

Р. Л. Поспелова

Революции и реформы в истории нотации: от Средневековья к нашей современности

Аннотация:

В статье кратко рассматриваются средневековые реформы нотации в контексте состояния современной музыкальной нотации (со второй половины XX века). Проводится сравнение причин и механизмов изменений в нотации под влиянием перемен в состоянии самой музыкальной культуры, техниках композиции, а также в контексте научно-технической революции (цифровая форма передачи и хранения музыки).

Ключевые слова: средневековые реформы нотации, нотация (нотации) второй половины XX века, маргинализация нотационных форм (реформ), музыка авангарда, музыка пост-модернизма.

R. L. Pospelova

Revolutions and reforms in the history of notation: from the Middle Ages to our times

Abstract:

The article briefly examines medieval notation reforms in the context of the state of modern musical notation (since the second half of the 20th century). It compares the causes and mechanisms of changes in notation under the influence of changes in the state of the musical culture itself, composition techniques, as well as in the context of the scientific and technological revolution (digital recording and storage of music).

Keywords: medieval notation reforms, notation (notations) in the second half of the 20th century, marginalization of notational forms (reforms), avant-garde music, post-modernist music.

Тематика настоящего конгресса¹ провоцирует к размышлению о механизмах эволюции музыкальной нотации как части музыкальной культуры под воздействием немusical факторов в широком смысле слова. Известно, что общественно-политические события глобального характера, то есть войны, революции и т. п. катаклизмы вызывают сильнейшие идеологические потрясения, которые отражаются на состоянии всех форм общественного сознания, в том числе на искусствах и науках, особенно гуманитарных, к которым

относится искусствоведение в целом и музыковедение в частности. Не менее значительное влияние на музыкальное искусство и науку также оказывают научно-технические революции, которые охватывают все сферы жизнедеятельности общества и конкретного индивидуума.

Очевидно, нужно признать также влияние фактора гениальной личности, которая как бы появляется в нужный исторический момент и отвечает на вызовы современности, и в ее лице история совершает некий скачок.

Обратимся в связи с этим к средневековой нотации и происходившим в ней реформам. Прежде всего, зададимся вопросом, что есть реформа как таковая, и как она соотносится с революционными преобразованиями в данной предметной сфере и линией ее эволюционного развития.

Казалось бы, очевидно: реформа (от лат. *reformo* — «преобразую») — это преобразование, изменение, переустройство какой-либо стороны общественной жизни, общественных отношений, нововведение любого содержания, но обычно более или менее прогрессивное или позиционирующее себя в качестве такового. Однако нововведения, инновации могут носить и достаточно частный характер. Видимо, реформа — это некая система инноваций, которая воспринимается как нечто кардинально новое в развитии в противоположность мелким изменениям, не влияющим на общий характер объекта реформирования.

Обратимся к известным примерам. Реформы нотации — они хорошо известны, многократно описаны. Например, реформы Гвидо Аретинского, Франко Кельнского, Филиппа Витрийского [11. С. 17]. Действительно, указанные реформы можно считать «горными вершинами» в эволюционной цепи, которая представляет развитие нотации. Р. Растелл в своей книге «Нотация западной музыки» [См.: 22] в главе под названием «Нотационные реформы» пишет, что они вызваны «стремлением обойти сложности в изучении традиционной нотации и создать простую, удобную и логичную нотацию для общего пользования» [Цит. по: 3. С. 86].

Каковы же были факторы этих реформ — вызовы, побудительные мотивы, которые стояли перед их инициаторами?

Если взять реформу Гвидо Аретинского, то она была вызвана рядом факторов, среди которых надо признать усложнение и разрастание фонда григорианских песнопений и несовершенство невменной нотации в плане точности фиксации, прежде всего, высотного параметра. Невменная нотация в какой-то степени была «узлом на память», а песнопение в основном выучивалось с помощью учителя (*per magistrum*), как писал сам Гвидо [2. С. 311]. Но репертуар расширялся, и ученикам (равно как и учителям) было трудно уже удерживать его в памяти.

Что же касается сложностей изучения традиционной нотации во времена Гвидо (невменной), то сам он констатировал, что ее не вполне однозначные знаки требуют обсуждения с учителем в устной беседе [2. С. 314].

