

К ПРОБЛЕМЕ ТОЛКОВАНИЯ ТЕРМИНА «ТЕОРИЯ МУЗЫКИ» В КОНТЕКСТАХ РЕГИОНАЛЬНЫХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

*Д. Б. Горбатов*¹

ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского»
г. Москва, Российская Федерация
E-mail: dimbogor@yandex.ru

Аннотация: Рассматриваются проблемы определений таких базовых понятий, как «музыка», «теория» и «теория музыки», устоявшихся в современной отечественной гуманитарной науке и педагогике. Показывается, что определения понятия «музыка», приводимые в советских энциклопедических изданиях, сущностно ошибочны и логически несостоятельны; одновременно демонстрируется смешение понятий «эмоция» и «чувство», а также неправомерность понятия «образная мысль» в применении к музыке. Утверждаются необходимость более чёткого различения понятий «мысль» и «смысл» с точки зрения синтагматического и актуального членения звукового высказывания (соответственно), а также возможность использования такого членения в теории музыки. Акцентируется явное несоответствие в позиционировании учебно-практических дисциплин (де-факто) как музыкально-теоретических (де-юре). Отмечаются ограниченность традиционной теории музыки контекстными рамками культуры Нового Времени и попытки преодолеть эту ограниченность, осуществлённые московским композитором, этномузыкологом и музыкальным философом Дживанí Константиновичем Михайловым (1938–1995). Подчёркивается необходимость продвижения современного гуманитарного знания в направлении создания универсальной теории музыки.

Ключевые слова: музыка, теория, теория музыки, универсалии в музыке, Дживанí Константинович Михайлов, музыкальные культуры мира, региональные цивилизации.

Тема, сформулированная именно таким образом, поначалу может выглядеть странно: на первый взгляд, ни само словосочетание «теория музыки», ни его терминологический аспект не вызывают никаких проблем в их толковании. Между тем при ближайшем рассмотрении в результате анализа этого понятия возникает немало вопросов, и чем анализ тщательнее, тем вопросов больше. Для начала разделим двусоставный термин «теория музыки» на два односоставных: «теория» и «музыка». Что есть музыка? Как бы ни был сложен этот вопрос, в данном контексте отправной точкой приходится считать именно его. Начнём с определения понятия «музыка» из шеститомной Советской музыкальной энциклопедии, которое дал Арнольд Наумович Сохор (1924–1977): «Музыка... – вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и во времени звуковых последований, состоящих в основном из тонов² ... Выражая мысли и

¹ ГОРБАТОВ Дмитрий Борисович – переводчик Управления международного сотрудничества и редактор вебсайта ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского».

² Поскольку ударение в СМЭ не проставлено, то считаю должным отметить один тонкий момент, касающийся причудливой грамматики русского языка. Как известно, у слова ‘тон’ есть несколько основных значений: (1) **музыкальный интервал** современного темперированного строя, равный корню 6-й степени из двойки (или отрезку фортепианной клавиатуры «длиной» в $\frac{1}{6}$ октавы, состоящему из двух полутонов), и (2) **музыкальный звук** вообще. Крайне любопытно, однако, что, будучи *омонимами* в единственном числе, эти слова становятся *омографами* во множественном. В первом значении слово *тон* склоняется: *то́на – тоно́в* –

эмоции человека в слышимой форме, музыка служит средством общения людей и воздействия на их психику» [9, Т. 3, с. 730].

Всякая попытка дать определение такому сверхсложному понятию, как музыка, сама по себе уже заслуживает уважения. Так, например, фундаментальный 29-томный музыкальный словарь Гроува (2001) никакого обобщённого определения понятию «музыка» не даёт, зато приводит около десятка определений из разных энциклопедий (правда, почему-то только европейских); и забавно, что авторство статьи «Музыка» в СМЭ по ошибке приписано не А.Н. Сохору, а главному редактору этого «мегаиздания» – Ю.В. Келдышу [14, Т. 17, с. 425-437]. Однако поскольку за прошедшие четыре десятка лет ни музыкальная практика, ни гуманитарное знание не стояли на месте, назрела необходимость отметить все «болевые точки» определения музыки, предложенного А.Н. Сохором.

