

### **III. LITERATURA A HUDBA**



## СУЩЕСТВУЕТ ЛИ МУЗЫКАЛЬНАЯ ГЕНОЛОГИЯ?

Jiří Fučač (Brno)

Цель моего доклада - ничто иное, как суммирование информации об исследовании, которое сегодня в широко разветвленном музыковедении соответствует литературоведческой генологии. Из подобной характеристики следует, что свою собственную генологию музыкальная наука до сих пор еще не установила. Здесь мы находимся на пути к тому, каким же образом обозначаются интердисциплинарные взаимосвязи научных областей. Часто речь может идти о том, что одна отрасль науки опережает другую, и наоборот. Так, например, исследования о музыке, образно говоря, испытывают комплекс перед литературоведением и лингвистикой. Из сферы лингвистики музыкальная теория превзяла не только многие основные термины, но часто характеризовала саму себя как музыкальную филологию.

Нормативно музыкально-теоретическое мышление создало в зависимости от риторики концепцию "musica poetica" и систему так называемых музыкально-риторических фигур, много музыкальных жанров (главным образом вокальных) и форм. Уже в древних эпохах и средневековых культурах это было названо подле соответствующих кооперирующихся литературных типов. Мы могли бы здесь идти и обратно к понятийному соподчинению музыки поэзии, как в конце XIV века его создал французский поэт Eustache Deschamps. В трактате "L'art de dictier" он провозгласил поэзию как "musique naturelle" и музыку как "musique artificielle".

Известны, впрочем, и примеры прямо противоположные. Некоторые представители общей эстетики и конкретных областей искусствования (в том числе и литературоведения) завидят музыковедению в том, что оно глубоко отакает и специально именует все фиксирующиеся части, операции морфологического и семантического уровня, фактически безотносительно к их потенциальным семантическим функциям.

В обоих случаях факт присутствия некоторой зависти и беспокойства вполне естественен. Ясно, что взаимные отклонения, действительная вассалка и деформация все же что-то реально обозначают. Отмечу также, что их абсолютизация была бы проявлением фальшивого осознания одной дисциплины другой.

Вернемся к размышлению о том, как музыковедческое мышление отражало и отражает объективную стратификацию музыки отчасти на базе музыкальной теории, отчасти в русле так называемого всеобщего музыкознания. Большую часть работы за теорию здесь выполняет сама спонтанно обозначенная практика, то есть инстанция, названная "мудрость языка". Выше мы говорили, что уже с древнейших эпох были даны названия некоторым вокальным типам, и часто это делалось при помощи имен, указывающих на данный текстовый тип. Когда же потом эти музыкальные типы отчленились от словесного текста и превъ тились в инструментальную музыку, их традиционные названия стались прежними. Следствием этого стало создание инструментальных характерных пьес XIX столетия - баллад, романсов, элегий, дифирамбов, рапсодий

и т. д. Между прочим, и как инструментальные произведения эти типы сохраняли семантические замыслы своих вокальных предшественников.

Появились также названия, указывающие на разные типы инструментальной музыки согласно различным музыкальным аспектам: вспомним античную понятийную пару "китаристика - аулетика", позднейшие названия типа "симфония" или "соната" и др. Много музыкальных типов унаследовало свои имена благодаря их первичному соединению с различными типами танцев. Можно отметить, что такое определение разновидности музыкального ассортимента простирается на базе этнической музыки, где не обязателен к сопоставлению основного понятия "музыка вообще", и где люди обозначают музыку как фактор изящно взаимосвязанный с поэзией или танцем, действующий в разных контекстах церемониалов и рабочей практики. Там, где теория установила понятие "музыка" (например, подобно отличающейся средневековой категории "musica"), дошло к определению некоторых широко отмежеванных областей музыки "сверху", и это путем деления (часто достаточно механического и спекулятивного) объема этого понятия. В большинстве случаев продвижение сверху и снизу в общем взаимно не соединялось, а также разновидности музыкальных типов оставались неохваченными.

