

## Розділ 2

# ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ КОГНАЦІЇ МИСТЕЦТВА



УДК 78.01

*Игорь Приходько*

## ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ В ИСТОРИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Учебная дисциплина «Музыкально-теоретические системы» опирается на исторический обзор теоретического музыкознания. Такой обзор невозможен без периодизации, различные варианты которой предлагаются в отечественной и зарубежной литературе.

В монографии И. А. Котляревского «Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания» используется периодизация, по названиям эпох соответствующая той, которая принята в отечественной исторической науке. Однако хронологические деления, предлагаемые автором, в некоторых моментах отличаются от общепринятых: античность охватывает VI в. до н. э. – VI в. н. э., средневековье – VI–XIII вв., Возрождение – XIV–XVI вв., Новое время – XVII–XIX вв., после чего наступает современность [1, с. 137].

То, что за исходный пункт принимается VI в. до н. э., вполне понятно: хотя история Древней Греции началась значительно раньше, теоретического музыкознания просто не существовало до начала деятельности Пифагора из Самоса (570–490 гг. до н. э.). Такова общепринятая точка зрения, которую нет оснований оспаривать, несмотря на неопределённый и полумифический характер сведений о создателе античной теории музыки. Менее понятно, по-чему окончанием анти-

чного периода считается VI в. н. э. – ведь в общей истории античность «официально» заканчивается в 476 году, когда предводитель одного из варварских племен Одоакр низложил последнего римского императора Ромула Августула. Недоумение исчезает, если обратиться к трактату Северина Боэция (ок. 480–524 или 525) *De institutione musica* («О музыкальном установлении»), где изложена – правда, уже на латинском, а не на греческом языке – та же античная теория, что и «Гармоники» Аристоксена или Клавдия Птолемея. Следовательно, античность в монографии И. А. Котляревского – не исторический период в общепринятом понимании, а особая «музыковедческая» античность.

Очень трудно, однако, объяснить, почему «музыковедческое» средневековье наступает в том же VI веке, тогда как обновление содержания музыковедческих текстов происходит не ранее середины IX века – в трактате Аурелиано из Реоме, а также анонимных *Musica enchiriadis* и *Scolica enchiriadis*, ранее приписывавшихся Хукбальду. Но наибольшие трудности возникают с эпохой Возрождения, начало которой И. А. Котляревский относит к XIV веку. Действительно, в исторической и культурологической литературе символом наступления новой эпохи нередко считают «Божественную комедию» Данте Алигьери, написанную в период с 1307 по 1321 год. Но в истории музыки Возрождение прочно ассоциируется с полифонией строгого стиля. Поэтому его формальным началом считают 25 марта 1436 г. – день освящения собора *Santa Maria del Fiore* во Флоренции, когда впервые прозвучал мотет Гийома Дюфаи *Nuper rosarum flores*. Если же начало «музыковедческого» Возрождения относить к более раннему времени, как предлагается в монографии, то получается, что один период охватывает деятельность столь разных авторов как идеолог *Ars Nova* Филипп де Витри (1291–1361) и первый теоретик строгого стиля Йоханнес Тинкторис (ок. 1435–1511).

Впрочем, с точки зрения И. А. Котляревского, здесь нет никакой проблемы: рассматривая музыкально-теоретическую систему как продукт общественного сознания, ученый выступает против «персонализации исторического процесса» [1, с. 12]. Трудно спорить с тем, что «складывающаяся в каждом конкретном случае исторически обусловленная совокупность общественного музыкально-теоретического знания, если она рассматривается как системное целое, не может быть приравнена к сумме индивидуальных концепций ученых, усилиями которых создано это знание» [1, с. 14]. Однако анализ того, что в монографии названо типологическими характеристиками

музыкально-теоретических систем, приводит к несколько неожиданным выводам.