Прежде всего следует указать на его главный недостаток – чрезвычайно вольное употребление таких слов, как (1) «искусство», (2) «осмысленный», (3) «эмоция» и (4) «выражать». О недостатке я говорю здесь постольку, поскольку от научного определения мы вправе ожидать осознанного и последовательного использования слов именно как научных терминов.

(1) По Сохору, музыка есть «вид искусства». Однако вполне очевидно, что сфера музыки значительно шире сферы искусства: так, подавляющее большинство «акустических феноменов», продуцируемых сегодня средствами массовой информации, вряд ли можно отнести к искусству; при этом подавляющее большинство слушателей без колебаний назовёт их именно «музыкой».

(2) По Сохору, звуковые последования, составляющие собственно суть музыки, являются не только «особым образом организованными», но и «осмысленными». Однако, во-первых, как показала практика 20-го века, в особых эстетических случаях музыка может не быть представлена именно звуковыми последованиями – и даже само отсутствие таковых, например генеральная пауза, может декларироваться именно как музыка (например, у Джона Кейджа). Во-вторых, та же практика 20-го века многократно подтвердила, что «особый способ организации тонов» давно уже не является видообразующим признаком музыки: с одной стороны, «особый способ организации» может применяться не только к тонам, но и к звукам любого иного рода, – под «тонами» же Сохор подразумевает именно и только «музыкальные звуки», как они описаны в учебнике элементарной теории музыки Игоря Владимировича Способина (1900–1954) [12, с. 4–6]; с другой стороны, самые обычные музыкальные звуки, они же тоны, могут быть организованы не каким-то «особым», а вообще любым, каким угодно способом, в том числе и принципиально никаким (в алеаторике), – что отнюдь не мешает такому звуковому явлению считаться именно музыкой. В-третьих, – это главное! – наиболее интересный вопрос вызывает словосочетание «осмысленные звуковые последования», к анализу которого мы перейдём ниже.

тонám – *тонáми* – (*о*) *тонáх*. Во втором же значении оно склоняется чуть иначе: *тоны* – *тонов* – *тонам* – *тонами* – (*о*) *тонах*. Несмотря на кажущуюся очевидность этого момента, не всякий носитель русского языка готов «сходу» осознать его нетривиальность. (В подобных случаях впору искренне сожалеть о том, что русская орфография не пошла по пути греческой, где ударение проставляется в *каждом* неодносложном слове.)

(3) По Сохору, музыка «выражает мысли и эмоции человека в слышимой форме». Прежде всего здесь нельзя не отметить, что ровно то же самое – притом сказанное теми же самыми словами! – можно отнести и к вербальной речи. Если это так, тогда высказывание Сохора теряет всякую научную ценность. Что касается «выражения мыслей», об этом более подробно тоже будет сказано ниже. Здесь же, скорее всего, слово «эмоция» используется как синоним слову «чувство», – хотя именно в аспекте научной терминологии чувства и эмоции суть принципиально разные вещи. Во-первых, чувства осознаются человеком как комплексный результат эмоциональной деятельности его психики – иначе говоря: чувства суть эмоции, пропущенные через фильтр сознания, т. е. когнитивно обработанные. Во-вторых, если эмоции можно наблюдать у высших животных (это убедительно подтверждают этологи), то в чувства они оформляются именно и только у человека [2, с. 1484, с. 1522]. Поскольку музыку способен осознанно воспринимать только человек, то адресуется она главным образом к сфере его чувств, и лишь периферийно – к сфере его эмоций. Можно было бы даже сказать (разумеется, с известной долей условности), что музыка как вид искусства пробуждает чувства, в то время как музыка, не являющаяся искусством, пробуждает именно эмоции на той «животной» стадии, которая ещё не позволяет психически переработать их в чувства.