Отсюда возникали всяческие нестроения при исполнении песнопений и разноречивые в методах обучения². Гвидо называет также среди причин своей реформы (которые, по сути, являются следствием вышеперечисленных) отвлечение монахов-певцов от молитвы, «святых чтений и пречистых бдений ночных служб» как занятий несоизмеримо более важных по иерархии, поскольку выучивание песнопений занимало непомерно много времени в ущерб другим монашеским обязанностям или «долгам благочестия». [2. С. 309—310].

Таким образом, непосредственной (и «богоугодной», в конечном счете) целью реформы Гвидо было высвободить личное время певцов в результате ускорения и оптимизации процесса обучения собственно пению, чтобы они могли иметь больше времени для отправления божественного культа. Важно подчеркнуть, что реформа нотации Гвидо — это одновременно и реформа музыкального образования.

Но были и скрытые причины. Одна из них — это развитие многоголосия, которое не могло уже эффективно фиксироваться невменной нотацией, так как представляло новый уро-

вень сложности. И реформа Гвидо здесь сразу работала на две области репертуара, на монодию и на многоголосие, хотя в описании самого Гвидо своей реформы и ее причин нет ссылок на многоголосие. Между тем именно этот фактор признается важной причиной реформы современным музыковедением. Тогда как сетования самого Гвидо на медленность процесса разучивания песнопений [11. С. 79] как-то особенно не принимаются во внимание современными учеными в качестве серьезной причины. И можно предположить почему. Дело в том, что современное музыковедение нацелено не на музыку в процессе богослужения, а на музыку как таковую. Мысль же Гвидо, с одной стороны, скорее обращена назад, в «золотой век» богослужебной практики, когда монах был более монахом, чем певцом. Речь идет о полуустном периоде григорианики, с его нераздельным единством молитвы и пения, который ныне характеризуется как своего рода вершина-источник, недостижимый идеал, аскетическая (а не эстетическая) практика [7. С. 20, 262 et passim; 8. С. 130 et passim].

Но, с другой стороны, Гвидо смотрел далеко вперед, в будущее «абсолютной» музыки, и здесь идеалом для него выступало более профессиональное интонирование, устранение фальши, сумятицы, случайностей в исполнении. Таким образом, Гвидо стремился вернуть уже отчасти утраченные к его времени богослужебно-певческие идеалы и в то же время создать в нотации нечто более прочное и устойчивое в плане точности воспроизведения и интонирования. И поэтому его реформа (состоящая из двух почти равнозначных для истории музыки компонентов — собственно реформы нотации и создания нового метода сольмизации по слогам *ут-ре-ми-фа-соль-ля*³) имела обоюдоострую направленность, «вперед» и «назад».

Но вернуть «золотой век» богослужебно-певческой практики вряд ли было возможно, так как прогрессирующая рационализация и профессионализация музыкально-цехового ремесла в конечном счете и привела к отпоч-

кованию музыки от церкви. По поводу чего некоторые культурологи и богословы сетуют, выставляя заодно фигуру Гвидо в несколько демонизированном свете. Например, В. Мартынов, который посвятил Гвидо немало проникновенных страниц в своих музыкально-исторических трудах, а также написал полуконцертную оперу в честь Гвидо «Упражнения и танцы Гвидо»⁴. В ней он, правда, избегает прямолинейных оценок и как чуткий художник показывает неоднозначность фигуры Гвидо.

В его опере, с одной стороны, Гвидо несколько хвастливо (потому что неоднократно) бравирует своей реформой и ее признанием в папской резиденции — в своей арии (для тенора), которая имеет два «минималистских» дубля. Также весьма остроумно показана композитором роль реформы Гвидо для развития многоголосия и композиторской музыки. Так как дуэт на текст фрагмента из средневекового органумного трактата последовательно развивает идею разрастания имманентно музыкального декора в развитии многоголосной музыки как бы несколько в ущерб духовной составляющей.

Но вернемся к самой реформе Гвидо.