В принципе это положение в целом оказалось бы достаточным, продолжалось бы и до сегодняшнего времени, если приблизительно от 1800 года в немецкой и французской музыкальной теории не появились бы новые точки зрения в классификации, в аспектах так называемой музыкальной формы. Нет необходимости обращать внимание, что в этих понятиях нет ничего общего с философской терминологической парой "содержание - форма". Формой в основе своей здесь названы формирования или контуры. Французский музыкальный теоретик чешского происхождения. А. Репа, например, дал им следующую меткую характеристику: "coupes ou cadres des morceaux de musique" (в немецком языке "Formen oder Rahmen der Tonwerke").

Сегодня в музыкальных формах мы видим или какую-нибудь инфраструктуру музыкальных проявлений от уровня меньших синтаксических составных частей (например, типа музыкального периода) и до тектонических контуров (абрисов) объемных макроструктур и циклических целых (сонатная форма, большие рондовые части), или динамические процессы самостоятельного формообразования тонового материала во всех его звуковых параметрах. Примером здесь может служить хотя бы традиционная fuga или нетрадиционное проявление авангардной сонористики. Независимо от того, что эти различия типичны, музыковедение постаралось в теоретическом плане схватиться за целый типологический простор музыкальных проявлений именно при помощи этих самых форм. Главным образом речь шла о бросающихся в глаза и объективно достигаемых свойствах музыкальных структур. Если сегодня кто-нибудь хочет узнать о том, каким ассортиментом типов располагает музыка, ему не остается ничего иного как черпать информацию из несчетного множества книг и учебников о музыкальных формах. Студенты музыкальной практики или музыковедения, а также не музыканты здесь наряду с ценными информацией могут почерпнуть и много дезинформаций. В стремлении охватить как можно больше реально существующих музыкальных типов теоретики музыкальных форм говорят о таких типах, которые не имеют ника-

кой специфичности формы. Музыкальная форма как классификационный критерий здесь обманула теоретиков, поэтому появились стремления найти иные, всеобщие точки зрения. Вместо форм начали говорить о видах (в глубь и в ширь проработанную концепцию здесь создало немецкое музыковедение, свою *Gattungslehre*, или жанрах особенно в русской языковой сфере.) Причем оба выражения в своих разноязычных вариантах действуют часто как эквиваленты или приблизительные синонимы.

Само сознание, что возле типа музыкальных структур, данных аспектом формы, существуют еще более общие виды (или жанры), и что их исходные позиции можно взаимно перекрестить - все это обозначало существенный процесс. Музыкальная теория еще дальше продвинулась там, где сегодня вид или жанр выступают как два различных таксона. Под частичным влиянием литературной науки сегодня, например, в Чехословакии мы говорим:

1. О типах, данных аспектами форм (исходный критерий - внутренняя синтаксическая динамика и тектонические свойства музыкальных структур).

2. О видах, где исходный критерий - качество используемого музыкального материала (таким способом можно различать, например, вокальную музыку от инструментальной и электронной, или сольную от камерной, оркестровой или хоровой и т. д.).

3. О жанрах, где исходный критерий - функциональный спектр и семантический замысел данного проявления (как жанрово классифицирующие операции здесь выступают сферы танцевальной, маршевой, военной, церковной и другой музыки).

Определение конкретного типа, как правило, возможно уже благодаря перекрещиванию вышеназванных исходных критериев. Если мы примем во внимание историческое и эволюционное измерение, то к этой игре критериев должны присоединить и критерий стиля.

Размышления в этом направлении очевидно в большей степени приближаются к современной генологии, как ею занимается литературная наука. Определяются и очевидные недостатки таких классификационных операций. Все исследования до сих пор отдавали предпочтение сфере так называемой серьезной (классической) музыки (артифициальной европейской музыки) и меньше обращали внимание на музыкальный фольклор, этническую музыку, музыку внеевропейских развитых культур и на широкое поле современной популярной (нон-артифициальной) музыки. Во всех исследованиях только с недоумением решается генологическая проблематика эстетической продукции, данной синтезом и кооперацией музыки и слова, включением музыки в контекст театра, фильма, современной видео-культуры, мульти-медиального искусства и т. д. Ситуация становится действительно необозримой. Речь идет о том, что музыка далеко легче, выразительней и агрессивней проникает в разные эстетические и жизненные контексты, нежели литература или изобразительное искусство.