(4) Между тем именно такую позицию обстоятельно критиковал Эдуард Ханслик в своей книге «О музыкально-прекрасном» (1854): «Я вполне разделяю мнение, что окончательный приговор о ценности прекрасного всегда будет основываться на показании непосредственного чувства. Но с такою же твёрдостью держусь я убеждения, что из всех обычных обращений к чувству невозможно вывести ни одного музыкального закона. <...> Роза благоухает, но «содержание» её не есть изображение благоухания; роща распространяет тенистую прохладу, но она не „изображает чувство тенистой прохлады“. Вооружаясь именно против понятия „изображение“, мы вовсе не впадаем в праздное препирание о словах, ибо из этого понятия произошли величайшие заблуждения музыкальной эстетики. <...> Всякое истинно художественное произведение будет состоять в какой-нибудь связи с миром наших чувств, <но> ни в одном из них эта связь не будет исключительною. И так мы не скажем ничего решающего по вопросу об эстетическом принципе музыки, если удовольствуемся голословною характеристикой её как искусства, действующего на чувства, – точно так же, как не определим сущности вина, если напьемся пьяны» [5, с. 7-8, с. 20-21; курсив мой. – Д. Г.].

Здесь мы исходим из того, что, с одной стороны, глаголы «изображать» и «выражать» являются и однокоренными, и производными от существительного «образ», поэтому их синонимичность очевидна; к тому же, в архаичной стилистике русского перевода Германа Лароша оба глагола вполне взаимозаменяемы, в чём читатель легко убедится, осуществив такую перестановку. Следовательно, игнорировать проблему именно такого, увы, весьма распространённого словоупотребления в применении к музыке как к феномену нельзя, пусть даже и не вполне соглашаясь с Хансликом в других аспектах его эстетики. А поскольку в 20-м веке у него были авторитетные сторонники, в том числе, к примеру, Игорь Стравинский и Теодор Адорно, то проблема эта действительно выходит за рамки «чистой» терминологии.

С другой стороны, план содержания глаголов «изображать» и «выражать» пересекается с планом содержания глагола «означать»: в этой точке пересечения

возникает фундаментальная проблема теории музыкального содержания – что само по себе уже порождает новую ветку дискуссии об истинном соотношении теории музыки и семиотики, причём, как известно, в междисциплинарном дискурсе гуманитарного знания эта дискуссия, по сути, только начинается.

Далее полезно рассмотреть ещё одно определение понятия «музыка» из однотомного Музыкального энциклопедического словаря, которое через четырнадцать лет после Сохора предложила Татьяна Васильевна Чередниченко (1955–2003): «Музыка... – искусство интонации, художественное отражение действительности в звучании. Художественная деятельность в музыке направлена на звуковой материал..., организуемый в высотном, временном, тембровом, громкостном и других отношениях (в отличие от словесной речи, в которой звуки организованы главным образом в артикуляционном отношении) с целью воплощения особой образной мысли, ассоциирующей состояния и процессы внешнего мира, внутренних переживаний человека со слуховыми впечатлениями» [10, с. 359]. Здесь нас прежде всего будут интересовать термины: (5) «мысль», (6) «артикуляция» и (7) «интонация».

(5) Говоря о «воплощении особой образной мысли», т. е. употребляя именно это слово, Чередниченко вынужденно отсылает нас к словесно оформленной идее, ибо, следуя первому (стало быть, главному) значению этого слова в русском языке, «мысль есть результат процесса мышления, выраженный в форме суждения или понятия» [2, с. 566; курсив мой. – Д. Г.]. Между тем совершенно очевидно, что ни суждениями, ни понятиями музыка не оперирует; и если «особый способ организации тонов», о котором говорил Сохор, сегодня вполне допускает ряд значимых оговорок, то принципиальный отказ от использования суждений и понятий в музыке представляется её самым главным, просто-таки «генетическим» признаком: музыку, которая состояла бы из понятий и суждений, невозможно себе представить даже чисто онтологически.