Еще одной ее причиной, скорее всего, было развитие коммуникации и контактов между церковными приходами, храмами и монастырями. Желание певцов и авторов новых песнопений донести свое творчество до более широкого круга коллег, а также узнать что-то новое извне толкало на поиски оптимального средства коммуникации. Если петь и сочинять исключительно для своего монастыря, то для этого вполне достаточно своих собственных сил и ресурсов. Но если стремиться узнать, как поют где-то за пределами церковной ограды, и стараться при этом усвоить и перенять услышанное, то необходима некая общая основа для понимания, и эта основа выражается в нотации, имеющей, по выражению семиотиков, статус «коллективного договора» [1. С. 14]. И этого во времена Гвидо явно не доставало⁵.

Таким образом, реформа Гвидо была обусловлена рядом объективных факторов, среди

которых важнейшими можно считать некий ясно осознаваемый им кризис монашеской жизни и обучения церковному пению, а также вызревающую в недрах литургии волю к автономному композиторскому жесту, которая выразилась в последующем бурном развитии композиторского творчества в его новой, многоголосной форме.

Субъективным стимулом для Гвидо могли послужить опыты предшественников⁶, а также известные драматические факты его биографии, как то: травля и зависть коллег, которые не сломили его, а, напротив, способствовали самореализации и привели в итоге к общественному признанию (все это известно из его трактата «Послание», в котором он сам описал свой триумфальный визит к Папе).

С причинами реформы тесно связаны и ее следствия, которые, возможно, Гвидо не мог предугадать в полной мере. В лице Гвидо история, возможно, «задумалась» об ответственности за сохранность свода григорианских песнопений для последующих поколений, для чего была необходима однозначная нотация. Одновременно была достигнута цель прочной фиксации вновь создаваемых многоголосных музыкальных произведений. То есть благодаря этому реформа стала локомотивом развития целой музыкальной цивилизации, известной под названием «западная».

Реформы нотации Франко Кельнского (конец XIII века) и Филиппа Витрийского (начало XIV века) носили уже более частный характер [10; 11; 17]. Однако предшествующая им реформа нотации Иоанна Гарландского (середина XIII века), следующая после Гвидо, носит эпохальный характер [10]. Настолько эпохальный, что ее можно считать даже не реформой, а революцией. Дело в том, что реформа — это скачок в некоей уже длительно существующей и развивающейся предметной области, в данном случае теории и практики нотации. Но до Иоанна Гарландского такого феномена, как точная ритмическая нотация на основе шести ритмических модусов, просто не существовало (по крайней мере, в музыкальных трактатах).

Гвидонова реформа касалась только высотного аспекта⁷. Поэтому создание точной ритмонотации — это прорыв в эволюции музыки как искусства самостоятельного, независимого от слова, разъединение двух потоков от единого мусического истока.

Однако как только такая нотация (ритмическая) была создана, она стала стремительно развиваться, причем два следующих реформатора (Франко Кельнский и Филипп Витрийский) последовали на небольшом расстоянии друг от друга, как будто история спешила максимально усовершенствовать столь прекрасное детище, чтобы оно в скором времени превратилось в ту нотацию, которой мы пользуемся до сего дня.

Таким образом, современная нотация возникла как бы в «два приема», первый — это создание точной высотной нотации (Гвидо), второй — дополнение ее точной ритмической нотацией, сейчас известной как модальная (Иоанн Гарландский). В результате образовался синтетический продукт, который был положен в основу современной нотации. Дополняющий и развивающий характер имели реформы Франко, который реформировал модальную нотацию в направлении к мензуральной, и Филиппа Витрийского [17], который совершенствовал уже саму мензуральную нотацию⁸.

Конечно, интересно задаться вопросом о предпосылках и механизме появления модальной нотации. Считается, что они коренятся в ритмике мусического типа, который сейчас ассоциируется со стиховой метрикой. Впрочем, уже может считаться доказанным (в результате изысканий М. Е. Гирфановой), что формирование системы ритмических модусов у Иоанна Гарландского связано с влиянием средневековых грамматиков [4]. Очевидны далеко идущие следствия от этого процесса и — как результат — рождение эмансипированного от слова музыкального ритма.

Далее, начиная с XIV века и вплоть до конца XVI века в нотации не было существенных изменений, которых можно было бы охарактеризовать как крупные реформы. До известной

степени можно считать частной реформой переход с черной нотации на белую (в середине XV века), но он носил чисто технический характер.

