

Константин ЗЕНКИН

О РУССКИХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ ИСТОРИИ МУЗЫКИ

*Я хочу изучить историю. Знать историю
в строгом смысле — это знать все.*

С. И. Танеев

Как известно, музыковедение подразделяется на теоретическое и историческое. В Германии теоретическое музыковедение называют «систематическим» и также противопоставляют историческому. Такое разделение, по-видимому, является своеобразным отражением издавна принятого деления всех наук на «точные» и «гуманитарные», с явно или неявно подразумеваемым предпочтением «точных» наук, использующих в той или иной мере математический аппарат. Отнесение музыки к математическим наукам, имевшее место в Средневековье (квадривиум: музыка, арифметика, геометрия, астрономия, — в противоположность тривиуму: грамматике, диалектике и риторике), имело совершенно объективные основания в математически точном освоении и расчислении музыкальной материи — звукоряда, интервалов, ладов, ритмов etc. И даже в Новое время, когда математический статус музыки ушел в прошлое, многие музыкальные «технологические» теории (например, теория подвижного контрапункта С. И. Танеева, учения о гармонии и метрике Г. Римана, учения о ладах Б. Л. Яворского, О. Мессиаана и др.) обладали той систематичностью, точностью, самодостаточностью и законченностью, которая присуща построениям математики.

На фоне таких теорий любая история, в которой логика по определению отесняется спонтанной хаотичностью фактов, вовсе не обязанных выстраиваться в красивые завершенные конструкции, может казаться наукой низшего ранга — наукой преимущественно описательной, с невысоким уровнем теоретического обобщения. Впрочем, сейчас уже становится очевидно, что данный подход есть не что иное, как один из рационалистических предрассудков. Ушло или почти ушло то время, когда теоретики смотрели на историков свысока. Более того, сама методология современного научного знания с необходимостью требует

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по научной и творческой работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки

историчности подхода. Именно этим, как правило, отличаются консерваторские теоретические курсы от соответствующих курсов среднего звена. Хотя, надо отметить, осознание необходимости исторического подхода к любой музыкально-теоретической концепции произошло не так уж давно. Хорошо помню, как в годы моего учения на спецкурсе гармонии Московской консерватории излагались концепции, которые рассматривали ладовые структуры и функции как явления вневременные, едва ли не природные. Потом Ю. Н. Холопов стал читать свой, исторический курс гармонии, который не сразу и не всеми был принят. Сказанное свидетельствует о том, что музыковедение в целом, и теоретическое, и историческое, — еще очень молодая научная дисциплина, методология которой находится в процессе становления, а теоретический потенциал — в процессе роста. Можно предположить, что одним из критериев научности музыковедения является историчность теоретических дисциплин и теоретичность истории.

Последнее — значительно более труднодостижимая задача, и трудности определяются спецификой предмета. Об этом было очень много сказано самими разными учеными, особенно детально проблема была освещена К. Дальхаузом. Ее суть вкратце сводится к следующему: невозможно взглянуть на всю историю целиком — она не дана нам и не завершена; а то, что дано, дано слишком фрагментарно и воспринимается нами очень избирательно. Тем не менее, желание понять историю как целое не становится меньше: ведь это значит — приблизиться к пониманию смысла жизни в масштабе всех человеческих поколений. Но наука основывается на рациональной систематизации данных опыта, а как осмыслить то, о чем наш опыт ничего не сообщает или сообщает отрывочно, — например, о том, что находится за горизонтом доступных нам исторических событий? Тут на помощь точному знанию приходит способность, по сути, художественная — способность к мифотворчеству. Вероятно, все науки так или иначе выросли из мифологии, но такие области знания, как история и философия, в древности были насыщены мифологическими конструкциями совершенно открыто, да и в Новое, рационалистическое время сохраняли более или менее завуалированную связь с мифом.

