

**ИНТОНАЦИОННЫЙ ОБРАЗ МИРА
КАК КАТЕГОРИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ
(несколько вводных замечаний)**

Ju. Chekan

**INTONATIONAL IMAGE OF THE WORLD AS A CATEGORY
OF HISTORICAL MUSICOLOGY
(some introductory remarks)**

В статье рассматриваются методологические вопросы исторического музыкознания в контексте новых тенденций общей истории, дается научное определение предмета истории музыки и категории «интонационный образ мира».

Ключевые слова: интонационный образ мира, предмет истории музыки, интонационная практика.

The Article researches the methodology of historical musicology in context of new trends in general history. The research includes the following directions: the subject of «History of Music» science and the phenomenon of intonation image of the world.

Key words: subject of the history of music, intonation image of the world, intonation practice.

«Состарившаяся, прозябавшая в эмоциональной форме повествования, долго перегруженная вымыслами, еще дальше прикованная к событиям, наиболее непосредственно доступным, как серьезное аналитическое занятие история еще совсем молода», – написал в предисловии к знаменитой «Апологии истории» известный французский ученый Марк Блок [1, 11]. Если же к слову «история» добавить уточнение – «музыки», а также заменить определение «молодая» на «несовершенная», то имеем неутешительное, хотя и справедливое, заключение.

И правда, несмотря на свой будто бы почтенный возраст (известно, что название «история музыки» впервые появилось у Кальвизиуса в 1600 году, а первые работы по истории музыки были опубликованы в конце XVIII столетия), историческое музыкознание абсолютно отвечает тем характеристикам, которые М. Блок дал общей истории три четверти столетия назад.

Во-первых, за это время история музыки состарилась.

Во-вторых, длительный период она пребывала в эмбриональном состоянии рассказа (а во многих своих проявлениях прозябает в виде такого эмбриона и сегодня).

В-третьих, история музыки длительное время была перегружена вымыслами, легендами и мифами.

В-четвертых, история музыки донныне прикована к самым доступным текстам, жанрам, персонам. Речь идет о принципиальной ориентации на определенный слой исторических событий и фактов – и почти полное игнориро-

вание целых пластов музыкальной культуры прошлого.

Можно утверждать, что наука «история музыки» находится в стадии становления и методологических поисков, которые являются признаками изменения научной парадигмы и соответственно – кризиса. Исследователи пишут о «концептуальной пустоте, сложившейся в историческом музыкознании» (А. Козаренко), и «фундаментальном кризисе» (С. Шип), проявляющихся в недостатках методов конструирования теории, невозможности проверки истинности теоретических положений, отсутствии их системной связи и профанации философских и общенаучных концепций [8].

Если история музыки сейчас только вступает в кризисную фазу, то общая история в XX столетии методологический кризис уже пережила. Поэтому для историков музыки есть смысл внимательнее присмотреться к общей ситуации и процессам, произошедшим в исторической науке XX века.

При этом нельзя упускать из поля зрения собственно музыкальную проблематику. Проблема, актуальная в этой связи, состоит в следующем. С одной стороны, в процессе осознания и анализа различных музыкальных явлений, в ходе осмысления и переосмысления того, что звучит, слух современного историка музыки постоянно ищет выхода за пределы школьных «комплексов средств музыкальной выразительности», метафорических «образов», незамкнутых и подчас малообязательных синонимических рядов и других красот, которые хоть и

передают опосредованно индивидуальное ощущение и понимание музыки, однако грешат эмпиризмом и субъективностью. Пренебрежительное отношение к подобным интеллектуальным упражнениям ученых точных сфер науки катализирует понимание того, что гуманитарной ветви музыкознания – истории музыки, музыкальной критике, да и анализу музыкальных произведений – необходима определенная метакатегория. Такая, которая бы, сохранив индивидуальную неповторимость каждого конкретного восприятия и каждого рассматриваемого артефакта, одновременно была бы способна к системным обобщениям. Именно такая метакатегория может способствовать преодолению кризисных признаков, придать истории музыки системность и вывести историческое музыкознание на качественно новый уровень, отвечающий запросам и вызовам сегодняшнего дня.

