристика которых заняла бы слишком много места. Обратим поэтому внимание на общую логику движения мысли, которая выявлена в иерархии субдисциплин и последовательности разделов внутри каждой.

Первенство отдаётся историческому музыкознанию, и это не случайно, поскольку принцип историзма (ниже будет сказано, почему лучше его называть «историцизмом», а не «историзмом») был выдвинут Гегелем именно в XIX в. и сыграл огромную роль в формировании современного гуманитарного знания. Исходный пункт (отдел «А» исторического музыкознания) – музыкальная палеография, или учение о формах нотации в их историческом развитии: в центре внимания музыковеда должно сразу оказаться музыкальное произведение, а письменная форма становится основной, если не единст-

---

<sup>7</sup> К сожалению, эту статью на русский язык не переводили, что, в частности, порождает некоторые неточности и недоразумения в отечественной истории музыковедения. Так, Адлеру приписывают разделение музыковедения не на две, а на три субдисциплины – к двум названным выше прибавляют этномузыкознание. Между тем, в системе, предложенной Адлером, так называемое «сравнительное музыкознание» является одним из отделов систематического, а не самостоятельной субдисциплиной, какой оно стало позже. Имеется перевод статьи Адлера на английский язык, снабжённый обстоятельными историческими и критическими комментариями [5].

<sup>8</sup> Пользуясь представленной выше терминологией компьютерных наук, эти отделы можно назвать «сущностями» или «модулями». (Уместно здесь будет вспомнить о понятии «содержательный модуль», которое входит в обиход высших учебных заведений Украины в связи с присоединением к Болонскому процессу.)

венной формой его существования. Такое представление о музыкальном произведении по-прежнему весьма influentially в музыкознании, несмотря на то, что аудио- и видеозапись заметно теснят, если уже не оттеснили, нотную запись на второй план.

Следующий пункт (отдел «В») – учение об «основных исторических категориях», то есть рассмотрение музыкальных форм в их историческом развитии и выявление законов исторического развития европейской музыки. В связи с этим остановимся подробнее на упомянутом выше отличии современного историзма от гегелевского историцизма. Его весьма отчётливо обозначил К. Поппер ещё перед началом Второй мировой войны. Остриё развёрнутой Поппером [4] критики историцизма было направлено против концепции исторического знания, выработанной Гегелем и подхваченной Марксом – в первую очередь, против той беспрецедентной уверенности, с которой эта концепция претендовала на открытие универсальных законов истории, позволяющих предсказывать её ход.

Сегодня историцизм, позволявший в XX в. железной рукой загонять целые народы в «светлое будущее», полностью дезавуировал себя в качестве идеологии. Однако без должного внимания остаётся другое обличье гегельянского историцизма – стремление перенести методологические установки естественных наук в область гуманитарного знания, так называемый натурализм. Если предполагается, что стадии движения абсолютного духа навстречу самому себе или смены общественно-экономических формаций носят «объективный» характер и имеют ту же природу, что скорость света или температура кипения воды, то мы одинаково способны предсказать как время солнечного или лунного затмения, так и время наступления социальной или культурной революции<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Разумеется, социология, которая стараниями Макса Вебера и его школы всё-таки осознала себя в качестве гуманитарной науки, в состоянии делать достаточно точные прогнозы. Она пользуется количественными (статистическими) методами исследования, чтобы моделировать те или иные ситуации, которые могут возникнуть вследствие действия различных социальных факторов и тенденций. Однако эти факторы и тенденции не являются неизменными и постоянно действующими законами, точно так же как не являются законами или константами те движущие силы, которые описывает «история ментальностей», разработанная школой «Анналов». «Аксиомы»