Впрочем, история искусства в некоторых отношениях находится в лучшем положении, чем история человечества. Во-первых, она не столь прямо зависит от позиции и интересов власти и, следовательно, более объективна. Во-вторых, искусство дано нам в виде значительно более законченных и легко обозримых систем (текстов, произведений, наконец, стилей), чем реальная действительность. Чаще всего именно художественный стиль становится основой построения теоретических концепций истории.

Указанное обстоятельство глубоко закономерно, поскольку стиль — это основание, имманентное самому искусству и самой музыке; но при этом запечатлевающее и внехудожественную сферу, вплоть до мироощущения и мировоззрения.

История музыкальных стилей складывалась в европейской науке на протяжении XIX века, пройдя путь от эмпирических наблюдений до обобщений в трудах Г. Кречмара, Г. Адлера и др.

Важнейшей проблемой при построении теории истории музыки всегда остается выявление внемузыкальных оснований эпохальных смен стилей (если наука не ограничивается их простой констатацией), поскольку история музыки, как и любого искусства, обретает высший смысл и оправдание, если репрезентирует

¹ Запись, сделанная молодым Танеевым в 1877 году. Цит. по: [5, 21].

историю человеческой культуры в целом. В советскую эпоху вопрос о внехудожественной детерминанте истории всякого искусства предполагался официально решенным раз и навсегда: все духовные явления рассматривались, в конечном счете, как производные от социально-экономических факторов. На практике это приводило в большинстве случаев либо к вульгарному социологизму, либо к чисто внешнему, механическому сопоставлению явлений из различных, не соприкасающихся областей. Но и в столь неблагоприятных условиях научно-творческая мысль русских музыковедов достигала иной раз поистине блестящих результатов. Приведу несколько особо выдающихся примеров теории истории музыки, которые до сих пор способны послужить в качестве плодотворных уроков.

У истоков теоретического осмысления истории музыки в русском музыковедении стоят гигантские фигуры Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева, связанные с блестящей культурой Серебряного века и активно продолжившие свою деятельность в Советском Союзе. Об исторической концепции Яворского мы можем судить лишь по небольшому количеству опубликованных текстов, основная же их часть пока недоступна широкому кругу исследователей и находится в архивах в рукописном виде. Методологические основы исторических исследований Яворского могут показаться довольно эклектичными. Ведущим их элементом является органицизм — уподобление эпохи развивающемуся живому организму, проходящему этапы детства, молодости, расцвета и старения; это, собственно, развитие романтической шеллингианской традиции, которая несколько ранее привела к «философии жизни», а в эпоху Яворского — к знаменитой концепции О. Шпенглера. Биологический органицизм естественно дополняется психофизиологизмом и, уже не столь естественно, нараставшим по понятным причинам социологизмом.

Между тем, если мы вспомним, что как мыслитель Яворский сформировался под прямым воздействием Владимира Соловьева, мы поймем, что исконной методологической основой Яворского были концепция всеединства и символизм. В записях 1916–1920 годов имеется следующее определение: «Музыкальная история человечества есть сокровенная схема невидимой жизни человечества в ее причинах, развитии и результатах» [10].

В рукописи «Эпохи» [12] 1923–1924 годов Яворский, выделяя возрастные этапы развития любого организма, называет ведущий для каждого этапа психофизиологический принцип:

Детство — познание
 Юность — моторность
 Молодость — эмоциональность
 Мужественность — волевое
 Старчество — созерцательность.

Психофизиологические категории приводятся Яворским к «общему знаменателю» и предстают как различные модификации познания (так, моторность определяется как использование познания, эмоция как восприятие познания, волевое оформление как воспроизведение познания). В этой же рукописи Яворский проводит мысль, что каждая из названных эпох содержит в себе фазы, отражающие всю последовательность эпох (иными словами, рост организма — универсальный принцип, проявляющийся в различных масштабах). Например, и моторная, и эмоциональная эпохи содержат по пять фаз (познание, моторность, эмоциональность, волевое, созерцательность).