Здесь же необходимо упомянуть о том, что прилагательное «образная» (в применении к «мысли») положение отнюдь не спасает. С одной стороны, всякая мысль имеет собственный уникальный образ – именно это имел в виду Лев Семёнович Выготский, когда излагал свою концепцию «внутренней речи» [4, с. 11–13]. Однако в данном аспекте музыка не обладает ни внешней, ни внутренней речью: строго говоря, музыка – это не совсем речь, хотя основными фундаментальными свойствами речи (слышимость, темпоральность и структурность) она, бесспорно, обладает. Следовательно, в любом научном определении понятия «музыка» использовать термин «мысль» представляется однозначно некорректным.

С другой стороны, слово «осмысленный», которое в своём определении музыки использовал Сохор («осмысленные последования тонов»), может навести на ценную оппозицию терминов: не мысль – но смысл. В своём плане выражения оппозиция эта особенно наглядна, так как оба слова – однокоренные, но в то же время они не синонимы. При этом в плане содержания термин «мысль» явно адресует нас к синтагматическому членению высказывания (на подлежащее, сказуемое и дополнение), а термин «смысл» – к его актуальному членению (на «тему», «переход» и «рему» соответственно) [8, с. 22–23]; к тому же если вспомнить, что главным средством различения темы и ремы является речевая интонация, то я не вижу, какие объективные возражения могла бы вызвать

проекция этой логической оппозиции из теории вербального синтаксиса на теорию музыки.

(6) Существенная неточность в определении Чередниченко касается различения ею вербальной речи и музыки по признаку, соответственно, наличия и отсутствия артикуляции. Во-первых, ни один профессиональный музыкант, особенно струнник, не согласится с тем, что музыкальная фраза лишена артикуляции, и в доказательство тут же предъявит партию своего инструмента с детализированной нотацией штрихов. Во-вторых, для истинного различения музыки и речи насущно необходим семиотический подход, который в советскую эпоху либо страдал подчёркнутым «смещением» в литературоведение (например, у представителей московско-тартуской школы), либо просто игнорировался. Между тем, с точки зрения современной семиотики, если речь – это акустический феномен, в котором звуковые комплексы обладают знаковым качеством, то музыка есть в сущности тот же самый акустический феномен, только звуковые комплексы в нём принципиально не имеют никакого знакового качества.

(7) Используя в своём определении термин «интонация» («музыка – искусство интонации»), Чередниченко явно отсылает нас к концепции Б.В. Асафьева (1884–1949). Кстати, ту же концепцию упоминает и Сохор, цитируя в своей статье знаменитое асафьевское определение: «Музыка – это искусство интонируемого смысла» [1, 344]. Между тем, несмотря на стилистический блеск этого определения, сам Асафьев оформить свою концепцию в теорию не успел, и такое положение остаётся пока открытой проблемой теории музыки. Косвенно о том же высказался и Юрий Николаевич Холопов (1932–2003) в своей последней статье под знаковым названием «О сущности музыки» [13, с. 6–7].

Всё, о чём говорилось до сих пор, касалось проблем толкования термина «музыка». Перейдём теперь к термину «теория». По своей этимологии теория означает «наблюдение, обозрение, осмотр, умозрение (в философском смысле)» [6, Т. II, с. 236]. В общепринятом современном понимании теория музыки включает в себя базовый блок специальных учебно-музыкальных дисциплин: элементарную теорию (ЭТМ), сольфеджио, гармонию, контрапункт и форму. Тем не менее, если вдуматься в конкретное учебное содержание каждого из этих предметов, то окажется, что все они чисто практические: в каждой из названных дисциплин «теория» музыки, по сути, сводится лишь к тому, как нужно правильно решать те или иные учебные задачи; однако почему их нужно решать именно так, а не иначе, «теория» умалчивает. Исключение (как бы) составляет ЭТМ, но и она, в сущности, сводится к изучению стандартной терминологии, которая используется ограниченно и применяется относительно успешно лишь в контексте европейской академической музыки Нового времени.