Очередной крупной реформой следует считать переход на партитурную нотацию в XVII веке — процесс, подробно рассмотренный в книге И. А. Барсовой [1], при этом базовые элементы тактовой партитурной нотации давно вызревали в недрах мензуральной. Значение его трудно переоценить. В партитурном виде музыка развивалась в период продолжительностью почти пять столетий⁹.

Однако во второй половине минувшего века в этой традиционной, всем привычной нотации начали происходить существенные изменения, вызванные кардинальными изменениями в характере самого музыкального языка и композиторских техник, что, в свою очередь, явилось следствием более глубоких изменений в картине мира и мироощущении. Ю. Н. Холопов отмечает: «В конечном счете, острота проблемы музыкальной нотации происходит сегодня от великих потрясений и кризисных черт искусства XX века. Музыкальное мышление современности обнажило и сделало наглядно обозримой ранее скрытую взаимосвязь способа фиксации музыки и ее сущности» [19. С. 155].

Этапы этого процесса в рамках прошлого века прослежены в книге Е. Дубинец [3], и выводы ее можно в целом распространить и на начало века нынешнего. Сразу оговорюсь, что я в данной статье не ставлю целью рассуждать об авангардных нотациях как о таковых, во всех технических деталях и подробностях и во всем их многообразии. Меня интересует их соотношение с теми реформами (формами) нотации, которые имели место в отдаленном прошлом. Поскольку именно это сравнение дает богатую пищу для размышлений.

Итак, если в целом посмотреть на ситуацию в современной нотации, то здесь, с одной стороны и на первый взгляд, наблюдается как бы движение вспять, но на новом витке исторической спирали. То есть, как известно, для нотации современной музыки характерны тен-

денции размывания общепринятой (или традиционной) нотации — нотации, являющейся детищем Гвидо, Гарландии, Франко и Витри¹⁰. С другой стороны, старую (или традиционную) нотацию никто не отменял. В ней по-прежнему пишут музыку, внося более или менее частные новшества. А также она никогда не утратит своего значения, являясь хранилищем музыки классической (в широком смысле слова), которая все больше осознается как некий золотой капитал, на фоне которого авангардная нотация и авангардная академическая музыка скорее воспринимаются как несколько девиантные, маргинальные, что вполне, впрочем, осознается и самими композиторами, а также исполнителями и простыми слушателями¹¹. И, наконец, она является базовой для классического музыкального образования.

Итак, в современной нотации налицо некое полязвучие и некая дестабилизация. И все это производит впечатление нотационного кризиса, который можно сравнить с тем, что было до Гвидо — много разных систем нотации, экспериментов, мало стыкующихся друг с другом. В качестве образца догвидоновых нотационных экспериментов приведем пример двухголосного параллельного органа на фразу 15-го стиха (“*Tu patris sempiternus es filius*”: «Ты Отца предвечный Сын») из гимна “*Te Deum*”. Он записан в т.н. дасийной нотации. Данный пример приводится в 13-й главе трактата Псевдо-Хукбальда «*Musica Enchiridis*» (конец IX века). Как видим, слоги текста помещены прямо в промежутках. Самых линий больше (8), чем будет впоследствии на стандартном нотном стане (4—5). В качестве высотных сигнатур использованы дасийные знаки слева, выполняющие функцию высотных ключей к каждой линии¹² (см. пример 1).

Данная нотация не утвердилась в дальнейшей музыкальной практике, хотя использовалась некоторое время в трактатах. Однако если сравнивать Средневековье и современность, то очевидно и кардинальное различие. Там шли напряженные поиски оптимальной нотации. И полязвучие было преодолено благодаря

1

The image shows a musical score for the phrase "Tu patris sempiternus es fili us". It consists of four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The lyrics are written below the staves, with lines connecting the words to the corresponding notes. The basso continuo line is in bass clef and shows the harmonic accompaniment.

Tu pat - ris sem - pi - ter - nus es fi - li - us

гвидоновой реформе, носящей глобальный и унифицирующий характер, а нынешний кризис — разунифицирующий, то есть влекущий размывание некоей всеобщей конвенции. Примечательно, что это размывание нотации идет параллельно с размыванием самой музыкальной предметности.