Очевидна умозрительность данной конструкции, возможно, скорее даже философской, чем собственно теоретической. Спустя несколько лет Яворский ее модифицирует: в рукописи 1927 года «Принципы фаз» [11] весь ряд открывается созерцательной эпохой — так Яворский называет эпоху Возрождения (XIV–XVI века). Моторная эпоха — это, прежде всего, барокко (XVI–XVIII века) — именуется также «ансамбльной», «темпераментной», «галантно-этикетной» или «абсолютистской». Эмоциональная эпоха — от Д. Скарлатти до А. Скрябина; ее расцвет приходится на XIX век. Позже эмоциональную фазу эмоциональной эпохи — время с 1829 по 1905 годы — Яворский назовет «психологической эпохой» (Шопен, Лист, Чайковский), сменившей романтизм, который на языке Яворского означает всю венскую классику, Шуберта, Шумана и Берлиоза. Наконец, поздним Листом и Скрябиным открывается волевая эпоха.

Принципиально важным для всей музыкально-исторической концепции является стремление Яворского представить ее как свою же теорию ладового ритма, но примененную к историческому процессу. Напомню, что Яворский понимает под ладовым ритмом музыкального произведения развертывание его конструкции во времени. Он насчитывает шесть принципов конструкции, которые реализуются поочередно в ходе исторического процесса. Таким образом, для Яворского, как впоследствии и для Ю. Н. Холопова, история — это развертывающаяся во времени логика.

Философская умозрительность и известный схематизм отнюдь не снижают значения исторической концепции Яворского, научно-прогностический потенциал которой еще не исчерпан. Есть ряд объективных моментов, позволивших русскому музыканту «совпасть» с запросами времени и тем самым дать глубокие ответы, опередившие свое время. Многие ли из названий музыкальных эпох могут сравниться точностью проникновения в музыкальную суть с такими определениями Яворского, как «моторно-темпераментная» или «психологическая» эпоха? В числе упомянутых «объективных моментов» выделяю следующие:

- логическая завершенность теории Яворского отражает завершенность эпохи европейской музыкальной классики с XVI по начало XX веков, когда музыка оформляется в качестве автономного самодостаточного мира;
- автономность и «чистота» музыки запечатлена Яворским в его теории ладового ритма и принципов конструкции;
- очевидное доминирование психофизиологического основания соответствует специфике рассматриваемой эпохи — антропоцентризму, приведшему на своей заключительной стадии к изощренному психологизму.

В отличие от Яворского, другой корифей русского музыкознания — Асафьев — не строил схем, но в своей книге «Интонация» (вторая часть работы «Музыкальная форма как процесс» [1]) пришел к открытию понятий, которые могли бы и еще смогут стать методологически базисными при изучении истории музыки как процесса. Это понятия «переинтонирования» и «интонационных кризисов», явно инспирированные социологией, но позволившие Асафьеву прийти к достойным внимания положениям, обойдя опасность вульгаризации.

Особенно ценно то, что введенные Асафьевым понятия нацелены на решение *главных задач истории*: не предусматривая непременно конструирования схем, периодизаций и т. п., они могут отразить сам процесс перехода, историческую жизнь музыки в движении. Но это — принципиально неклассический («неевклидов») тип мышления, еще не вполне утвердившийся в нашем музыковедении.

В русском музыкознании XX века, вслед за Яворским (кстати, ставшим профессором Московской консерватории в последние годы жизни), преобладали теоретические концепции истории музыки классического типа — иными словами, теории, видевшие в истории осуществление некой вневременной логической конструкции. И здесь следует назвать концепции еще двух профессоров Московской консерватории, которые работали на кафедре теории музыки, — С. С. Скребкова и Ю. Н. Холопова. Их построения не имеют между собой почти ничего общего, кроме исходного принципа единства логики и истории.