Между тем именно в учебнике ЭТМ И.В. Способина выпускникам ДМШ и первокурсникам музыкальных училищ преподносится в корне антинаучный взгляд на саму природу музыки как псевдовербального акустического феномена. Вот типичный пример определения, ставшего, увы, «классическим»: «Периодом называется построение, выражающее относительно законченную мысль» [12, с. 169]. Выше мы уже касались проблемы чересчур вольного употребления терминов в научных определениях: во-первых, слово «выражающее» заставляет ошибочно полагать, будто у музыкального периода есть план выражения, когнитивно отграничиваемый от его плана содержания; во-

вторых, здесь снова неправомерно использовано слово «мысль». Разумеется, юные музыканты не мыслят о периоде именно в таких терминах, однако общую идею о том, что «любой период выражает некую мысль», они запоминают – хотя в музыкальной реальности период есть всего лишь один из минимальных по протяжённости и особо структурно оформленных фрагментов специфического музыкального смысла. Смысла – но не мысли!

Ещё один фундаментальный «перекос» учебника Способина замечен в такой, например, декларации автора: «В курсе элементарной теории тембровая сторона музыки не изучается, представляя собой предмет курса инструментоведения и оркестровки» [12, с. 6]. Из такого положения следует, будто музыка существует «вне собственного тембра» в виде некой «тоновой абстракции», а о том, как её «тембрально раскрасить», можно будет узнать позже в курсе оркестровки. В музыкальной реальности, однако, всё обстоит ровно наоборот. Тембр вовсе не «бесплатное приложение» к высоте, длительности и громкости звука, а как раз таки его фундаментальное, неотъемлемое качество; поэтому, когда у композитора возникает замысел, он обязательно покрыт самобытной тембральной «плотью» уже в самый момент своего рождения. Более того: тембр – это «визитная карточка» музыкально-культурной традиции, о чём подробнее будет сказано ниже.

Вот почему статус учебника музыкальной теории книга Способина могла бы обрести лишь в том случае, если бы соотношение музыки и тембра было уподоблено, например, соотношению математики и числа: ведь математика, не мыслимая отдельно от чисел, изучает их взаимное поведение, но не их имманентную природу. Действительно, математик, задумавшийся о природе числа, превращается в философа, т. е. становится именно не практиком, а теоретиком математики. Точно так же музыкант, задумывающийся о тембре, т.е. природе звука, становится подлинным теоретиком музыки – тем парадоксальнее выглядит тот факт, что именно учебник элементарной теории спешит предостеречь юного музыканта от теории буквально на первых своих страницах.

Завершая критику базовых положений учебника ЭТМ, следует подчеркнуть один немаловажный момент. В монографии Екатерины Сергеевны Власовой «1948 год в советской музыке» (2010) упоминаются некоторые обстоятельства официальной травли Способина [3, с. 320, с. 337, с. 386]. В связи с этим необходимо чётко отделить мою сегодняшнюю критику Способина как теоретика от критики Способина как «формалиста» семьдесят лет назад. Если в целом соглашаться с концепцией Власовой о том, что события 1948 года были попыткой реванша идеологии пролеткультовцев, тогда – именно с точки зрения моей сегодняшней критики – ясно, что тот «формализм», за который шельмовали Способина, был явлением прогрессивным; кроме того, история советского музыковедения убедительно продемонстрировала, что никакой иной педагогической концепции, которая существенно отличалась бы от способинской, за всё это время так и не появилось. Концепцию Способина сегодня я считаю устаревшей – и вполне отдаю себе отчёт в том, что для многих нынешних преподавателей ЭТМ это вовсе не очевидно. Однако концепция критиков так называемого «формализма» устарела гораздо раньше – и для подавляющего большинства современных музыковедов это бесспорно.

До сих пор мы говорили об «элементарной» теории музыки – однако ею проблема не исчерпывается, поскольку краеугольные феномены европейской музыки, описываемые существующей терминологией, либо не осознаны вовсе, либо осознаны противоречиво и

неоднозначно. Самый яркий (но отнюдь не единственный) пример являет собой фундаментальное расхождение в трактовке мажора и минора великими теоретиками музыки, с одной стороны, и современной массовой традицией преподавания музыкальной теории – с другой стороны. Всякий дипломированный преподаватель теоретических дисциплин сегодня убеждённо скажет: мажор и минор суть основные лады европейской классической музыки. И при этом добавит, что мажор и минор могут иметь натуральный и гармонический виды, а отдельно минор – ещё и мелодический вид (читаемый почему-то только в одном направлении).