Таким образом, несмотря на внешнее сходство, очевидно и существенное различие. Думается, что нынешний нотационный кризис и не кризис вовсе, а просто некая новая стадия развития нотации, которую можно осторожно обозначить как стадию инволюции¹³. Она не ведет к новой тотальной реформе, а как бы рассеивает или расплывает все новые попытки — как реформирования, так и унификации. Не случайно Дубинец в заключении к своей книге констатирует: «Все попытки унификации и стандартизации нотации к успеху не привели. Поэтому практически все многочисленные нововведения не стали общеупотребительными — распространенными оказались лишь некоторые обобщенные нотационные принципы, без конкретной символики» [3. С. 156].

В связи с такой ситуацией возникает вопрос. Почему так происходит, и можно и нужно ли ожидать от этого кризиса или псевдокризиса очередной глобальной реформы в дальнейшем, унифицирующей как-то по-новому это полиязычие. Говорю «глобальной», так как в мелких и частных реформах нет недостатка. Что ни сочинение, то новый плод и «вклад» в области нотации¹⁴.

Думается, что такой необходимости (в глобальной реформе) попросту или в принципе нет. И объясняется это рядом причин, в том числе и неким парадоксом, что современная Новая музыка находится на обочине музыкального мейнстрима. И поэтому нет острой потребности особо тиражировать, то есть издавать и исполнять вновь созданное как в прошлые времена. Мы живем в эпоху «одноразовой», «фестивальной» музыки¹⁵. К тому же некоторые композиторы часто довольствуются изданием факсимиле рукописи, а не нотным набором¹⁶. И в современных руководствах по нотации даже есть разделы, где «обсуждаются основные правила рукописной записи музыки и подготовки рукописей к печати» [3. С. 82]. Возвращение (хотя и не массовое) к рукописной традиции нотного письма на новом витке спирали может опять же напомнить об эпохе Средневековья-Возрождения, которая увенчалась изобретением книго- и нотопечатания только на своем исходе, в конце XV века.

Далее, сами новые техники композиции (сонорика, алеаторика, концептуализм и т. п., а также их сочетания) часто провоцируют на то, чтобы не писать традиционную партитуру, или писать ее чисто символически (графически)¹⁷. Также и электронная музыка, создаваемая и зачастую фиксируемая сразу в цифровом формате и хранящаяся в виде звуковых файлов, не требует графической нотации в привычном смысле, хотя и может сопровождаться ею. Еще более радикально обстоит дело с теми опуса-

ми, где нотация начинает играть самодовлеющую роль — в виде самодостаточной графики, к примеру, которая или допускает очень большую долю свободы исполнителей в реализации композиторского замысла¹⁸, или вообще не предполагает перехода в звучание как таковое¹⁹.

Таким образом, реальной необходимости в новой унифицирующей реформе, возможно, просто нет. Или, вернее будет сказать, что унифицирующим моментом в известном смысле выступает цифровая форма хранения произведений в виде аудио-видео-файлов, когда традиционная нотация попросту становится не востребованной или имеющей подчиненное значение. Специалисты по нотации прямо пишут: «Основную функцию нотации — сохранение произведения — выполняет звукозапись» [Цит. по: 3. С. 83]. Ведь нотация нужна для исполнителей, а если новое произведение один раз исполняется под контролем композитора и затем «откладывается» (депонируется) на цифровое хранение, то нужды в дальнейшем воспроизведении «по нотам» часто попросту нет. Правда, следует отметить, что прежде чем «записать» в одном смысле (осуществить звукозапись) новое сочинение, нужно его исполнить, а чтобы исполнить, нужно «записать» в другом смысле (или формате), то есть графически — визуально. Так что нотацию как исходный композиторский текст (или жест) никто не может отменить. Звукозапись же является уже наполовину персонифицированным «исполнительским текстом».

В более широком понимании цифровая форма хранения и фиксации музыки (любой, но прежде всего современной «технической», созданной с помощью компьютера) толкает исследователя к теоретической разработке понятия «цифровая музыка», «основные отличительные особенности которой — цифровой способ фиксации и существование в рамках глобального единого цифрового информационного пространства (киберпространства)» [6. С. 10].