Наследие Скребкова сейчас почти забыто; в новейшем учебнике «Музыкально-теоретические системы» имя ученого упоминается лишь однажды в перечислении [4, 580], а между тем он создал выдающуюся теоретическую систему истории стилей [6]. Ученый рассматривает смену исторических эпох через проявление логико-конструктивной триады, включающей принципы остинатности, переменности и централизованного единства (синтез остинатности и переменности) как основу формирования всех параметров музыкальной ткани. Таким образом, в основе конструкции Скребкова без труда узнается гегелевская триада, которая, в сравнении с растущим живым организмом как исходным принципом Яворского, отличается гораздо большей отвлеченностью. Что же касается выбора категорий триады, ее «наполнения», то, с одной стороны, он продиктован самим музыкальным материалом, а с другой, явно был сделан под влиянием А. Ф. Лосева (тоже профессора Московской консерватории), в доме которого Скребков часто бывал. За «остинатностью, переменностью и централизованным единством» Скребкова просматриваются такие лосевские конструкции, характеризующие систему эйдоса, как «тождество — различие — самотождественное различие» или «покой — движение — подвижной покой» [3, 531].

Напомню, что, по Скребкову, принцип остинатности являлся основополагающим для эпохи Средневековья, принцип переменности — для Возрождения, принцип централизованного единства — для музыки тонально-гармонической эпохи (XVII–XIX века), при этом романтизм рассматривался в качестве «дальнейшей дифференциации» принципа централизованного единства.

Значение исследования Скребкова — не только в выявлении абстрактной логической связи истории, но и, прежде всего, в блестящих системных характеристиках каждого стиля во всех его технических параметрах.

Концепция Ю. Н. Холопова изложена в статье «Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления» [8]. Всей своей деятельностью выдающийся ученый доказывал, что новейшая музыка — не результат кризиса буржуазного общества, отменяющего все законы эстетики (как считалось согласно официальной доктрине), а воплощение нового мироощущения с новыми законами. Здесь — корни историзма Холопова, горизонт исследований которого со временем охватил всю доступную нам историю. В упомянутой статье Холопова есть небольшой раздел (всего в две странички) — «История музыки и числовые структуры» [8, 85–86].

В основе конструкции Холопова — воспроизведение старой идеи об истории музыки как постепенном освоении натурального звукоряда; идеи, имевшей широкое хождение в начале XX века и в кругу нововенской школы, и в кругу Скрябина. Напомню основные вехи этой конструкции: «эпоха кварты» — «Греческая система. Средневековый органум»; «эпоха терции и сексты» — «Возрождение. Новое время»; «эпоха септимы, секунды, тритона» — «XX век» [там же, 85].

Надо сказать, что эта старая идея обрела у Холопова новое звучание и новый масштаб. Как и Скребков, Холопов был знаком с Лосевым и с его идеей

«музыкального числа», восходящей к неоплатонизму и далее — вплоть до пифагорейцев. Кстати, именно в этой статье Холопов доводит до предела линию, идущую от Яворского по нарастающей, провозгласив: «История — это становящаяся во времени логика» [там же]. Обретя предельную форму, данная мысль также обнаруживает свою гегельянскую и — далее — неоплатоническую природу: реальная жизнь во времени есть эманация надвременного мирового ума (логики!).

Что же касается музыкального числа, то в философии Лосева оно является категорией, относящейся не к материалу (интервалы, звукоряды, ритмы), а к смыслу музыки (число — музыкальный эйдос). И тогда вся конструкция Холопова обретает иное значение, ибо ориентирует не на историю освоения безличного материала, а на историю человеческого духа. Холопов об этом именно так и пишет: музыкальные числа — своеобразные «коэффициенты» структуры сознания; «каждое следующее высшее число есть то, что можно было бы назвать: новый человек» [8, 86].

