



СОВРЕМЕННЫЙ МУЗЫКОВЕД КАК СУБЪЕКТ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 78.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-2106-77-83>

М. В. Андрейкина

Нижекамский музыкальный колледж имени Салиха Сайдашева, Нижнекамск, Республика Татарстан, Российская Федерация

e-mail: mar.andreykina@gmail.com

Аннотация: В сфере музыкального искусства важно иметь представление не только о том, что есть сущность музыкального текста в его звучании и письменном воплощении, но и о том, кто играет ключевую роль в процессе создания, исполнения, анализа и представления музыкального полотна. В центре внимания данной статьи деятельность музыковеда — четвертого музыкального субъекта академической направленности, которая перекликается с творчеством трех других субъектов: композитор, исполнитель, слушатель (публика). В условиях настоящего времени отмечается довольно многогранная панорама музыковедческих предпочтений. Автор задается вопросом, кто есть музыковед, прослеживая грани деятельности музыковеда — теоретика музыки, исследователя, критика, преподавателя. В рамках данной статьи представлено лаконичное комментирование затронутой проблематики с философско-культурным осмыслением вопроса, а также практической составляющей.

Ключевые слова: музыковед, музыкальный субъект, теория музыки, теоретик музыки, философия музыки, философия культуры.

Для цитирования: Андрейкина М.В. Современный музыковед как субъект музыкальной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 2 (106). С. 77-83. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-2106-77-83>

MODERN MUSICOLOGIST AS A SUBJECT OF MUSICAL CULTURE

Marina V. Andreykina

Nizhnekamsk College of Music named after Salikh Saidashev, Nizhnekamsk, Republic of Tatarstan, Russian Federation

e-mail: mar.andreykina@gmail.com

Abstract: In the field of musical art, it is important to have an idea not only about what the essence of a musical text is in its sound and written embodiment, but also about who plays a key role in the process of creating, performing, analyzing and presenting a musical canvas. The focus of this article is the activity of a musicologist, the fourth musical subject of an academic orientation, which has something in common with the work of three other subjects: composer, performer, listener (audience). In the conditions of the present time, there is a rather multifaceted panorama of musicological preferences. The author is wondering who is a musicologist, tracing the facets of the activity of a musicologist - a music theorist in

АНДРЕЙКИНА МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА - преподаватель предметно-цикловой комиссии «Теория музыки» Нижекамского музыкального колледжа имени Салиха Сайдашева

ANDREYKINA MARINA VLADIMIROVNA - teacher of the subject-cycle commission «Music Theory» of the Nizhnekamsk Musical College named after Salikh Saidashev

© Андрейкина М. В., 2022



the conditions of the 21st century. Within the framework of this article, a concise commentary with a philosophical and cultural understanding of the issues is presented, as well as the practical component.

Keywords: musicologist, musical subject, music theory, music theorist, philosophy of music, philosophy of culture.

For citation: Andreykina M.V. Modern musicologist as a subject of musical culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2022, no. 2 (106), pp. 77-83. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2022-2106-77-83>

В условиях настоящего времени продолжают меняться музыкальные вкусы и культурные предпочтения общества. В социальной прослойке населения, входящего в немногочисленный процент “потребления” академической музыки или музыки, опирающейся в той или иной степени на барочные и классико-романтические традиции, остается место для понимания и осознания деятельности основных музыкальных субъектов [2]. Именно последние формируют музыкальное искусство и музыкальную жизнь как таковую в самых разных ракурсах и аспектах. Существуют три основных субъекта, входящие в так называемый интересубъективный коммуникационный треугольник “композитор – исполнитель – публика”, среди которых, если вспомнить социологические исследования Теодора Адорно, тип развлекающегося слушателя составляет наибольший процент. Он полагал, что «очень большая численность людей, включенных в группу развлекающихся музыкой, оправдывает предположение, что этот тип относится к пресловутому типу “miscellaneous”» [1, с. 23], всё же, пусть отнюдь и не в многочисленном количестве, выделяется четвертый субъект – музыковед или теоретик музыки.

