

## В ПОРЯДКЕ ДИСКУССИИ

УДК: 781, 377.5

### О КОГНИТИВНОЙ ПРОБЛЕМЕ «НАЦИОНАЛЬНОГО АСПЕКТА» В МУЗЫКЕ. ИНФОРМАЦИЯ К РАЗМЫШЛЕНИЮ

*Д.Б. Горбатов\**

*ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория*

*имени П.И. Чайковского»,*

*г. Москва, Россия*

*E-mail: dimbogor@yandex.ru*

***Аннотация.** В статье ставятся и обсуждаются вопросы о том, насколько правомерно понятие «национальная музыка» и в какой степени оно соотносимо с понятием «национальный язык» с точки зрения современного гуманитарного знания. Доказывается, что «классическая» и «народная» русская музыка на самом деле несопоставимы и что первая принципиально невыводима из второй. Также показывается, что музыка одной и той же нации в разное историческое время может представлять собой принципиально различные культурные феномены, – равно как и музыка разных наций в одну и ту же эпоху может, наоборот, оказаться единым феноменом культуры. При этом, с одной стороны, отмечаются три аспекта, позволяющие констатировать фундаментальное сходство музыки и языка: (1) структурированность, (2) интонированность и (3) темпоральность; с другой стороны, описываются основные различия в конкретных проявлениях каждого из этих аспектов в музыке и в языке. Цель данной статьи – способствовать постепенному преодолению идеологических заблуждений устаревшей советской эстетики при рассмотрении «национального аспекта» в контексте музыкальной культуры.*

***Ключевые слова:** музыка, язык, литература, нация, фольклор, классика, диглоссия, Борис Асафьев.*

Понятия «русская музыка», «немецкая музыка», «французская музыка» и т.п. привычны настолько, что не вызывают у нас никакого мысленного дискомфорта. Впрочем, стоит только начать задумываться об их сущности, как сразу возникает ряд вопросов. Попытаемся разобраться в том, что же это на самом деле значит: «национальная музыка»?

Кажется очевидным, что понятия «русская», «немецкая» и «французская музыка» глубинно родственны понятиям «русский», «немецкий» и «французский язык». Однако здесь интуиция нас подводит – и у такой иллюзии есть

---

\* ГОРБАТОВ Дмитрий Борисович – переводчик Управления международного сотрудничества и редактор веб-сайта ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского».

конкретная причина. Обратим внимание на название одного из ведущих предметов в советской, а теперь и в российской музыкальной школе: «музыкальная литература». Как видим, уже в самом этом названии закреплено как бы априорное родство музыки и языка, причём авторов учебной программы по данному предмету оно никогда не смущало. Действительно: почему бы и не уподобить, например («с лёгкостью необыкновенной»), симфонию – роману, сонату – повести, а пьесу – рассказу? И почему бы тогда, в целом, не уподобить (с такой же «лёгкостью») художественные приёмы, которые использует композитор, тем приёмам, которые использует писатель? А если так, то кто, в итоге, помешает уподобить музыку литературе? И вот уже (как бы невзначай) готов «априорный» вывод: если Чехов – русский писатель, тогда и Чайковский – русский композитор.

«Априорность» такого вывода не вызывает сомнений вплоть до того момента, пока мы не зададимся каверзным вопросом: что же именно делает Чехова – русским писателем, а Чайковского – русским композитором? В случае с Чеховым ответ очевиден: он русский писатель, потому что пишет на русском языке, кодифицированном в соответствующем академическом словаре. А как быть с Чайковским? На каком «языке» он пишет свою музыку?.. И проблема тут даже не в том, что никакого «академического словаря русской музыки» нет (и не может быть в принципе!), а в том, что, даже если бы он и существовал, непонятно, что именно мы стали бы в нём искать: ведь музыке невозможно разделить на слова – их в ней тоже нет!

Подойдём к вопросу с другой стороны и попробуем обосновать, что Чайковский – русский композитор, тем априорным фактом, что его родной язык русский. Казалось бы, уж этот довод точно должен «сработать». Но, увы, он тоже «рассыпается». Попробуем заменить слова «Чайковский» и «русский» словами «Чюрлёнис» и «литовский» – или, например, словами «Сибелиус» и «финский»: ведь то, что Чюрлёнис – литовский композитор, а Сибелиус – финский, вряд ли вызовет у кого-то сомнения. Между тем Чюрлёнис почти не говорил по-литовски [6], а Сибелиус – по-фински [5], и всё литературное наследие этих авторов написано, соответственно, Чюрлёнисом – на польском языке, а Сибелиусом – на шведском.