Однако что это за человек, каковы его идеалы и качества, об этом числа не способны сказать ничего, но говорит сама музыка, эти числа воплощающая. Эволюция теоретической мысли пришла к впечатляющему итогу: перед нами — самая «научная», строгая, выраженная при помощи математики концепция, лишенная субъективных привнесений, интерпретаций и т. п. И именно такая теория вновь смыкается с мифом, причем совершенно открыто! Ибо число как человек — есть самый настоящий миф.

Трансформация строгой теории в мифологию числа-символа отнюдь не является признаком несовершенства данной теории. Когда ученый руководствуется quasi-гегелевской триадой, то он существует в мыслительном пространстве метафизики² («мифологии» логических понятий). У Холопова сама логика далека от метафизики, а мифология органично возникает как символическое наполнение предельных абстракций — чисел. Мифология всегда появляется там, где нельзя ни опереться на опыт, ни что-либо рационально доказать. Именно таково осмысление истории, взятой как целое: даже основоположник позитивизма О. Конт, принципиально отказывавшийся от метафизики, при построении истории человечества пришел к самой откровенной религиозной мифологии (что, замечу, было им сделано совсем неорганично).

Во второй половине XX века к проблемам теоретического осмысления истории музыки обращались многие исследователи. По масштабности, систематичности и глубине разработки проблем выделяется концепция Т. В. Чередниченко — выпускницы кафедры теории музыки по классу Ю. Н. Холопова, аспирантуры по классу С. Х. Раппопорта, а впоследствии профессора, основателя и заведующего Центра гуманитарных знаний Московской консерватории. Ее книга «Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства» [9] своим названием может отпугнуть современного читателя, но, как правильно отмечено в учебнике «Музыкально-теоретические системы», она чужда ортодоксии марксизма-ленинизма [4, 571]. При этом нельзя и полностью отрицать ее связь с марксизмом, который используется творчески.

Третья глава книги Чередниченко прямо соответствует теме настоящей статьи и носит название: «К теории музыкальной истории. Социология и логика музыкально-исторического процесса». Как видно из названия, для Чередниченко

² Другой вопрос, что Гегель сам пытался избавиться от метафизики, как она понималась в его время.

уже не только логика является основой развертывания истории, но и вся полнота социальной сферы (в чем, кстати, позволительно усмотреть позитивное воздействие марксизма, который в целом заслуживает серьезной критики).

Особенно ценно, что Чередниченко, по сути дела, развивает асафьевский подход к истории, делая акцент на *механизме перемен* и методологии его исследования. Музыкально-исторический процесс она рассматривает как диалектику «слуха» и «звука» и фиксирует формы их взаимодействия в различных социокультурных системах: докапиталистической мегаэпохе соответствует традиционалистское искусство, капиталистической — посттрадиционалистское. А в качестве цели истории марксистский миф называет коммунистическое общество; впрочем, как уже отмечалось, любые представления о цели истории, как бы эта цель ни формулировалась, выводят мысль в сферу мифа.

Конечно, сама по себе концепция традиционализма и посттрадиционализма не есть открытие Чередниченко. Но Чередниченко предлагает метод, раскрывающий механизм переинтонирования в его качественно различных вариантах — как движения в рамках традиционалистской музыки разных типов, так и перехода к посттрадиционализму.

В самые последние десятилетия в российском музыкознании окрепла позитивная тенденция тщательного исследования источников — всего множества исторических фактов в их системных связях. Введение в научный обиход новой фактологии в некоторых случаях привело к существенному пересмотру прежних представлений и теорий, что касается и старинной музыки (от Средневековья до барокко) и, казалось бы, хорошо освоенной романтической эпохи. В таких условиях усилилось недоверие к обобщающим конструкциям — теоретическим, философским и тем более мифологическим, — усилилась позитивистская методология.