Но вернемся к самой многоликой современной нотации. Эффект от такой многоликости или многообразия показателей, это умножение

авангардных нотаций, которые, как уже отмечалось выше, носят маргинальный характер, как и большей частью сама авангардная музыка. Мейнстрим музыкальной культуры вращается вокруг центра — которым выступает музыка тональной эпохи — эпохи традиционного нотного письма.

Также проблема реформ нотации связана с проблемой музыкального любительства. Х. Коул, специалист по современной нотации, пишет в связи с этим: «Потребность в универсальном языке отходит на второй план, так как сейчас лучшие исполнения фиксируются в аудио- и видеозаписях, и прямой контакт любителя музыки с партитурой практически разрушен» [Цит. по: 3. С. 83]. Но он, добавим от себя, и зачастую невозможен. Для реформ прошлых веков была характерна тенденция разгерметизации, то есть демократизации нотации, после чего культура любительского музицирования резко возросла [11. С. 34, 98]. Но есть ли любители современной академической авангардной музыки? Даже если они и есть, то они ее не воспроизводят в процессе собственного музицирования. Наличие звукозаписей фактически освобождает любителей музыки от попыток самостоятельно воспроизвести авангардные опусы по нотам (партитуре или «клавиру»), чтобы ознакомиться с ними. И в этом принципиальное различие с ситуацией в прошлые эпохи (до изобретения звукозаписи), когда знакомство с новой музыкой происходило исключительно по нотам или в живом концертном исполнении. Но современная музыка вряд ли рассчитана на любительское воспроизведение, хотя в качестве удивительной компенсации вместо старых любителей музыки (или дилетантов) появилась новая генерация композиторов-любителей, как бы «из-за угла». К тому же современная авангардная музыка принципиально немелодическая, а любители искали (и до сих пор ищут) в музыке, в первую очередь, красивой мелодии с красивым гармоническим аккомпанементом, и исполнение такой музыки призвано было доставлять самим музицирующим любителям удовольствие. Удовольствие же от современ-

ной музыки сомнительное, скорее, оно может быть охарактеризовано как познавательно-интеллектуальное, нежели чувственное. О чувственном наполнении современной музыки следует говорить особо. Она не располагает к удовольствию еще со времен экспрессионизма.

В определенной степени вышесказанное можно отнести и к профессиональному восприятию такой музыки музыковедами-аналитиками. Просмотр и анализ сонорных партитур, к примеру, в корне отличается от обычного анализа. Не случайно за такими партитурами весьма трудно следить. Зачастую анализ сводится к рассказу о впечатлениях от того или иного сонорного эпизода и попытке выстроить сценарий их последования. Сами термины, обозначающие сонорные элементы, подчеркнуты визуально ассоциированы [13. С. 544].

И вот, наконец, мы подошли к базовым свойствам современной музыки. Сонорность (определяемая иногда как новое — третье — измерение) в качестве доминанты современной музыки дополняется акционизмом всех мастей. Это сочетание делает музыку новой формации непохожей на музыку прошлых эпох.

В свете этих тенденций опыты, идущие от Кейджа, можно интерпретировать в контексте размытия музыкальной предметности и поиска аттракторов за ее пределами²⁰. Нельзя исключать и того, что сам Кейдж и его последователи могли иронически рефлексировать по поводу современной музыки²¹.

И опять же в современной музыке и ее нотации мы можем наблюдать крайности. Наряду с элитарностью (зачастую преувеличенной) современную музыкальную и квазимузыкальную среду заполонило творчество масс (композиторы-любители с компьютерными программами). Далее. Если вступить на шаткую стезю перформансов, то очевидно, что успеха (прежде всего внешнего — успеха-шока) здесь может достичь каждый. Достаточно придумать что-то необыкновенное и шокирующее своей эпатажностью, за которой может, впрочем, скрываться некая социальная, в том числе и протестная идея. Не случайно акционизм («искусство взаимодей-

ствия» или концептуальное искусство) определяется как «производное от слияния искусства и политики» [9. С. 465]. Непросто ухватить в воздухе нечто, что может цеплять внимание, это тоже можно считать неким интуитивным даром. Музыкально-цирковую эксцентрику современности можно понимать в духе клоунады, не без элемента трагической иронии. Для перформансов же нужна не столько нотация, сколько сценарий, разбавленный возможными кусочками нотации, так как музыка там имеет большей частью второстепенный характер.