Поскольку в конце XX - начале XXI столетия культурно-эстетический опыт приобрел интересубъективное звучание [4,5], ориентированное на более широкое и комплексное исследование современных реалий, понимание деятельности музыковеда как субъекта, относящегося к музыкальному искусству, ста-

новится несколько полнее и шире. Ранее это был, в первую очередь, исследователь музыки и грамотный музыкальный рассказчик. И, если вспомнить популярные высказывания, именно такова была его первостепенная роль. Сейчас, в XXI веке, статус музыковеда меняется.

Неофициальное определение того, кем в действительности является музыковед, или musicologist, дал когда-то русский композитор Дмитрий Шостакович (1906 - 1975): «Наш повар, Паша, приготовил для нас яичницу, и мы едим ее. Теперь представьте себе человека, который не варил яйца и не ест их, но говорит о них, – это и есть музыковед» [9, р. 495]. Лаконично и емко охарактеризовал Шостакович понимание типичного музыковеда своего времени. Однако такое понимание музыковедения в прошлые века отсутствовало и, более того, было абсолютно другим. Насколько другим?

Истинное понимание музыки проявлялось не в способности ее творить или исполнять, а в способности говорить о ней. В начале шестого века в Институте Музыки Боэций, труды которого имели решающее значение в период формирования систематического образования в Средневековье, определяет «истинного музыканта (*musicus*) как ученого, который может судить о поэтических композициях и инструментальных выступлениях, применяя чистое знание (*pure knowledge*); этого ученого следует отличать от поэта, который сочиняет песни больше инстинктивно, чем осознанно, и от инструменталиста, который



немногим больше, чем искусный ремесленник (skilled craftsman)» [9, p. 495].

Такой ученый понимал, что «музыка являет собой прекрасное и вполне удовлетворяющее сочетание математики и волшебства. Платон и Сократ знали, что изучение музыки — это самый привлекательный предмет для юных умов, и настаивали на нем как на sine qua non образования именно из-за того, что в музыке сочетаются научное и духовное начала» [3, с. 14]. Ответы на «заколдованные», по выражению Л. Бернштейна, вопросы, такие как: почему именно духовые инструменты вдохновляют воинов и солдат на битву, или как объяснить притягательность «Героической симфонии» Бетховена, или почему греческие лады больше чем другие подходили для отождествления любви, войны и мира, увенчания победными лаврами атлета, а также многие другие..., остаются загадкой.

Музыковеды и теоретики – главные хранители музыкальной культуры, мудро и рационально систематизирующие разноплановые аспекты музыкального искусства и пытающиеся найти ответы на эти «заколдованные» вопросы. *Музыковедение как наука* традиционно включает в себя историческое музыкознание, теорию музыки, анализ и этномузыкологию. Опора на традицию заключается в том, что музыковедение главным образом обращается к западному музыкальному искусству от Средневековья до наших дней. С течением времени исследователи всё чаще проявляют интерес и к музыковедческим канонам, выходящим за рамки западной художественной традиции. Профессор музыки в Миннесоте Джастин Лондон полагает, что «незападная музыка была (до недавнего времени) областью этномузыковедения (ethnomusicology), в то время как джаз и популярная музыка были исследованы учеными в различных

областях, от английской литературы до социологии» [9, p. 496].

В чем историческая ценность музыковедения? Музыковедение запечатлевает наиболее значимые и ценные события, происходящие в мире музыкальной культуры, изучая *артефакты*, формирующие доказательную основу этой дисциплины. Такими артефактами могут быть всевозможные рукописи и печатные партитуры, композиторские письма, записные книжки, дневники, афиши, рецензии на концерты, автобиографии и прочее. С научной точки зрения они составляют основу, необходимую в культурных публикациях (подобно фактическим свидетельствам и алиби в юридической науке). «Показательно, что музыковеды-историки (historical musicologists) и теоретики музыки (music theorists) часто ссылаются на эти артефакты, как на музыкальное “произведение”, хотя большинство из них при ответе на вопрос, что такое музыкальное произведение, скорее всего, сошлется на “простую” точку зрения музыкальной онтологии, предложенной Джулианом Доддом, – что это сочетание маркера теории и умения пользоваться звуками (sonicism)» [9, p. 496].