Способы классификации музыкальных форм XVIII–XIX вв., используемые по сей день, несут на себе отчётливый отпечаток историзма, хотя исходный импульс, под воздействием которого они возникли, иссяк уже к середине XX в. Именно тогда стало очевидным, что «универсальные законы» формообразования, провозглашённые Г. Риманом – ямб как основа музыкального синтаксиса и принцип метрической экстраполяции, – отнюдь не универсальны и имеют ограниченное действие даже в музыке венских классиков, не говоря уже о более ранних и более поздних эпохах. Произведения представителей Второго авангарда и углублённое изучение средневековой музыки – готической полифонии и строгого письма – выявили своеобразие принципов формообразования в каждую историческую эпоху, невозможность выстроить их в единую «эволюционную» линию. Как только исчезла идея «универсального закона», сложившаяся в XIX в., система музыкальных форм превратилась в подобие каталога, где «единицы хранения» упорядочены на основе весьма пёстрой совокупности внешних признаков. При этом в профессиональном музыкальном образовании учение о музыкальных формах воспроизводится почти в том же виде, в каком оно изложено в трудах музыковедов XIX в., и продолжает транслировать гегельянский историзм.

Именно историзм, используемый в качестве структурирующего принципа, мешает преобразовать «каталог» музыкальных форм в современную «базу данных»: он не позволяет определить практические задачи, которые должны быть решены учением о музыкальных формах. Историзм не даёт возможности ответить на вопрос, который всё чаще задают музыковедам по поводу их разнообразных научных занятий коллеги-исполнители: «Кому, кроме вас самих, всё это нужно?». Весьма типичный ответ музыковеда заключается в том, что работа его нужна для более глубокого понимания музыки. По правде говоря, ответом в строгом смысле слова такое утверждение не является, поскольку вопрос был задан о «пользователях», а отвечают на него, указывая на весьма неопределённое понятие. В самом деле, хорошо ли мы представляем себе, что означает слово «музыка», какое содер-

---

и «константы» гуманитарного знания либо имеют биологическую или психологическую природу, либо называются таковыми лишь метафорически.

жание мы вкладываем в это слово? Красивые – действительно очень красивые! – определения вроде того, что музыка есть искусство упорядочивания звуков и тишины или распределения звучания в тишине, побуждают к глубоким и содержательным философским размышлениям, но о чём? О некоей особой субстанции, плодородной почве, порождающей прекрасные произведения – материальные объекты, наделённые особыми свойствами и ценностями. Попробуем спросить, что такое искусство вообще, и тогда окажется, что «искусство» как абстрактное понятие – это всё-таки представление о различных видах человеческой деятельности. Иными словами, речь может идти о совокупности функций, и тогда искусство – в частности, музыку – можно представить себе как систему связей, а не только как совокупности предметов или особую «субстанцию».

Благодаря такому – функциональному, а не субстанциональному – пониманию музыки как объекта музыковедческой деятельности появляется возможность более осмысленно поставить вопрос о практических задачах музыковеда, о том, «кому это нужно». Конкретизируя представления о функциях, из которых складывается музыка как деятельность (включающая в себя результаты, а не отделяющая те или иные вещественные итоги от процессов их достижения), мы получаем возможность выявить и систематизировать «аспекты», типичные подходы к изучению и практическому использованию музыки.

Не менее серьёзный недостаток схемы Адлера состоит в том, что она порождает иллюзию тотальности понимания, возможности охватить индивидуальным сознанием всю область музыкального искусства. Напомним: один из основных постулатов информационного общества заключается в том, что совокупность имеющейся информации всегда превышает возможности её индивидуального восприятия и осмысления. По мысли М. Л. Гаспарова, которую автор настоящей статьи безусловно разделяет,

<...> объем культуры бесконечен, а сознание отдельного человека конечно, стало быть, мы можем предложить ему лишь ее фрагменты. Отбор этих фрагментов – важнейший элемент единства культуры.  
<...> Монолитность всякой культуры – иллюзия [3, с. 28].