Фактическим предметом исследования оказывается не заявленный в начале исследования «исторически конкретный продукт общественного сознания [курсив здесь и далее мой. – И. П.], являющийся целостной совокупностью представлений о сложившихся в музыкальной практике закономерностях отбора и организации звукового материала, а также факторах, обусловивших эти закономерности» [1, с. 11], а, как видно из таблиц, помещенных на стр. 126 и 141, сама практика отбора и сочетания средств музыкальной выразительности, причем только в двух аспектах – звуковысотном (уровни элементов, связей и целостности) и философско-эстетическом (уровень методологической направленности). Хотя с точки зрения И. А. Котляревского центральной для музыкально-теоретической системы является проблема «отбора музыкальной практикой [курсив мой. – И. П.] для художественных целей определенного звукового материала и способов его организации» [1, с. 11], временная и тембровая составляющие этого материала автором не рассматриваются.

Изучая теоретическое музыкознание, которое в значительной мере является осмыслением музыкальной практики, необходимо опираться на методологическую рефлексию, то есть размышлять над тем, каковы процессы и результаты мыслительной деятельности других музыковедов. Вместо этого читателю предлагается собственно теоретическая концепция, осмысливающая звуковысотные отношения в европейской музыке с точки зрения происходящих в них исторических изменений. Эта концепция оригинальна и по-своему весьма убедительна. Однако ни исследуемый в монографии предмет, ни используемые методы его изучения не вполне соответствуют тем задачам, которые могут быть поставлены перед учебным курсом, призванным обеспечить базу для дальнейшего самостоятельного изучения музыковедческих текстов и содержащихся в них идей. Поэтому монографию И. А. Котляревского очень сложно использовать как учебник, а сказанное выше следует воспринимать не как содержательную критику научной работы, но как критику попыток использовать ее в качестве учебного пособия.

В таком качестве заявлен коллективный труд преподавателей Московской консерватории «Музыкально-теоретические системы», опирающийся на методологические принципы, выработанные Ю. Н. Холоповым. Во введении к этому учебнику есть специальный

раздел, посвященный интересующей нас проблеме. Авторы подчеркивают, что «определенные представления о периодизации, естественно, лежат в фундаменте структуры настоящего труда, отражая результаты наблюдений и исследований научной методологии музыкально-теоретических концепций и систем», однако отмечают чрезвычайную сложность рассматриваемого вопроса, для детального рассмотрения которого «необходимо привлечь огромный материал не только по истории музыки, но также по теории и истории науки (особенно – логики и математики), по философии и философии истории, по общей истории» [2, с. 41].

Из множества предполагаемых критериев периодизации относительно подробно рассматривается лишь один – методологический, отражающий общеприятные представления о картине мира. И. А. Котляревский оперирует сходным критерием, выстраивает на уровне методологической направленности пирамиду исторических типов. Она, в соответствии с общепринятыми в советский период представлениями о развитии философской мысли, образуется из наслаения космологического, антропоморфического, антропоцентрического, эмпирического, рационалистического и историко-диалектического типов.

Авторы учебника берут более крупный масштаб и выделяют – по их собственному признанию, в первом приближении – всего три крупных пласта-периода. В качестве основного признака первого из них – «периода А» – назван (со ссылкой на А. Ф. Лосева) «материально-чувственный космологизм». Кроме того, данный пласт характеризуют – как подчеркивают авторы, несколько упрощенно – «мифологизм, абсолютизация природных сил (в религии этому соответствует политеизм)», тогда как «период Б» отмечен «расщеплением мира на чувственно-телесный неистинный и умопостигаемый истинный, абсолютизацией духовных сил и доминированием абсолютной личности-творца (в религии – монотеизмом)» [2, с. 42].

Каждый из названных признаков важен сам по себе, но соединить их все в непротиворечивую систему, способную служить основанием для периодизации, едва ли возможно. Хуже всего обстоит дело с политеизмом. Его древнегреческая разновидность впервые описывается Гомером приблизительно в VIII веке до н. э. и Гесиодом в VIII–VII веках до н. э., то есть в тот же исторический период, к которому относится канонизация Пятикнижия в монотеистической иудейской традиции (622 г. до н. э.). Христианский монотеизм, отталкиваясь

от иудейского, лишь постепенно вытесняет греко-римский политеизм из европейской культуры. Едва ли возможно однозначно связать этот процесс с изменениями в музыкально-теоретическом знании: например, Боэций одновременно выражает идеи и античного музыкознания, и христианского богословия. Ещё ярче пример Аврелия Августина из Гиппона – христианского святого, излагающего в трактате *De Musica* античное учение о ритме.