Как показывает история музыки, музыковедение, как и музыкальная критика, существовало параллельно с развитием композиторского творчества. Гениальные партитуры рождали неравнодушные отклики музыкальной прессы, а бурлящая концертная жизнь способствовала рефлексии музыкального процесса. Именно музыковедам принадлежит создание большинства научных музыкально-теоретических терминов, вошедших в лексикон и активно использующихся как в процессе обучения музыкантов, так и всецело в их творческой деятельности. Так, здесь можно говорить о созданных ими учебных дисциплинах – «сольфеджио», «классическая гармония», «анализ музыкальных



произведений», «инструментоведение», «история зарубежной музыки», «история русской музыки», «история отечественной музыки», «народное творчество», «музыкально-теоретические системы» и др.

Следует принимать во внимание, что музыкальная жизнь с критическими заметками и музыковедческими эссе — это одна сфера музыковедческой деятельности, приближенная к более широкому охвату потенциальных читателей. Научная же грань осмысления музыкальной культуры десятилетия или целой эпохи — другая, она несколько от нее отличается, поскольку подразумевает исторический охват с аналитическим ракурсом произошедшей цепочки событий, фактов, премьер, творческих достижений крупных и средних персон. «Пройдет еще долгое время до тех пор, когда сможет быть написана *истинная* история музыки последнего пятидесятилетия» [8, с. 29]. Изложение истории музыки можно сравнить со своеобразным «открытием», подобно тому, как некоторые философы, по выражению Р. Скратона, спорят о том, что музыка не сочиняется, а *открывается* [10, р. 517].

Формирование и развитие музыковедения как самостоятельной науки происходило главным образом с конца XVIII – начала XIX века, с первых значительных работ Генриха Коха («Музыкальный лексикон», 1802), Иоганна Форкеля (биография Баха, 1802) и Ф.-Ж. Фети («Всеобщий биографический словарь музыкантов», 1835). Среди самых известных в истории музыковедов и критиков – Роберт Шуман, Карл Кребс, Теодор Адорно, Рихард Вюрст, Борис Асафьев, Михаил Тараканов, Юрий Холопов, Иван Соллертинский, Джозеф Горовиц... В XXI веке в России можно назвать имена Константина Зенкина, Александра Махлыгина, Михаила Казиника, Артема Варгафтика, Юлии Бедеровой, Ольги Манулкиной.

В настоящее время фигура музыковеда играет существенную роль в процессе осмысления любого музыкального события и в целом музыкального искусства. И в то же время музыковеды не оторваны от музыкального процесса как такового. В России и на постсоветском географическом пространстве музыковеды чаще всего прекрасно владеют игрой на фортепиано (на Западе – значительно реже) и знают о музыкальном исполнительстве, теории и истории музыки несколько больше, чем непосредственно сами исполнители.

Как «рождается» музыковед и чем объясняется универсальность и полифункциональность дарования такого специалиста? Объясняется это в основном тем обстоятельством, что любой музыковед «рождается» на уже подготовленной почве, получив базовое музыкальное образование в качестве исполнителя на музыкальном инструменте (чаще всего, фортепиано, хотя бывают и другие инструменты). Освоив инструмент и зная специфику того, *что* необходимо для полноценной жизни музыкального сочинения, *какие* технические тонкости необходимо знать музыканту и *как* их преодолеть, музыкальный субъект из исполнителя-ремесленника переходит на другую ступень. Он начинает осмыслять, обдумывать, анализировать как музыкальный процесс в целом, так и отдельные музыкальные сочинения. Так может появиться настоящий музыковед-аналитик, музыковед-историк, музыковед-теоретик, музыковед-этнолог или этномузыколог, способные раскрыться каждый в своей области в зависимости от направления, которое будет выбрано ими в музыкальном колледже, университете или консерватории.

Воспитанию мыслящего музыковеда-исследователя более всего способствует участие в различных интерактивных конференци-



ях, научных школах, семинарах. Последние считал высокоэффективными еще Мишель Фуко, когда преподавал в Коллеж де Франс с 1971 по 1984 годы. «Лекции Мишеля Фуко читались по средам с начала января до конца марта... Слушатели занимали сразу два амфитеатра Коллеж де Франс. Мишель Фуко часто жаловался на возникавшую в связи с этим дистанцию между ним и его «публикой», на то, что лекционная форма курса ограничивает возможности общения. Он мечтал о семинаре, который создал бы условия для действительно совместной работы» [7, с. 6].