В ситуации, когда становится очевидной иллюзорность попыток осмыслить или каким-нибудь другим способом «освоить» культуру

как единое и сплошное целое, возникает необходимость обнаружить принцип, то есть некую «сквозную функцию», «аспект»<sup>10</sup>, подход, мотивирующий поиск, обуславливающий выбор, направляющий систематизацию информации и позволяющий индивидуальному сознанию структурировать доступные ему фрагменты культуры.

Чтобы сформулировать **выводы**, очевидным образом промежуточные<sup>11</sup>, обратим внимание на одну характерную черту кризисных явлений в современном музыкознании. Музыковеды утрачивают ощущение взаимопонимания, разговора (даже между собой, не говоря о диалоге с музыкантами-исполнителями) на общем языке об одних и тех же предметах. Теряются профессиональные ориентиры, которые ещё совсем недавно казались универсальными и незыблемыми. Фактически имеет место кризис коммуникации, описание которого ещё в 1939 г. Жан Ренуар вложил в уста им самим сыгранного персонажа классического фильма: у каждого музыковеда могут быть свои причины, свои доводы или соображения, свой *raison*.

Отчасти «виноваты» в этом наши многочисленные собеседники: каждый исполнитель или слушатель музыки, не говоря уже о композиторах, тоже может, руководствуясь собственными мотивами, задавать музыковеду свои собственные вопросы и ожидать ответов, понятных и полезных именно ему. Круг задаваемых вопросов постоянно расширяется, и среди них всё чаще встречаются такие, с которыми музыковедам прежде сталкиваться не приходилось. Ответы на всё новые и новые вопросы требуют обращения к самым неожиданным областям предметной реальности, установления самых рискованных междисциплинарных взаимодействий и, соответственно, использования весьма экзотических методов и терминов. Последние приобретают угрожающую автономность – они становятся многозначными,

---

<sup>10</sup> Ещё раз напомним, что понятие «сквозные функции» используется здесь в том значении, которое вкладывается в него в программировании. «Сквозными» функции называются потому, что реализуются в разных модулях программы (пользователи интернета, например, постоянно имеют дело с функцией авторизации, которая является сквозной). Иногда имеет смысл создать особый модуль программы, который отвечает за реализацию «сквозной функции». Такие модули называют «аспектами».

<sup>11</sup> Типичные «сквозные функции» или «аспекты», обнаруживаемые в музыкальной деятельности, составят содержание другой статьи.

многосмысленными, и, в конечном итоге, слова оказываются более «умными», чем те люди, которые ими пользуются. Чтобы избавиться от гнетущего ощущения, порождаемого лавиной многообразной информации, необходимо сосредоточить внимание на способах её использования. Тогда огромный массив неизвестного перестанет казаться цепью непреодолимых препятствий и превратится в живописный ландшафт, окружающий каждого из нас на дороге к намеченной цели.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Аристоксен. *Элементы гармоники [Текст] / Аристоксен ; пер. и примеч. В. Г. Цыпина.* — М. : МГК, 1997. — 136 с.
2. Витгенштейн Л. *Логико-философский трактат [Текст] / Людвиг Витгенштейн ; [пер. И. Добронравова и Д. Лахути].* — М. : Изд-во «Канон+», 2011. — 288 с.
3. Гаспаров М. Л. *Историзм, массовая культура и наш завтрашний день [Текст] / М. Л. Гаспаров // Вестник истории, литературы, искусства. Отд-ние ист.-филол. наук РАН.* — М. : Собрание ; Наука, 2005. — Т. 1. — С. 26–29.
4. Поннер К. *Ницета историцизма [Текст] / Карл Поннер ; [пер. С. Кудрина].* — М. : Прогресс, 1993. — 188 с.
5. Mugglestone E. *Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885) [Текст] : An English Translation with an Historico-Analytical Commentary / Erica Mugglestone ; [Guido Adler] // Yearbook for Traditional Music.* — Vol. 13, (1981). — Pp. 1–21.