С другой стороны, размышления над теорией истории музыки также подталкивают к поиску универсальной категории, которая вобрала бы в себя специфически-музыкальные проявления разных масштабных уровней – жанровые, стилевые и индивидуально-драматургические параметры – и в то же время имела бы потенциал для гуманитарной интеграции.

На пересечении этих двух векторов находится феномен **интонационного образа мира** – категории, которая не получила еще полноценных прав гражданства в историческом музыкознании, но которая, во-первых, широко используется в повседневной музыковедческой практике (как непосредственно, так и через множество синонимических замен), во-вторых, постепенно приобретает собственно категориальные черты.

Новая парадигма исторической науки, сформировавшаяся к концу XX века, как известно, характеризуется следующим комплексом признаков:

- децентрализацией;
- сменой фокуса исследовательского внимания и сосредоточением его на вычленении и анализе структур, а не на описании событий;
- «взглядом снизу», то есть исследованием прошлого не в уплощенно-шедевральном, а в объемно-повседневном плане;
- расширением базы источников и отходом от кодексоцентризма;
- сменой модели исторических объяснений;
- осознанием ограниченности позиций исследователя и отсутствия «едино правильной», «истинной» точки зрения, связанным со стремлением выявить наличие конфликтов понимания и трактовки в прошлом;
- интердисциплинарностью [11].

Анализ в этих координатах истории музыки дает основания утверждать, что системный кризис и общая фрагментарность, свойственные современному состоянию общей истории, определенным образом отражаются и на такой области науки как история музыки¹. Противодвижение кризисным тенденциям вызвало появление в общей истории новых методологических течений («микроистории», «истории снизу», «устной истории», «истории чтения», «женской истории», «истории быта», «истории тела», «визуальной истории» и прочих). В результате создалась пестрая, в определенной степени хаотическая методологическая мозаика, которая открыто угрожает цельности науки истории и – опосредованно – истории музыки. Выход из сложившегося положения видится в концептуальном осознании недостаточно от-refлектированного на сегодня в отечественном историческом музыкознании предмета истории музыки.

В отраслево-предметной дифференциации общей истории история музыки занимает конкретное место; в то же время, границы ее на сегодня определены недостаточно четко, а демаркационные линии предстают факультативными и часто условными. Очерчивание границ истории музыки в научной и научно-педагогической литературе обычно проводится экстенсивно, посредством простого суммирования или же кумулятивного наращивания того «пространства», которое охватывает эта наука (или учебная дисциплина), причем перечень составляющих здесь не может быть исчерпан в принципе.

Приведем показательный пример.

Определяя специфику истории музыки, Л. Корний пишет: «Понятие **история музыки** многоплановое, поскольку оно предусматривает изучение как письменного музыкального творчества (профессионального), так и устного (фольклора), потому что обе эти музыкальные отрасли пребывают в постоянных взаимосвязях. Кроме того, история музыки изучает и музыкальное образование, науку о музыке, музыкальное исполнительство» [10, 5]. Сходно определяет границы истории музыки Е. Орлова: «Понятие „история музыки“ множественно по своим слагаемым. Ее изучение не может ограничиться только рассмотрением творчества композиторов и музыкального фольклора различных народов. Немаловажную роль при определении сущности тех или иных музыкальных явлений играет общественная функция музыкального

¹ Подробнее об этом см. статью: Чекан Ю. Методологічна мозаїка та концептуальна цілісність історії музики [12].