Кроме того, на любой стадии музыкального образования («музыкальная школа — училище (колледж) — вуз») и музыкального развития музыкальный субъект может стать композитором, создавать свои музыкальные творения, воплощать свои музыкальные замыслы, применяя не только запас имеющихся знаний по теории и истории музыки, но и в немалой степени свою музыкальную фантазию и креативное видение искусства. Выбор зависит только от конкретного человека и его предпочтений. Но вернемся к музыковеду и определению его как музыкального субъекта.

Поле деятельности музыковеда, как мы писали выше, довольно широкое. В западном обществе принято говорить о том, что музыковеды – это особая категория людей, причастных к музыкальному искусству. Но в чем истинное понимание этой специальности? И всё же, кто же такой музыковед? Ученый? Ведущий концерта? Исследователь? Преподаватель музыки? Или всё вместе? Понимание того, чем конкретно занимается музыковед, может различаться ввиду широты области знаний, подпадающих под его интересы.

На официальном сайте Калифорнийского университета в Беркли музыковед определя-

ется в качестве *эксперта музыки* как области (предмета) научного исследования [11]. Здесь же американские специалисты задаются вопросом о том, что конкретно делают эксперты музыки и, разумеется, тут же дают ответ, утверждая, что музыковеды — это *исследователи музыки, которые рассматривают связь между музыкой и различными предметами, включая географию, эстетику, политику, расовую теорию, гендерную теорию, нейропсихологию и многое другое*. И здесь же дается некое противоречивое высказывание, сетующее на то, что большинству западных музыковедов – профессоров музыки в консерваториях или университетах – «не хватает подхода, основанного на технике, которая чаще всего ассоциируется с преподаванием музыки, вместо этого они предпочитают рассматривать музыку через призму социальных наук» [11]. Конечно, такое представление о музыковедах специфично и разительно отличается от панорамы профессорско-преподавательского состава отечественных вузов, где как раз социальный контекст отходит подчас на второй план, оставляя место для собственно «начинки» музыкального искусства, которая дифференцируется в зависимости от объекта знаний.

Этномузыкологи, например, изучают национальную музыку в ее культурном контексте, а когнитивные музыковеды исследуют то, как музыка проявляется в человеческом мозге. Историки музыки, большая и очень разнообразная подгруппа музыковедов, изучают музыку с исторической точки зрения, проводя архивные и биографические работы, исследуя практику исполнения и в целом роль музыки в обществе.

Если говорить о конкуренции в процессе поиска и подбора рабочих мест, среди музыковедов в академических музыкальных



кругах ее процент довольно высок, особенно в столицах и мегаполисах, поэтому, согласно инструкции Калифорнийского университета, в дополнение к соответствующим степеням и полномочиям *современные музыковеды должны знать, как продвигать себя самостоятельно*, чтобы выделиться из толпы претендентов на преподавательские должности.

Музыковеды, которые заняты преподаванием и являются профессорами университетов и консерваторий, вкладывают большую часть своего времени в научную деятельность в рамках вуза, проводят исследования, выполняют теоретико-аналитические анализы, готовят выпускников, пишут актуальные научные статьи, монографии, пособия, программы. Другие находят сценическую или закулисную работу в концертных организациях и филармониях, где помощь грамотных специалистов неопределима, в библиотеках, музеях, архивах. В том числе (особенно после пандемии COVID-19) широко применяется онлайн-формат, как в процессе работы музыковедов, так и в общеэстетических целях. Как пример дистанционной работы молодых исследователей — эмпирическое исследование-анализ проблем и возможностей «концертно-просветительской работы в дистанционных условиях» [6, с. 176], в котором его автор Л. Т. Цзинбо предлагает свою методику оценки эффективности работы Музыкального училища им. Гнесиных на основе отзывов целевой аудитории в социальных сетях ВКонтакте и Twitter.

В последние годы музыковеды на Западе используют открывшиеся им новые возможности для применения своих знаний, предлагая свои услуги в качестве свидетелей-экспертов в судебных процессах о нарушении авторских прав в сфере музыкальной индустрии или работая в организациях, которые создают программное обеспечение для распознавания звука и создания/редактирования новейших приложений, где необходимы профессиональные музыкально-академические знания и музыковедческие компетенции. Музыковеды XXI века консультируют музыкальные издательские и лицензионные компании по вопросам разрешения оригинальной музыки, анализа образцов, оценки авторских прав и проверки оригинальности; они также дают консультации режиссерам, музыкальным руководителям и рекламодателям по вопросам исторической и стилистической точности музыки на телевидении, в фильмах и рекламе.