Между тем именно такое толкование мажора и минора в корне противоречит толкованию Асафьева, который – вслед за Джозеффо Царлино (1517–1590) – считал их двумя наклонениями, но не двух разных, а единого лада, «диалектически» вобравшего в себя все средневековые лады, но при этом выработавшего исторически новое качество «вводнотонного тяготения», единого для обоих ладовых наклонений [1, с. 230]. Именно эту трактовку активно пытался внедрять в Московской консерватории Ю.Н. Холопов, и чем активнее были эти его попытки – главным образом попытки отучить студентов слышать аккорды и ступени, но заставить себя слышать тяготения и функции, – тем отчётливее выделась пропасть, отделяющая истинную теорию музыки от так называемых «музыкально-теоретических дисциплин».

В целом вполне очевидно, что современная «теория» музыки чрезвычайно далеко ушла именно от философского умозрения, в котором древние греки – и как авторы самого термина, и как основатели данного вида гуманитарного знания – видели непреложную суть всякой подлинной теории. Однако проблема, конечно же, заключается не только в том, что современная теория выродилась в голую, противоречиво комментируемую «практику», но и том, что именно в СССР теоретики музыки ушли из университетов и законсервировали себя в консерваториях – да простится мне эта игра слов, пафос которой выходит за рамки игрового: в результате теория музыки утратила живую связь с научными традициями смежных гуманитарных дисциплин.

Не секрет, что подавляющее большинство теоретиков музыки не имеет сегодня почти никакой профессиональной гуманитарной подготовки. Здесь речь идёт не столько о том, что ультранасыщенная консерваторская программа не позволяет студентам качественно выучивать иностранные языки (хотя проблема эта сама по себе важна), сколько о том, что де-факто выпускники российских музыкальных вузов оказываются филологически безграмотными. Несомненно, основы языкознания и семиотики, которые в обязательном порядке преподаются студентам-филологам, в современных условиях также должны были бы стать частью учебного плана факультетов теории музыки.

Наконец, современная теория музыки, объявляя себя таковой, «забывает» добавить, что она всего лишь теория европейской академической музыки Нового времени. Из-за этой «фигуры умолчания» оказывается, что теория музыки есть нечто универсальное. Между тем на самом деле всякий наш выход за рамки Нового времени, а тем более – за границы Европы, поначалу чреват полной, тотальной утратой понимания того, что же начинает происходить с музыкой.

Данное заблуждение весьма симптоматично высказано в Программе по музыке для общеобразовательных школ, разработанной Дмитрием Борисовичем Кабалевским (1904–1987). Вот его формулировка одной из тем урока в четвёртом классе (второе полугодие):

«Между музыкой моего народа и музыкой разных народов мира нет непреходимых границ», и сам автор программы говорит об этом следующее: «Музыка – это тоже язык, на котором люди разговаривают друг с другом, выражают свои мысли и чувства... Каждый народ имеет свой музыкальный язык... И этот музыкальный язык в отличие от языка разговорного понятен всем другим народам без перевода» [11, с. 73]. Между тем современная практика социального бытования музыки убедительно и, я бы сказал, сокрушительно опровергает этот «задорный пионерский оптимизм» доктора искусствоведения, академика и народного артиста СССР: для массового слушателя всякая «внеевропейская» музыка – и не только она, но даже европейская музыка до эпохи барокко – это колоссальная *terra incognita*.

Впрочем, гораздо серьезнее этот псевдоуниверсализм выражен у Асафьева, там, где он резюмирует свою знаменитую концепцию интонационного кризиса. Если для музыки Западной Европы подобное явление можно считать осознанным и исторически зафиксированным, то, например, в азиатской музыке «высоких» традиций никаких интонационных кризисов почему-то не обнаруживается. И хотя Асафьев в своей фундаментальной работе этот вопрос затрагивает, он явно считает его периферийным для теории музыки, а потому говорит о нём фрагментарно и вскользь [1, с. 24, с. 241, с. 351].