Современная информационная среда перенасыщена и вследствие этого достаточно агрессивна, и, по-видимому, музыкальное искусство, чтобы привлечь к себе внимание, вынуждено учиться играть по ее законам. Один философ высказал мысль, что в современном мире чуть ли не главными проблемами являются внимание и дефицит внимания. Это касается всех сфер жизни. Стремление привлечь к чему-то или к кому-то внимание порождает эпатажные формы саморепрезентации или подачи информации. Из той же серии и крикливая манера поведения. Все это работает в сфере шоу-бизнеса, но находит отголоски и проявления в сфере академической музыкальной культуры.

Перенасыщенность товарами и услугами, в том числе и в сфере искусства и культуры, — это реальность, в которой существует как производитель, так и потребитель. Например, композитора можно рассматривать как производителя, исполнителя и слушателя и соответствующие культурные институты — как потребителя. Их отношения могут быть поняты по формуле подрядчик — заказчик. Заказчиком выступает Министерство культуры, или научные фонды (грантодатели), или прочие организации (спонсоры), дающие гранты на определенные проекты. В целом это ситуация дефицита спроса и переизбытка предложения. Гласный и негласный рейтинг исполнителей, творческих коллективов, ученых сродни рейтингу спортивному. Происходит некое уравнивание всех мероприятий и персон по количеству подписчиков, баллов, лайков, индексов

цитирования и проч. Все это свидетельствует о том, что искусство и искусствознание вовлекается все активнее в сферу рынка или коммерциализации.

Можно сетовать на данное положение вещей, можно ностальгировать по советским временам²², но реальность такова, какова она есть. Поэтому стратегия выживания либо связана с тем, чтобы приспособиться к ситуации, либо обойти ее, либо искать альтернативные формы самореализации в данных сферах. Возможно, что распространение всевозможных камерных форм и жанров, а также перформансов, связано как раз с минимизацией затрат: композитору не нужно нанимать большие оркестры, не нужно оплачивать «живых» исполнителей или искать на это спонсоров, а можно обойтись, что называется, малой кровью, зачастую прибегая к помощи компьютера как при сочинении, так и при «исполнении» вновь создаваемого опуса. Исходя из этого, чем меньше нотации, тем меньше нужно исполнителям играть, разучивать партии, а в перформансах так вообще задачи их во многом облегчаются (или перестраиваются), не говоря уже о том, что эталонов исполнения «одноразовой» «фестивальной» музыки практически нет, и «фальшь» или прочие нестроения тоже никто не заметит, как в музыке тоновой или хорошо известной на слух (кроме, быть может, только самого композитора).

Очевидно также, что публика не может долгое время удерживать внимание на опусах современной музыки, отсюда их небольшая продолжительность, а также «разбавление» видеорядом и прочими аттракторами. Минималистские же опусы, наоборот, хотя и очень длинные, но предполагают в принципе слушание с любого места и отключение также в любой момент (для слушателя), поскольку у них форма на это и рассчитана²³.

Итак, резюмируя, выскажем гипотезу, что современное состояние нотации может сигнализировать о некоем коллапсе. О замыкании некоего цикла исторического развития для западной музыки и цивилизации. О том, что звуковые ресурсы близки к исчерпанию, как и

природные (тоже достаточно очевидный факт). И нотация сигнализирует об этом²⁴. И если срочно не начать думать о восстановлении последних — природных, а не звуковых, — и не думать, а, прежде всего, действовать, то ситуацию не переломить. Развитие музыки в мире глобализации тоже должно быть подчинено главной идее — спасению планеты и цивилизации с человеческим лицом. По этому принципу, кстати, можно разделять и критически оценивать и современную музыкальную продукцию. Например, те же самые перформансы, которые могут быть конструктивными, а могут быть деструктивными.