Отношения монотеизма и политеизма, как видим, достаточно сложны и независимы от развития теоретического музыкознания. Добавляя к ним философское «расщепление мира», мы рискуем лишь усложнить положение. Концепция «мира идей», иначе называемая «второй навигацией», – одна из важнейших в философии Платона. Она прекрасно совмещается с религиозным политеизмом самого философа и оказывает влияние на огромное количество его последователей, придерживающихся монотеистических взглядов.

При переходе к заключительному периоду – «периоду В» – картина становится еще более пестрой и запутанной, поскольку он «с одной стороны, составляет некое относительное целое с периодом Б (субъект доминирует над объектом, в античном мире – наоборот), а с другой – в рамках этой общности отчленяется от него главенством научно-технического момента познания (в области религии здесь – абсолютизация человеческой личности, атеизм)» [там же]. Здесь, во-первых, очень сложно понять, в какой исторический период и в каком именно отношении субъект доминирует над объектом. Если имеется в виду картезианский мыслящий субъект, который в XVII веке провозглашает *Cogito ergo sum*, то он, возможно, главенствует над объектом познания, но лишь в эпистемологическом аспекте. Если же брать историю европейской философии в аспекте онтологическом, то даже в XIX веке *Absolute Idee* Гегеля, выражая онтологическую полноту всего сущего, никакому субъекту не подчиняется.

Во-вторых, «научно-технический момент познания» предполагает, по-видимому, философское осмысление экспериментальной науки Нового времени. Но ни в эмпирической философии Френсиса Бэкона, Локка, архиепископа Беркли и Юма, ни в рационализме Декарта, Спинозы, Лейбница или Гегеля не обнаруживается такая абсолютизация человеческой личности, которая приводила бы к атеизму. Атеизм как философская концепция – исторически достаточно новое явление: он возникает во Франции в XVIII веке и развивается усилиями последователей барона Гольбаха вплоть до «дехристиани-

зации» Франции после Великой Французской революции. В XIX веке центр философского атеизма переместился в Германию (Шопенгауэр, Ницше, Фейербах, Маркс), однако его влияние на классиков немецкого музыкознания не ощутимо. В качестве политической доктрины атеизм был официально принят в XX веке в СССР и заметно тормозил изучение церковной музыки. Тем не менее, его косвенное влияние на становление отечественной функциональной теории гармонии или учения о подвижном контрапункте не следует переоценивать до такой степени, чтобы включать в число факторов, играющих важную роль в периодизации европейского теоретического музыкознания.

Представления о наличии некой единой «общефилософской картины мира» могли быть вынесены авторами учебника только из учебного курса истории философии, который преподавался в высших учебных заведениях СССР и служил ориентиром – или, скорее, идеологическим императивом – для И. А. Котляревского. Реальная картина философского знания в его историческом движении и в современном состоянии значительно сложнее. В полном объеме она едва ли доступна для обозрения даже специалистам, не говоря уже о музыковедах. Попытки адаптировать схему, выработанную историческим материализмом, к постсоветской ситуации освоения огромного массива философских и общегуманитарных знаний, приводит лишь к нарушению внутренней логики этой схемы за счет преувеличенного внимания к отдельным ее элементам. В этом отношении вариант, предложенный И. А. Котляревским, представляется куда менее противоречивым. Впрочем, противоречивость заявленных во вступлении оснований периодизации не отражается на содержании учебника, поскольку эти основания никак не реализуются при дальнейшем изложении материала: оно соответствует вполне традиционному для советской исторической науки разделению на эпохи – античность, средние века, Возрождение<sup>1</sup> и Новое время.

Казалось бы, наиболее естественным выходом из сложившейся ситуации является обращение к более современным концепциям, сложившимся в философии и исторической науке независимо от влияния марксистско-ленинской идеологии. Однако необходимость

---

<sup>1</sup> В соответствии с более современными взглядами Ренессанс – не историческая эпоха, а течение в европейской культуре, которое распространяется в ней географически последовательно, а не синхронно: северное Возрождение начинается на излете итальянского.