Из всего сказанного следует отнюдь не оптимистичный вывод: в существующем сегодня виде теория музыки – это, с одной стороны, всего лишь вербальное обобщение некой музыкальной практики определённого исторического периода, а с другой стороны, частный случай всего лишь одной из многих региональных музыкально-культурных традиций. Этим музыковедение заметно отличается от других смежных областей гуманитарного знания не в лучшую сторону: например, если лингвисты осознанно и плодотворно движутся в направлении создания всеобщей теории языка, то музыковеды пока весьма далеки не только от создания всеобщей теории музыки, но и от осознания того, что такая теория обязательно должна быть сформулирована – хотя бы на уровне основных рабочих гипотез. В частности, по аналогии с лингвистикой необходимо поставить центральный вопрос: существуют ли всеобщие музыкальные универсалии – по аналогии со всеобщими языковыми универсалиями? Причём на данном этапе сам факт постановки такого вопроса в чём-то даже важнее и насущнее, чем попытки на него ответить.

Пути преодоления этого системного кризиса музыкальной науки в позднесоветский период наметил выдающийся учёный Дживанí Константинович Михайлов (1938–1995), который к концу 1970-х годов фактически сформировал в Московской консерватории новое научное направление «Музыкальные культуры мира». Главной научной заслугой Михайлова следует считать его концепцию музыкально-культурной традиции, в русле которой получила развитие идея рассмотрения всей музыки мира как целостной системы историко-географического и творческого взаимодействия группы региональных цивилизаций [7, с. 43].

К сожалению, из-за скоропостижной кончины научная концепция Михайлова не была оформлена в теорию, поэтому его ученики, оказавшиеся после распада СССР в разных государствах, продолжают развивать его идеи в новых условиях и, разумеется, с поправкой на совершенно иные реалии 21-го столетия. Со своей стороны считаю полезным добавить, что способ существования музыкально-культурных традиций и

взаимодействия региональных цивилизаций, описанный Михайловым, очевидным образом сходен с феноменом, который лингвисты называют диалектным континуумом: по сути это означает, что чёткую границу между ареалами бытования того или иного диалекта провести так же трудно, как и между соседними музыкальными традициями, образующими континуум культурно-территориальный.

Важно отметить и то, что в некоторых региональных цивилизациях сам феномен музыки оказался либо принципиально не осмыслен – как, например, в тропической Африке или в Мезоамерике, а также у коренных народов Австралии и Океании, либо осмыслен с заметными отличиями от европейского дискурса – как, например, в Передней и Южной Азии, а также на Дальнем Востоке, где не проводится чёткого различия между понятиями «лад» и «звукоряд», из-за чего целостный подход к музыке как к феномену оказывается принципиально иным. При этом сам факт, что музыка как феномен не осознана, например, в Африке, разумеется, не означает, будто у африканцев нет музыки, – равно как то очевидное обстоятельство, что и арабы, и индусы, и китайцы занимались теорией музыки дольше, чем европейцы, не только не помогает постичь суть их подходов к музыкальной теории, но и вообще подчас заставляет европейцев усомниться, можно ли называть всё это именно теорией музыки. По сути, главная проблема толкования термина «теория музыки» заключается именно в этом – вот почему всякий добросовестный переводчик любого китайского, индийского, арабского или персидского музыкального трактата на современный европейский язык вынужден признать, что такой перевод неизбежно превращается в развёрнутый производный трактат-комментарий о проблемах толкования, соответствия и перевода всего корпуса музыкально-теоретической терминологии.