Таким образом, музыковед XXI века — это универсальный специалист в области музыкального искусства, который ввиду своих профессиональных компетенций способен развиваться успешно и ярко, принося неопределимую пользу музыкальной науке, культуре, обществу. Специфика деятельности этого музыкального субъекта такова, что музыкальная жизнь и социум нуждаются в качественных музыковедах и, вероятно, еще будут нуждаться, поскольку музыка неотделима от процесса жизнедеятельности человека.

Список литературы

1. Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. Москва: Российская политическая энциклопедия, 2008. 448 с.
2. Андрейкина М. В. Музыкальный субъект как философское понятие// Научные ведомости БелГУ: Философия. Социология. Право. 2019. Том 44, №3. С.513 - 518.
3. Бернстайн Л. Музыка — всем. Москва: Советский композитор, 1978. 262 с.
4. Панаиотиди Э. Г. К проблеме интерсубъективности музыкального опыта// Министерство просвещения Российской Федерации. Режим доступа: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/k-probleme-intersubektivnosti-muzykalnogo-opyta-1> (Дата последнего обращения: 01.08.2022.)



5. Панаиотиди Э. Г. Эстетический опыт: трудная судьба понятия // Полигнозис. 2003. № 2. С. 115 - 125.
6. Цзинбо Л. Т. Проблемы и возможности концертно-просветительской работы в дистанционных условиях // *Azimuth of Scientific Research: Pedagogy and Psychology*. 2021. Т. 10. № 1(34), с. 176 - 179.
7. Фуко М. Герменевтика субъекта. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году. Санкт-Петербург: Наука, 2007. 677 с.
8. Фуртвенглер В. Музыкант и его публика. Советская музыка, 3: 1960. С. 22 - 33.
9. London J. Musicology // *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011. pp. 495 - 505.
10. Scruton Roger. Composition // *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011. P. 517–524.
11. Официальный сайт Калифорнийского университета в Беркли — раздел «Музыковед». Режим доступа: <https://www.berklee.edu/careers/roles/musicologist> (Дата последнего обращения: 26.07.2022)

References

1. Adorno T. V. *Selected: sociology of music*. Moscow, Russian Political Encyclopedia, 2008. 448 p. (in Russ.)
2. Andreykina M. V. Musical Subject as a Philosophical Concept. In: *Scientific journal of BelSU: Philosophy. Sociology. Right*. Belgorod, 2019. Volume 44, No. 3. Pp.513 - 518. (in Russ.)
3. Bernstein L. Music to everyone. Moscow: Soviet composer, 1978. 262 p. (in Russ.)
4. Panaiotidi E. G. On the problem of intersubjectivity of musical experience. In: Ministry of Education of the Russian Federation. Access mode: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/k-probleme-intersubektivnosti-muzykalnogo-opyta-1> (Date of last access: 08/01/2022.) (in Russ.)
5. Panaiotidi E. G. Aesthetic experience: the difficult fate of the concept. In: *Polygnosis*. 2003. - No. 2. Pp. 115 - 125. (in Russ.)
6. Jingbo L.T. Problems and opportunities of concert and educational work in remote conditions. In: *Azimuth of Scientific Research: Pedagogy and Psychology*. 2021. V. 10. No. 1(34). Pp. 176 - 179. (in Russ.)
7. Foucault M. *Hermeneutics of the subject*. A course of lectures given at the College de France in the 1981-1982 academic year. Saint Petersburg: Nauka, 2007. 677 p. (in Russ.)
8. Furtwangler V. *Musician and his audience*. Soviet Music, 3: 1960. Pp. 22 - 33. (in Russ.)
9. London J. Musicology. In: *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011, pp. 495 - 505. (in English)
10. Scruton Roger. Composition. In: *The Routledge companion to Philosophy and Music*. Edited by Theodore Gracyk and Andrew Kania. New York, 2011, pp. 517–524. (in English)
11. The official website of the University of California, Berkeley - section “Musicologist”. Access mode: <https://www.berklee.edu/careers/roles/musicologist> (Last accessed: 07/26/2022) (in English)

*

Поступила в редакцию 07.04.2022