Наконец, подойдём к вопросу с третьей стороны, чтобы «запутаться» уже окончательно. Возьмём, к примеру, трёх очень известных композиторов-новаторов: Людвиг ван Бетховена, Антона Веберна и Хельмута Лахенмана. Родной язык у всех троих – немецкий; однако если мы попытаемся отыскать в музыке этих трёх авторов хоть что-нибудь общее (помимо того, что все они так или иначе использовали последовательности звуков), то непременно потерпим полное фиаско.

---

\* Конкретные имена тут не важны: вместо Чайковского и Чехова можно было бы назвать любых других композиторов и писателей – суть вопроса от этого не изменится.

К сожалению, этим проблема тоже не исчерпывается. Вернёмся к Петру Ильичу и предположим, что его принадлежность к «русской музыке» всё-таки несомненна. Но тогда возникает вопрос: а как быть с русским фольклором? Ведь если сравнить любую народную песню с любой пьесой Чайковского, то обнаружится чрезвычайно неудобное обстоятельство: это не просто музыка разных народов – это музыка разных цивилизаций!

Возникновение русской классической литературы можно вывести из русского народного языка: одно из ярких тому свидетельств – творчество Пушкина. Однако возникновение русской классической музыки из русской народной вывести никак невозможно: здесь мы сразу же столкнёмся с тем, что музыкальный фольклор, традиционно называемый «русским», сформировался исключительно в системе нетемперированного строя, – а это значит, что в такой системе не могут возникнуть никакие функциональные связи, то есть не могут проявиться никакие вводнотоновые отношения, без которых и вне которых ни музыка Чайковского, ни вообще европейская классическая музыка не могли бы существовать\*. И если бы в своё время музыковеды взяли на вооружение термин «диглоссия», общепринятый в социальной лингвистике, то именно здесь следовало бы применить именно его:\*\* с такой точки зрения русская национальная музыка, действительно, как бы «двухязычна» – причём оба как-бы-«языка» в этой как-бы-«диглоссии» не имеют между собой вообще ничего общего (опять же – за исключением того, что оба так или иначе используют последовательности звуков).

С такой точки зрения русская классическая музыка фактически ничем не отличается от европейской музыки Нового времени. Иными словами: если, к примеру, Чайковский и Бизе (как европейские композиторы) говорят на одном «языке» – или, скажем ещё точнее, на двух как-бы-«диалектах» одного

---

\*Соотношения тонов в русской народной музыке можно в некотором приближении описать натуральными числами (они же алгебраические числа первой степени), а в европейской классической – лишь иррациональными (они же алгебраические числа в натуральных степенях больше единицы). Например: большая терция в народной песне описывается отношением 5 : 4 (то есть 1,25), а в пьесе Чайковского – лишь отношением  $\sqrt[3]{2} : 1$  (то есть 1,2599...); малая септима в народной песне описывается отношением 7 : 4 (то есть 1,75), а в пьесе Чайковского – лишь отношением  $(\sqrt[3]{2})5 : 1$  (то есть 1,7818...); и т.д. [4]. Иначе говоря: межтоновые отношения в классической музыке алгебраически несводимы к межтоновым отношениям в народной музыке примерно так же, как длина гипотенузы несводима к длинам катетов.

\*\*Диглоссия – особый тип «несбалансированного двухязычия», характеризуемый устойчивым сосуществованием у одной нации двух разных языков, используемых на определённом этапе её исторического развития в разных функциональных сферах [2]. Типичный пример диглоссии – языковая ситуация в среде российского дворянства (середина XVIII – первая треть XIX веков), где свободное владение французским языком, в отличие от владения русским, было обязательным признаком *bon ton*.

как-бы-«языка», – то уже с этой точки зрения, характеризуемой иным «масштабом обзора», разница между пьесами Чайковского и песнями, которые в его время пели крестьяне Вологодской губернии, непреодолима, а разницы между Чайковским и Бизе нет почти вообще никакой.