обращаться за помощью к философии или общей истории, приступая к упорядочиванию столь специфического материала, каким является музыкально-теоретическое знание, вызывает серьезные сомнения. В поисках философских, исторических, естественно-научных и даже музыкально-исторических оснований для периодизации теоретического музыкознания исследователь не только выходит за рамки своей профессиональной компетенции, но и берет свой предмет «в страдательном залоге»: теория музыки испытывает различные философские, социально-политические, общекультурные влияния, осмысливает реалии музыкальной практики, обобщает данные об устройстве музыкальных произведений и музыкального языка в целом. Зависимость теоретического музыкознания от музыкальной практики неоспорима, его многочисленные связи с другими областями гуманитарного и даже естественнонаучного знания очевидны. Однако эта неоспоримость и очевидность не позволяет дать ответ на вопрос, который представляется нам ключевым при изучении музыкально-теоретических систем: в чем состоит собственная специфика теоретического музыкознания, изучаемого в качестве относительно автономной области гуманитарного знания? Ведь даже представляя теорию музыки как совокупность способов осмысления музыкальной практики, мы рассматриваем ее через призму деятельности по сути нетеоретической.

Наиболее удачная, на наш взгляд, попытка осмыслить историю теоретического музыкознания, опираясь на его имманентные свойства, представлена в обширном коллективном исследовании «The Cambridge History of Western Music Theory» под редакцией Томаса Христенсона [3]. Здесь представлены три наиболее влиятельные музыкально-теоретические традиции. Древнейшая из них – умозрительная или *спекулятивная* (speculative) – восходит к Пифагору и античной теории. *Регулятивная* (regulative) традиция, научающая основам музыкально-практической деятельности, зарождается в IX–X веках. Возникновение описательной или *дескриптивной* (descriptive) традиции в XVI веке обусловлено ренессансными и гуманистическими влияниями – в особенности переосмыслением наследия античной риторики.

Критерием, позволяющим разграничить перечисленные течения, выступает *способ организации музыковедческого дискурса*. В лингвистике дискурсом (от лат. discursus – беседа, разговор) чаще всего называют организацию письменной и устной вербальной коммуникации или, если речь идет о письменных текстах, их погружение в социально-коммуникативную среду, которое превращает текст в элемент комму-

никации. Казалось бы, автор настоящей статьи противоречит сам себе: призывая отказаться от поиска оснований для периодизации в философии или общей истории, он считает вполне возможным обращаться за помощью к лингвистике. Однако мы хотели подчеркнуть лишь то, что музыковедческий текст, как и любой другой письменный текст, можно рассматривать в коммуникативном контексте, и в таком контексте его принято называть дискурсом – более никакая помощь от лингвистики нам не потребуется. Условимся лишь считать, что музыковедческий дискурс – это способ содержательной организации музыковедческого текста в соответствии с задачами, которые он призван решать в процессе социальной коммуникации. Именно в коммуникативном аспекте теоретическое музыкознание обретает *active voice* – способность не только отражать, впитывать и осмысливать, но также передавать, сообщать некое содержание, имманентно ему присущее, раскрывать свое собственное смысловое ядро.

Кроме того, каждая из трех музыковедческих традиций, выделенных в «Кембриджской истории», при своем возникновении вполне однозначно соотносится с определенным историческим периодом. Следовательно, решается важнейшая задача, которую вообще призван решать метод периодизации в историческом знании: представления о теории музыки приобретают систематичность и соотносятся с хронологической шкалой, задаваемой изнутри самой теории. Не требуется прибегать к помощи философии, теории естественных наук или общей истории, поскольку полученный результат сам по себе превосходно совмещается с теми неизбежно поверхностными знаниями, которыми музыковед в состоянии оперировать, не выходя за рамки своей профессиональной компетенции. На рубеже VI и V вв. до н. э. возникает спекулятивная традиция: мы знаем, что это историческое время называется античностью, но не нуждаемся в детальном изучении истории греко-персидских войн или рабовладельческой экономической формации. Сведения об античной мифологии и философии понадобятся нам в той мере, в какой они представлены в содержании античных текстов – например, в пифагорейской концепции гармонии мира. К середине IX века спекулятивную традицию дополняет – но не вытесняет! – регулятивная, и мы знаем, что это происходит в средние века. Чтобы понять причины появления в музыковедческих текстах нового содержания и новых способов его организации, необходимо учитывать, что в истории музыки к данному периоду относят начало европейского многоголосия, но нам не нужно подробно



рассматривать особенности употребления интервалов в раннем органуме – этим занимается история полифонии. Наконец, XVI век, когда возникает дескриптивная традиция – это граница Нового времени. Музыковедческие тексты данного периода служат для нас фильтрами, позволяющими отобрать именно те исторические события и гуманитарные концепции, которые в этих текстах отражены.