искусства в жизни государства, состояние музыкального просвещения и образования, степень развития исполнительской культуры и научной мысли о музыке, уровень эстетического восприятия музыкального искусства отдельными социальными группами» [4, 11]. Приведенные цитаты принадлежат известным ученым и выбраны из множества подобных² именно как иллюстрация экстенсивного, кумулятивного пути определения границ и выяснения специфики истории музыки. Мы приводим их как яркие свидетельства определенного осознания самого феномена «история музыки», не вступая в дискуссию ни относительно тех компонентов, которые авторы признают сущностными для истории музыки, ни относительно спорных моментов их трактовки. Скажем, в первом из приведенных определений сомнительной представляется бинарная оппозиция «письменность/профессионализм – устность/фольклор», которая оставляет вне зоны внимания либо неверно атрибутирует, например, явления устного профессионализма. Во втором определении малоинформативным выглядит такой качественный по своей сути параметр как «уровень эстетического восприятия музыкального искусства отдельными социальными группами» (в частности, абсолютно непонятны критерии, по которым будет определяться упомянутый «уровень»; функцию судьи-эксперта, если следовать установке автора цитаты, должен выполнять ученый-историк, что также небесспорно).

Показательной является и жанровая природа обеих цитат – соответственно, учебник и учебное пособие, призванные дать читателю тщательно отобранную, систематизированную и научно корректную информацию, быть эталоном исторического мышления, поскольку они «закладывают те культурные клише, которые впоследствии тиражируются в новых поколениях» [9, 55].

Кумулятивный принцип вычленения истории музыки из множества аналогичных или параллельных наук одновременно провоцирует и принципиальный ее недостаток: расплывчатость, неопределенность приоритетов,

² Сравним с определением энциклопедического словаря, также имеющим кумулятивную природу: «Основу исторического музыковедения составляет история музыки, воссоздающая целостную картину развития музыкального искусства в социальном и культурном контексте. Она содержит: описание хода исторического развития музыки и периодизацию; характеристику господствовавших музыкально-эстетических воззрений, направлений, течений, школ, стилей и жанров; изучение инструментария, концертно-исполнительского и нотопечатательского дела, жизнеописания деятелей музыкального искусства и т. д.» [3, 362].

неиерархизированность, определенную методологическую эклектичность. Все сказанное актуализирует необходимость поиска научно корректного определения предмета истории музыки. При этом необходимо учитывать двойственную природу предмета науки.

Предмет как феномен, находящийся на границе между субъектом и объектом, – своеобразная мембрана и поэтому объединяет в себе как объектные, так и субъектные качества (стороны, параметры). Объем анализируемого явления и его компоненты (составляющие) целесообразно рассматривать как объектную сторону предмета. Именно ее часто отождествляют с предметом в целом. Однако смена общенаучной парадигмы в современной науке обуславливает усиление роли личности, наблюдателя, требует учета его позиции. Поэтому на нынешнем этапе развития истории музыки в ее предмете специально акцентируется субъектная сторона, то есть ракурс, выбираемый исследователем и обеспечивающий самоидентичность науки.

На основании сказанного можно сформулировать комплекс требований к определению предмета истории музыки. Он должен предусматривать:

1) необходимость органичного объединения специфического и универсального, специфическим в данном случае считаем интонационность, универсальным – образ мира;

2) ориентацию на проблемы современной гуманитаристики, соотнесение с ведущими научными направлениями гуманитарных исследований нашего времени;

3) обязательность охвата краеугольных вопросов общей истории (в частности, проблем исторического факта, периодизации, каузальности) в их специфических музыкальных проявлениях;

4) учет положительного опыта предшественников, перспективных линий, осознанных современным музыковедением.

Учитывая все сказанное, предлагаем следующее определение: **предметом истории музыки является процесс изменений интонационного образа мира; факты, фазы и факторы этого процесса.**

Центром предлагаемого определения является словосочетание «интонационный образ мира». В отечественном музыковедении на протяжении последних десятилетий оно превращается из метафоры в категорию³. Анализ терминологической грозди, непосредственно или косвенно связанной с ним (в частности, «образ мира», «картина мира», «модель мира», «художественный образ мира» и др.)