Мы должны считать с тем, что музыка в своих структурных и функциональных различиях от речи способна существовать и действовать часто в элементарных формах в организованной наполненной звуками среде (так называемая *ambient music*). Мы должны также принимать во внимание, что музыка представляет не только инструмент коммуникации, но и проявление звукового поведения человека. Нельзя забывать, что музыка выполняет десятки функций еще под уровнем художественной коммуникации, и что ее воздействия проявляются на всей психофизиологической шкале

(в отличие от других видов эстетической деятельности действует в конце концов и на эмбрион). Далее нужно принять во внимание, что музыка в оппозиции к музыкальному искусству последних столетий чем чаще, тем больше выступает как антропологическое субкультурное явление, и т. д.

Только теперь эти размышления об онтологическом и функциональном статусе музыки (как результат конфронтации современного музыковедения с современной ситуацией в музыкальной продукции, коммуникации и процессе ее восприятия) дали импульс к всецело новым и глобальным стремлениям, к таксономическому моделированию динамической стратификации универсальности музыки. Мы исходим из того, что развивающиеся и перекрещивающиеся аспекты формы, видов и жанров (или же стилей), как они реализуются в музыке народной, популярной и наиболее серьезной (классической), являются только результатом и следствием нам более значительных дистинкций музыкальной продукции человека.

Эти дистинкции моделируют при помощи следующих типологических поляризацій:

- музыка, которая действует благодаря своим собственным средствам, и музыка, действующая в соединении с чем-нибудь иным (например, музыкальный театр, мелодрама, музыка с танцем, современный videoclip и т. д.; вокальная музыка имеет свою амбивалентную позицию; с одной стороны, представляет в большей части кооперацию музыки и литературного текста, с другой - текст, который поется, уже является музыкой);

- музыкальные структуры, опирающиеся на относительно простую парадигму с небольшим числом элементов, и музыкальные структуры более сложные (эту дистинкцию можно наблюдать не только в музыке, подобных проявлениях птиц, но также в этнических группах, например в культурах эскимосов. Есть мнение, что последний тип появился в поздних фазах неолита);

- музыка гетерономная (с намеренными внеэстетическими функциями) и музыка, достигающая эстетической автономии (так называемая музыка для слушания, ее исторический подъем в понятии Маркса, очевидно, изменяет слуховое чувство человека и чувство музыкальное);

- музыка артифициальная (музыка, получившая статус искусства в современном смысле слова, практически приблизительно с эпохи Ренессанса, то есть с периода возникновения так называемых изящных искусств) и музыка не-артифициальная (сегодня в основном музыка популярная, представляющая более чем 90 процентов всей музыкальной продукции!);

- музыка, стремящаяся усилить свой коммуникативный статус и семантические возможности (например, приближением к языку, риторике, литературе и т. д.) и музыка, выступающая скорее как звуковое событие.

Можно было бы доложить и предложить еще более тонкие поляризации. Но остановимся на высказанном. Оси названных поляризацій всегда отклоняются друг от друга, хотя, например, полюса более сложной, автономной и артифициальной музыки часто оказываются родственными. Музыка достигает своей эстетической автономии только на определенном уровне структурной сложности, и только в этом случае она может иметь статус и функцию искусства.

В противоположность этому очевидно, что все оси взаимно перекрещиваются. Чтобы определить онтологически функциональный

характер конкретного проявления, нам необходимо изучить его позицию по отношению ко всем осям. Движение на осях динамично: гетерономная музыка прошлого (например, церковные произведения И. С. Баха) действует сегодня на концертной эстраде как вершина музыкальной автономии. Что для одного человека сложно, то для другого - просто. На последней оси музыкальное творчество, с одной стороны, борется за свою семантическую способность, а с другой, от нее отказывается.

Идет ли еще речь о музыкальной генологии? Скорей всего здесь возникает основополагающее музыковедческое исследование, обращающее внимание на все альтернативы феномена "музыка". Но генология перспективна лишь тогда, когда все самые общие вопросы музыки нами исследуются и решаются.