Следующий вопрос, неизбежно вытекающий из предыдущего: как мы представляем себе европейскую академическую музыку Нового времени? Скорее всего – вспоминаем Моцарта и Бетховена, Шопена и Шумана, Брамса и Грига. Но что же тогда делать с европейской музыкой, бытовавшей всего за несколько веков до появления великих классиков XIX века? Ведь это не просто музыка разных эпох — это, в своём роде, тоже музыка разных цивилизаций! И если сравнить, например, французский язык Ги де Мопассана с французским языком Франсуа Рабле, то между ними обнаружится гораздо больше сходства, чем между музыкой Жоржа Бизе (1838–1875) и музыкой Жоскена Дебре (1450–1521). В итоге получаем:

- с одной стороны, между русским композитором Чайковским и французским композитором Бизе разницы нет почти никакой;
- с другой стороны, между французским композитором Бизе и французским композитором Дебре разница принципиальна и колоссальна;
- с третьей стороны, между русским композитором Чайковским и современным ему русским фольклором разница фундаментальна и непреодолима (см. сноску 2).

В чём же причина этой «когнитивной сумятицы»? Почему все попытки увязать «русскость» музыки с «русскостью» языка терпят фиаско? И почему «французскость» Бизе столь сильно отличается от «французскости» Дебре?

Попытки ответить на эти каверзные вопросы приводят нас к необходимости научного, всесторонне обоснованного сопоставления феноменов вербального и музыкального высказываний по всем параметрам и на всех уровнях, которое в этой краткой заметке можно провести лишь в самых общих чертах. Сперва попытаемся найти между ними сходство – состоящее главным образом в следующем. И речь, и музыка:

- во-первых, структурированы (то есть делятся на составные элементы, подчинённые друг другу);
- во-вторых, интонированы (то есть состоят из звуков разной высоты); и
- в-третьих, темпоральны (то есть развёртываются во времени).

Наибольшее сходство из этих параметров проявляет третий: каждый данный момент звучания любого вербального и музыкального высказывания строго привязан к определённом моменту времени – то есть его никуда нельзя переместить. В сущности, именно это позволяет нам ощущать родство музыки и языка на самом глубоком уровне – и именно с этой точки зрения между музыкой и языком нет вообще никакого отличия.

Несколько меньшее сходство проявляет второй параметр. И язык, и музыка звучат – но звучат принципиально по-разному: в музыкальном высказывании каждый отдельный тон фиксирован по своей абсолютной высоте – в вербальном же высказывании такой фиксации тонов по высоте не обнаруживается\*. Здесь весьма характерно то, что всякая речитация – например, в православном богослужении, во время чтения Корана в мечети или при произнесении буддийских мантр – обозначает некую «зону плавного перехода» между речью и музыкой. И наоборот: когда, например, Арнольд Шёнберг (1874–1951) предписывает певцу прекратить чёткое интонирование звуковысот, этот приём называется именно *Sprechstimme*\*\* – то есть тем самым он обозначает «зону обратного плавного перехода» между музыкой и речью.

Наименьшее сходство демонстрирует первый параметр. В вербальном высказывании он явлен вполне отчётливо: фонемы складываются в лексемы, лексемы – во фразы, фразы – в предложения; таким образом, возникает вербальный синтаксис. В музыкальном же высказывании этот параметр явлен гораздо менее чётко: отдельные тоны складываются в некое подобие фраз, «фразы» – в некое подобие предложений, а «предложения» – в музыкальное произведение. Казалось бы, некое подобие синтаксиса возникает и здесь, но это именно подобие, и термин «музыкальный синтаксис» на самом деле – типичная музыковедческая метафора.

Наконец мы добрались до самого главного, самого фундаментального отличия музыкального высказывания от вербального, поэтому проследим ещё раз обе цепочки структурной иерархии, порождающие синтаксис:

– в вербальном высказывании это: фонемы → лексемы → фразы → предложения.

– в музыкальном высказывании это: тоны → как-бы-«фразы» → как-бы-«предложения».

То есть никаких «лексем» в музыкальном высказывании нет – и нет даже их подобия! Между тем именно лексемы (проще говоря, слова) суть те самые единицы, корпус которых делает каждый вербальный язык уникальным. Вот почему детализация и дробность языковой карты мира даже близко несравнима с таковыми у музыкальной карты мира.