³ См. об этом статью: Чекан Ю. Образ світу в музиці: від метафори до категорії [13].

жественный мир музыкального произведения», «звуковой мир музыки», «интонационный хронотоп», «музыкальный хронотоп», «звуковая картина мира» и др.), дает основания утверждать, что такая повышенная синонимичность, во-первых, отображает специфику музыкально-ведческой терминологии и свидетельствует об определенной стадии существования понятия в науке и, во-вторых, обусловлена сложностью, многоуровневостью обозначенного явления и разными ракурсами и масштабами его описания.

Каждое из приведенных синонимических словосочетаний в определенном четко очерченном и названном контексте оправданно и уместно, но в то же время повышенная синонимичность размывает границы понятия и делает их слишком диффузными. Ситуацию с образом мира в музыке можно представить как определенное поле, в центре которого находятся более строгие определения-понятия – такие как «интонационный образ мира» и синонимические ему «интонационно-художественный образ мира» (А. Сокол), «интонационный хронотоп» (В. Бобровский), «хронотоп музыкального мышления» (М. Старчеус), «музыкальный хронотоп» (С. Гоменюк), «образ мира, художественная реальность» (В. Розин), «художественный мир музыкального произведения» (Е. Назайкинский, Т. Чернова). На периферии же этого воображаемого поля свободно существуют более-менее устойчивые словосочетания-определения метафорического плана: «музыкальный художественный мир», «эмоциональный мир музыки» и прочие. Причем наблюдается процесс двусторонней ротации центра и периферии: возникшее как метафора и подхваченное музыкальной критикой, используемое на практике в нетерминологическом значении понятие с периферии этого воображаемого поля перемещается к его центру, уточняясь, конкретизируясь и приобретая черты категории. Важными стимулами этого процесса являются импульсы, направленные извне – в первую очередь, от культурологии и психологии. Параллельно центростремительным процессам разворачиваются и центробежные: приобретаемая в центре смыслового поля черты категории, закрепив за собой определенные значения, ассоциации, ракурсы рассмотрения музыки (и тем самым обозначив определенное измерение специфически-музыкальной предметности), словосочетание следует в обратном направлении, к периферии, становясь метафорой второго поколения. Такие динамика и процесс двусторонней ротации типичны для многих фундаментальных категорий музыкального знания – таких, в частности, как интонация, симфонизм и другие.

Повышенный интерес музыкальной науки к разработке проблематики, связанной с интонационным образом мира, определяется, на наш взгляд, тремя факторами:

- 1) культурологической ориентацией современного музыковедения;
- 2) активизацией междисциплинарных связей (в частности, с социологией и теорией субкультурной стратификации);
- 3) внутренними интенциями науки о музыке.

Системный анализ концепций и подходов к определению и исследованию интонационного образа мира и его аналогов, существующих в музыковедении, опыта адаптации общекультурных категорий и понятий в музыковедении дает основания определить **интонационный образ мира как осмысленное в индивидуальном опыте, конкретизирующее общественно-культурную норму, аудиальное выражение интонационно организованного пространственно-временного континуума.**

Анализ структуры интонационного образа мира целесообразно осуществлять в контексте фундаментальной категории психологии «образ мира». Исходя из нее и координируя положения психологической теории с данными музыковедения (теорией интонации, концепцией спатIALIZации и прочими), приходим к выводу о том, что интонационный образ мира необходимо рассматривать не только как определенную пространственно-временную конфигурацию, но и как феномен, имеющий конкретное содержание и смысл. Воспринимая любой (в том числе – и аудиальный) объект, человек воспринимает его в трех пространственных измерениях, времени и значении. Поскольку структура восприятия адекватна структуре воспринимаемого объекта, можно утверждать, что общая структура образа мира – пятимерна⁴.