С точки зрения методологической процедуры не вызывает сомнений, что предложенная в «Кембриджской истории» схема полностью удовлетворяет *правилу одинакового основания*: в ней представлены свойства (предикаты) одного и того же объекта – музыковедческого текста. Возможности детализировать такую периодизацию, вводя дополнительные основания, будут рассмотрены нами в дальнейшем.

#### ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

1. Котляревский И. А. *Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания [текст] / И. А. Котляревский.* – К. : Музична Україна, 1983. – 158 с.

2. Холопов Ю. и др. *Музыкально-теоретические системы : Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов [текст] / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова.* – М. : Композитор, 2006. – 632 с.

3. Christensen, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory [text] / Thomas Christensen (ed.).* – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – xxiii + 998 p.

**И. ПРИХОДЬКО. ПРОБЛЕМА ПЕРИОДИЗАЦИИ В ИСТОРИИ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ.** Рассматриваются различные способы периодизации истории теоретического музыкознания. Делается вывод о том, что критерием, наиболее соответствующим специфике музыкально-теоретической деятельности является способ организации музыковедческого дискурса.

**Ключевые слова:** история теоретического музыкознания, периодизация, дискурс, спекулятивная, регулятивная и дескриптивная традиция.

**І. ПРИХОДЬКО. ПРОБЛЕМА ПЕРІОДИЗАЦІЇ В ІСТОРІЇ ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА.** Розглядаються різні способи періодизації історії теоретичного музикознавства. Робиться висновок про те, що критерієм, що найбільш відповідає специфіці музично-теоретичної діяльності є спосіб організації музикознавчого дискурсу.

**Ключові слова:** історія теоретичного музикознавства, періодизація, дискурс, спекулятивна, регулятивна і дескриптивна традиція.

**I. PRYKHODKO. THE PROBLEM OF PERIODIZATION IN HISTORY OF MUSICOLOGY.** The different modes of periodization in the history of musicology are examined. The conclusion is drawn that the criterion to the best advantage corresponding with specific of musicological activity is organization of musicological discourse.

**Keywords:** history of musicology, periodization, discourse, speculative, regulative and descriptive tradition.

УДК 78.03:78.071.1 Вагнер

*Оксана Бабий*

## **ИДЕЯ БЕССМЕРТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРОВОЗЗРЕНИИ Р. ВАГНЕРА**

**Актуальность темы** обусловлена усилением внимания ученых к мировоззренческим проблемам художественного творчества.

**Объект исследования** – художественное сознание и творчество Рихарда Вагнера, а **предмет** – механизмы претворения в художественном сознании композитора метафизической идеи бессмертия, которая связана со смысловым синтезом, поскольку в ней сопрягаются различные источники, обобщающие духовно-познавательный опыт человечества.

В связи с этим художественное сознание байройтского мастера можно охарактеризовать как уникальный и многомерный культурно-исторический феномен. Обратившись к тезаурусу Вагнера, который нашел непосредственное претворение в его читательских интересах, авторефлексии и творчестве, можно обнаружить преломление идеи бессмертия сквозь призму античной трагедии и философии, христианских и буддистских идей, шопенгауэровской этики. О непосредственном интересе композитора к проблеме диалектики смерти и бессмертия свидетельствует ознакомление с философским трактатом Л. Фейербаха, где ключевыми являются оба понятия («Мысли о смерти и бессмертии»). Близкой Вагнеру оказалась «идея, что истинно бессмертным является лишь возвышенное деяние и одухотворенное произведение искусства» [3, с. 129].

**Цель** статьи – представить контекстуальное поле идеи бессмертия сквозь призму культурно-исторического опыта и его проекции в познавательной деятельности и творчестве композитора.