Сказанное весьма существенно для понимания самой сути вопроса. Можно наблюдать целый ряд случаев, когда внутри крупного ареала языков единого происхождения бытует какой-нибудь один язык абсолютно иной природы, например (1) баскский язык между Испанией и Францией; (2) язык

---

\*В тональных языках (китайском, вьетнамском, лаосском и им подобным) такая фиксация есть, но она касается лишь относительной высоты тона: его абсолютная высота не имеет значения ни в одном тональном языке мира.

\*\**Sprechstimme*, *Sprechgesang* – дословно: речь-пение (нем.), или «интонированный речитатив».

бурушаски между Индией и Пакистаном; (3) язык нивхов на Сахалине и в Хабаровском крае\*. В музыке же ничего подобного не происходит: одиночная музыкальная культура-«изолят», бытующая внутри ареала иной музыкальной культуры, более крупной и никак с ней не связанной, – явление немислимое и вряд ли возможное даже чисто теоретически.

Всё вышесказанное в совокупности как раз и показывает, почему в языке национальный аспект явлен отчётливо, а в музыке как-бы-«национальный» аспект явлен так, что его крайне трудно «ухватить сознанием». Сегодня определённо настало то время, когда к понятиям «русская, немецкая, французская музыка» и им подобным необходимо относиться исключительно как к музыковедческим метафорам и решительно отказаться от их тенденциозных трактовок, к сожалению, прочно укоренившихся в устарелой эстетике советского образца.

Остаётся ещё один вопрос. Как уже было отмечено, связь между языком вообще и музыкой вообще определённо существует. Но можно ли из этого вывести некую связь между каким-нибудь конкретным языком и какой-нибудь конкретной музыкой? Полагаю, что на данном этапе развития науки обосновать и убедительно доказать такую связь не получится.

Как ни парадоксально это прозвучит, мы всё ещё очень мало знаем о феноменологии музыки. В академическом словаре любого языка можно найти грамматический очерк данного языка. Между тем ни один здравомыслящий музыковед не возьмётся за написание «грамматического очерка» какой-либо музыкальной традиции. В данном случае как раз не утверждается, что это невозможно; однако сам по себе вопрос о том, что такое «музыкальная грамматика», остаётся сегодня открытым.

Здесь может пригодиться одно важное эмпирическое наблюдение. Известно, например, что в музыкальной культуре Дальнего Востока, в отличие от Европы, не сложилось такого феномена, как кантилена\*\*. И если в европейской музыке кантилена является нормой, то в китайской музыке каждый тон, как правило, отчётливо отделён от соседнего.

Борис Асафьев (1884–1949), которого, как известно, весьма занимала проблема интонирования, считал, что причина такого явления кроется в тональной природе китайского языка [1]. По прошествии почти ста лет после публикации книги Асафьева рискну предложить иное объяснение. С моей точки зрения, дело здесь не столько в просодии, сколько в способе словооб-

---

\*Подобные случаи можно обнаружить и в других регионах мира. (В ноябре 2020 года на нивхском языке говорили около двадцати человек – в ближайшие несколько лет, вероятно, не останется ни одного: см. [3].)

\*\*Кантилена – способ развёртывания музыкального высказывания, при котором каждый предшествующий тон очень плавно «перетекает» в последующий, – причём настолько плавно, что слух не может зафиксировать, в какой момент времени звучание первого точно заканчивается, а звучание второго – точно начинается.

разования. Китайский язык — изолирующий: в нём почти совсем нет аффиксов, то есть почти все слова суть одни «голые» корни. Иное дело — индоевропейские языки: в их подавляющем большинстве преобладает так называемый «фузионный» способ словообразования — когда к корню присоединяется мало аффиксов, но при этом каждый из них может передавать несколько грамматических значений одновременно. (Выражая ту же мысль более метафорично, можно было бы сказать, что в индоевропейских языках слова образуются «медленно и плавно», а в китайском — «быстро и сразу».)

Не исключено, что описываемая особенность вербального мышления каким-то образом «преломилась» в мышлении музыкальном (на глубинно-когнитивном уровне) — и что именно она, по-видимому, могла бы объяснить, каким образом китайская музыка связана именно с китайским языком, а также — подтвердить, что в музыке тех народов, чьи языки используют изолирующий способ словообразования, тоны (скорее всего) тоже будут звучать «изолированно», а не «слитно». Однако, как уже было отмечено, теоретически обосновать такое наблюдение пока затруднительно.