Однако, как метко сказал А. Эйнштейн (его слова привел А. С. Соколов в своей книге «Диалектика творчества»): «То, что увидит исследователь в материале фактов, зависит от теории, которой он руководствуется» [7, 26]. Но «теория», которой руководствуются эмпирики-позитивисты неосознанно, не доведена в большинстве случаев до уровня действительно научной, отчетливо сформулированной теории, а представляет собой конгломерат из целого ряда представлений научного, обыденного и мифологического сознания. Конечно, помогают делу творческая одаренность, интуиция и здравый смысл исследователя, для которого его собственный метод является сам собой разумеещимся. Хочу привести один пример из общественной жизни, красноречиво свидетельствующий, что для любой мыслительной деятельности нет ничего само собой разумеещегося. Так, люди поколения 1950–1970-х годов привыкли, что в теле-новостях дается панорамный обзор общественно-политической и культурной жизни с более или менее равномерным охватом всех ее сфер (для них это «само собой разумелось»). Но вот сейчас, включая российские программы телевидения, с удивлением обнаруживаешь, что вся суть жизни общества заключена (на 95%) в преступлениях, катастрофах и скучнейших пошлостях из жизни «звезд». Объяснение простое: пришли люди с принципиально иной идеологией, диктующей именно такой отбор важного и существенного из бесконечности фактов. Средства массовой информации руководствуются «псевдотеорией», которая безнравственна и разрушительна для человеческого сознания, но при этом на редкость последовательна. А сколько лжетеорий (мифов в плохом смысле слова), выполняющих политический заказ, проникло за последнее время в историческую науку: от «новой хронологии» до прочих славяноцентристских концепций!

Историки всегда вынуждены предельно осторожно следовать между «Сциллой» эмпиризма и «Харибдой» мифологизирования. В худшем варианте первое оборачивается бессмысленным описательством, второе — безответственной «болтологией». Важнейшим гарантом добросовестности исторического исследователя и должна быть зрелость и оформленность его теоретической базы.

В заключение хочу привести слова Асафьева из работы, также соприкасающейся с нашей темой самым непосредственным образом: «Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания» [2]. Асафьев, не склонный к метафизическому и мифологическому конструированию и как никто другой понимавший значимость системы фактов, никогда не останавливался на эмпиризме и поставил перед историей музыки как наукой чрезвычайно высокие задачи: «... история музыки *начинается там* (курсив мой — К. З.), где кончается накопление материала; <...> под накоплением материала необходимо разуметь длительный процесс собирания, перечисления, обзора, редакции текстов, сводки, установления соотношения с другими искусствами и взаимодействия с общекультурными течениями, а также изучение свойств личности композитора и среды, ее окружающей» [2, 77]. И только после этого, по мысли Асафьева, начинается собственно история музыки. В этой же работе Асафьев пишет, что «история музыки только-только что выходит из стадии научно-обоснованного накопления материала, не покидая, однако, этого дела» [там же, 67].

Действительно, наивно было бы полагать, что когда-нибудь накопление исторических фактов прекратится, и вот тогда только откроется простор для их теоретического обобщения.

Использованная литература

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Игорь Глебов* [Асафьев Б. В.]. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // *Задачи и методы изучения искусств*. Пб.: ACADEMIA, 1924. С. 65–80.
3. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 65–80.
4. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. М.: Композитор, 2006. 632 с.
5. С. И. Танеев. Жизнь и творчество. К вопросу о создании музея композитора: проспект. М.: Союзрекламкультура, 1992. 32 с.
6. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
7. *Соколов А. С.* Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Музыка, 1992. 230 с.
8. *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. статей / Сост. А. М. Гольцман, общ. ред. М. Е. Тараканова. М.: Советский композитор, 1982. С. 52–104.
9. *Чередниченко Т.* Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. М.: Советский композитор, 1988. 320 с.
10. *Яворский Б. Л.* Запечатление музыкальной стихии как летопись человеческого бытия. ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 146, ед. хр. 4558.
11. *Яворский Б. Л.* Принципы фаз. ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 146, ед. хр. 406.
12. *Яворский Б. Л.* Эпохи. ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 146, ед. хр. 4794.