Не менее важной этической составляющей концепции Михайлова была отчётливо осознанная и последовательно бескомпромиссная критика европоцентризма как порочного идеологического наследия колониальной политики западных держав, причём не менее ценным было то, что тот же самый европоцентризм он открыто отмечал и в советском музыковедении (в частности, у тех же Кабалева и Асафьева), несмотря на то что в официальной лексике той поры «колониализм» был таким же ругательным идеологическим ярлыком, как и «империализм». Между тем попытки советских композиторов создать «мугамную симфонию» в Средней Азии успехом не увенчались, равно как мечты советских музыковедов о том, что, например, музыканты Индии, добившейся политической независимости, получат образование в европейских консерваториях и станут сочинять оперы и симфонии, а не импровизировать раги, оказались чистой утопией.

Представляется, что концепция Дж. К. Михайлова заслуживает сегодня наиболее пристального внимания теоретиков музыки: её этический заряд очень позитивен, а научный потенциал поистине неисчерпаем. Кроме того, именно концепция Михайлова способна не только сформулировать, но и попытаться ответить на центральный вопрос современной теории музыки: существуют ли всеобщие музыкальные универсалии – а если да, то какова их природа и как они связаны (если связаны) с универсалиями языковыми? Но это далеко не единственное направление работы: так же важно было бы постепенно вернуть факультеты теории музыки в университеты, чтобы наконец прервать почти вековую изоляцию этой вполне достойной отрасли гуманитарного знания от живой

научной среды и постепенно поднять её социальный престиж, фатально подорванный в первые, самые драматичные десятилетия постсоветской эпохи.

Список литературы

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Большой толковый словарь русского языка / РАН, Институт лингвистических исследований / Гл. ред. С.А. Кузнецов. – СПб., 2003.
3. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке: документированное исследование. – М., 2010.
4. Выготский Л. С. Психология развития человека. – М., 2005.
5. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики / Пер. с нем. Г. Лароша. – М., 1895.
6. Историко-этимологический словарь современного русского языка. В 2-х т. / Сост. П.Я. Черных. – М., 2004.
7. Каратыгина М. И. Рах sonoris как предмет современного музыкознания // Рах sonoris: история и современность. Научный журнал. Вып. 3. – Астрахань, 2008. – С. 38–44.
8. Лингвистический энциклопедический словарь: изд. 2-е, дополненное. – М., 2002.
9. Музыкальная энциклопедия, в 6 томах. – М., 1973–1982.
10. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990.
11. Программа по музыке для 1–8 классов общеобразовательных учреждений под руководством Д.Б. Кабалевского / Ред. Г.П. Сергеева, Е.Д. Критская. – М., 2004.
12. Способин И.В. Элементарная теория музыки: учебник. – М., 2005.
13. Холопов Ю.Н. О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. – М., 2004. – С. 6–17.
14. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd edition in 29 volumes. – Oxford University Press, 2001.

PROBLEMATIC INTERPRETATION OF THE TERM MUSIC THEORY IN THE CONTEXT OF REGIONAL CIVILIZATIONS

D. B. Gorbатов

The Moscow State Tchaikovsky Conservatory

Moscow, Russian Federation

E-mail: dimbogor@yandex.ru

Abstract: *the article deals with the problems of definitions of such basic concepts as "music", "theory" and "music theory", established in modern Russian Humanities and pedagogy. It is shown that the definitions of the concept "music" given in the Soviet encyclopedic publications are essentially erroneous and logically untenable; at the same time, the confusion of the concepts "emotion" and "feeling" is demonstrated, as well as the illegality of the concept "imaginative thought" in application to music. The need for a clearer distinction between the concepts of "thought" and "meaning" from the point of view of syntagmatic and actual articulation of a sound utterance (respectively), as well as the possibility of using such a division in music theory, are stated. The author emphasizes the obvious discrepancy in the positioning of educational and practical disciplines (de facto) as musical-theoretical (de jure). It is noted that traditional music theory is limited by the contextual framework of Modern culture and attempts to overcome this limitation made by the Moscow composer, ethnomusicologist and musical philosopher Jivaní Mikhaylov (1938-1995). The need to promote modern humanitarian knowledge in the direction of creating a universal theory of music is emphasized.*

Keywords: *music, theory, music theory, universals in music, Jivaní Konstantinovich Mikhaylov, musical cultures of the world, regional civilizations.*