В заключение хотелось бы подчеркнуть принципиальную разницу в том, как должно трактовать понятия «национальный язык» и «национальная музыка». Уже отмечалось, что язык можно кодифицировать в словарях и справочниках — музыку же «кодифицировать» невозможно никак. Отсюда следует, что, например (*mutatis mutandis*):

– русский язык — это феномен, (1) зарождение которого можно фиксировать в определённом географическом ареале и (2) который можно кодифицировать, применяя современную лингвистическую теорию; однако

– русская музыка — это феномен, (1) зарождение которого тоже можно фиксировать в определённом географическом ареале, но (2) который невозможно кодифицировать, ибо никаких «теорий музыкальной кодификации» не существует в принципе.

Таким образом, непредвзятое размышление заставляет нас прийти к следующему важному выводу, состоящему из двух неразрывных частей.

(А) Пушкин, Чехов и Толстой суть русские писатели прежде всего потому, что их литературные произведения написаны на русском языке, и лишь во вторую очередь — потому, что их творчество стало неотъемлемой частью русской литературы. Следовательно, понятия «русский язык» и «русская литература» — оба истинны.

(Б) Чайковский, Мусоргский и Рахманинов суть русские композиторы не потому, что у всех у них родной язык был русский, и не потому, что в их музыкальных произведениях есть нечто «специфически русское», — хотя и советская, и постсоветская учебная традиция предписывает мыслить и чувствовать именно так! — а только лишь потому, что их творчество стало неотъемлемой частью русской музыкальной культуры. Следовательно:

- понятие «русская музыка» – ложно, но
- понятие «русская музыкальная культура» – истинно,

и обе эти формулировки надлежит развести самым отчётливым образом!

Наконец, – пожалуй, это самое важное! – необходимо отдавать себе полный отчёт в том, что никакие политико-идеологические спекуляции при обсуждении «национального аспекта» в музыке решительно недопустимы. И дело не только в том, что в XXI веке это «взрывоопасный» mauvais ton, но также в том, что подобные спекуляции ввергают современное гуманитарное знание в тяжкий и чрезвычайно вредный научный анахронизм.

### Список литературы

1. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – С. 241.
2. Виноградов, В.А. Диглоссия / В.А. Виноградов // Лингвистический Энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 32.
3. Груздева, Е. Нивхский язык / Е. Груздева [Электронный ресурс]. – URL: <https://postnauka.ru/longreads/155703> [дата обращения: 09.02.2021].
4. Холопов, Ю.Н. Симметричные лады / Ю.Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – С. 972–974.
5. Herokoski J. Jean Sibelius. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians, in 29 volumes. – Oxford University Press, 2001. – V. 23.
6. Landsbergis V. M. K. Čiurlionis. Žodžio kūryba [М. К. Чюрлёнис. Творчество слова]. – Vilnius, 1997 [Электронный ресурс]. – URL: <http://ciurlionis.eu/ru/literatura/> [дата обращения: 09.02.2021].

### ON THE “NATIONAL ASPECT” IN MUSIC AS A COGNITIVE PROBLEM. INFORMATION FOR PONDERING...

*D.B. Gorbатов\**

*The Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia*

*E-mail: dimbogor@yandex.ru*

***Abstract.** Both the validity of the “national music” concept and the extent of its correlation with the “national language” concept are discussed in the article from the viewpoint of today’s humanitarian studies. It is proved that “classical” and “folk” Russian music are actually incomparable to each other and that the former is fundamentally alien to the latter. It is also shown that the music of one and the same nation at different time periods of its history may represent essentially different phenomena of culture, just as the music of different nations at the same time period may, on the contrary, represent the same phenomenon. On the one hand, three aspects are men-*

---

\* GORBATOV Dmitriy Borisovich – Translator of the Department of International Cooperation and editor of the website of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory.

*tioned that allow to state the fundamental resemblance of music and language: (1) structuredness, (2) voicing, and (3) temporality; on the other hand, the main differences in the specific features of these aspects in both music and language are described. The article aims to contribute to the gradual overcoming of ideological delusions of the obsolete Soviet aesthetics when considering the “national aspect” in the context of music culture.*

**Keywords:** *music, language, literature, nation, folklore, classics, diglossic situation, Boris Asafyev.*