Проекция такой структуры на интонационный материал (с учетом общепринятого в философии и психологии и адаптированного музыковедением разделения пространства и времени на реальное, перцептуальное и концептуальное) дает основания для:

- 1) вычленения разных по масштабам уровней обобщения и объектов внимания исследователей, а именно:

– структурного, охватывающего глобальные культурные явления (интонационный образ мира определенной исторической эпохи);

⁴ Подробнее об этом: *Леонтьев А.* Избранные психологические произведения [2], *Смирнов С.* Понятие «образ мира» и его значение для психологии познавательных процессов [5], *Смирнов С.* Психология образа: проблема активности психического отражения [6].

– конъюнктурного, ориентированного на локальные (в этническом, культурно-географическом или хронологическом отношении) проявления глобальных систем;

– факта, связанного с индивидуальными конкретизациями объектов более высоких уровней.

2) констатации различной природы объектов более низких и высоких в масштабном отношении уровней проявления интонационного образа мира; для того чтобы стать материалом исследования, объекты более низкого масштабного уровня, как правило, должны быть материально зафиксированы (графически или аудиально); именно на этом уровне конкретнее всего представляются не только пространственно-временные, но и индивидуально-содержательные параметры определенного интонационного образа мира. Объекты среднего и высшего масштабных уровней имеют виртуальную природу и моделируются исследователями путем обобщения массивов зафиксированных текстов низшего масштабного уровня.

Вопрос об интонационных соответствиях пространства, времени и смысла необходимо решать в конкретно-историческом контексте с учетом специфики определенной интонаци-

онной практики⁵ – принимая во внимание, что музыка является продуктом деятельности человека и изоморфна человеку и порождающей культуре.

Ориентируясь на европейскую академическую практику и опираясь на концепцию Е. Назайкинского, для целостностей низших в иерархическом отношении уровней (тема, произведение) специфически музыкальным коррелятом пространства считаем фактуру, времени – композицию, носителем смысла – интонацию. При этом, разделяя мысль о том, что художественное произведение как творческое явление существует только в сознании человека, приходим к выводу, что та или иная конфигурация, тот или иной смысл являются результатами деятельности человеческого сознания, а смысл является функцией реципиента.

Интонационный образ мира, как своего рода карта, создает то поле потенциальных значений, из которого субъект выбирает актуальный для него смысл. Поддерживать это поле, расширять его, освобождать от сорняков и культивировать элитные сорта – вот главное задание современной истории музыки, оправдание и истинный смысл ее существования.

⁵ О понятии «интонационная практика» см. [7].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка – М.: Наука, 1986.
2. Леонтьев А. Избранные психологические произведения: В 2-х т. – М.: Педагогика, 1983. – Т. 2
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
4. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. – М.: Музыка, 1977.
5. Смирнов С. Понятие „образ мира“ и его значение для психологии познавательных процессов // А. Н. Леонтьев и современная психология. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – С. 149–155.
6. Смирнов С. Психология образа: проблема активности психического отражения. – М.: Изд-во МГУ, 1985.
7. Чекан Ю. Интонационная практика: сущность и структура // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы междунар. науч. конф. 21–23 октября 2008 г. – М.: РАМ им. Гнесиных., 2009. – С. 93–104.
8. Шип С. Современное теоретическое музыкознание в переживании // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы Междунар. науч. конф. 21–23 октября 2008 года /– М.: РАМ им. Гнесиных., 2009. – С. 69–86.
9. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – Київ: Факт, 2007.
10. Корній Л. Історія української музики. Частина перша. – Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1996.
11. Нові перспективи історіописання / за ред. П. Берка; пер. з англ. – Київ: Ніка-Центр, 2004.
12. Чекан Ю. Методологічна мозаїка та концептуальна цілісність історії музики // Питання організації художньої цілісності музичного твору. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – Вип. 51. – С. 18–24
13. Чекан Ю. Образ світу в музиці: від метафори до категорії // Історія музики в минулому і сучасності. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – Вип. 12. – С. 221–228.