Но не следует ли из этого, что композитор (создающий) и музыковед (оценивающий перформансы) должны быть отчасти политиками (политологами), культурологами, философами? Вот и приходим к старому пониманию музыковеда и композитора как потенциальных *musicus* согласно Ю. Н. Холопову. Музыковед, заточивший себя в башню из слоновой кости, это музыковед, находящийся в зоне комфорта. Музикус, которым был, без сомнения, Холопов, интересовавшийся всем на свете, в том числе и текущей политикой, и древней историей славян, и «новой хронологией», и обсуждавший все это со своими студентами и аспирантами, выходит из зоны комфорта в открытое море, в котором никто не может чувствовать себя в безопасности. Поэтому авторы перформансов, как и оценивающие их, невольно втягиваются в процесс осмысления действительности по определению и вынуждены занять определенную позицию — приятие-неприятие, одобрение-порицание.

Многое в перформансах продиктовано резиньяцией, скепсисом и даже цинизмом, отражающими умонастроения современной цивилизации — усталость, неверие в социальный прогресс, страх от непредсказуемых последствий научно-технического прогресса, который работает не только во благо, но и во зло, на уничтожение животного, растительного миров, природных ресурсов, «несущей способности Земли»²⁵. Но теоретически возможны

и желательны позитивные акции, нацеленные на преодоление социальных противоречий, на стремление выбраться из болота равнодушия и бездействия, на преодоление отчуждения.

Остается надеяться, что и на Руси не переведутся талантливые композиторы, которые смогут выразить себя в рамках любых текущих звуковых средств (медиасредств) и трендов, сказать что-то конструктивное, осуществить «послание», так сказать... если есть «что сказать»²⁶. Как говорил Гёте, чтобы сказать что-то, надо быть кем-то [20. С. 256].

Так же, как напутствие молодым композиторам, можно считать размышление Софии Губайдулиной, которая призывает больше доверять интуиции и развивать ее. Она считает, что современные композиторы слишком увлекаются интеллектуальным конструированием в процессе сочинения [14], поскольку все в современном мире подчинено интеллектуальному началу. Сама она неуклонно следует в авангарде современных духовных устремлений, что видно из ее творчества. А этот авангард, видимо, самый сложный и самый ответственный — не звуковой и не нотационный, а духовный.

Примечания

- ¹ Материал статьи представляет собой версию доклада, прочитанного на Третьем конгрессе Общества теории музыки «Революции в истории музыкальной культуры (к столетию Революции 1917 года)». Москва, 25—29 сентября 2017 (в рамках секции «К 85-летию Ю. Н. Холопова»).
- ² «При этом пение одного едва ли согласуется с пением другого, будь то ученика с учителем, или ученика со своим соучеником» [2. С. 310].
- ³ Так называемый «гвидонов гексахорд».
- ⁴ Год создания — 1997, поставлена в Детском музыкальном театре им. Н. Сац в текущем году.
- ⁵ Он с сожалением констатирует, что существует столько же антифонариев со своими особенностями нотации, сколько учителей пения в различных церквях. «И если один антифонарий [и то] весьма трудно выучить, то несколько, без сомнения, [вообще] невозможно» [2. С. 310].
- ⁶ Прежде всего, некоего Одо [Аретинского], известного ныне также как Псевдо-Одо из-за не очень ясной идентификации и пересечений с Одо Клунийским [11. С. 64—65].
- ⁷ Кстати, именно с реформой высотности некоторые ученые связывают потерю ритмического слоя, который был в невменной нотации.
- ⁸ Подробнее о развитии мензуральной системы как исторической формы западно-европейского музыкального метра см. в диссертации М. Е. Гирфановой [4].
- ⁹ Хотя партитурный принцип использовался уже в модальной нотации.
- ¹⁰ Эти имена важны именно в комплексе, так как обычно и упрощенно говорят исключительно о Гвидо в данном контексте, который как бы «поглотил» своей славой более поздних реформаторов.
- ¹¹ Показательна в этом плане дискуссия (ток-шоу) на телеканале «Культура» под названием «Пресс-клуб XXI: о современных композиторах» (2010 год) с участием композиторов, журналистов, музыковедов и прочих заинтересованных лиц [12]. И хотя с момента данной дискуссии прошло семь лет, ничего принципиально не изменилось.

- ¹² Транскрипция нотного примера приводится по изданию Р. Эриксона, который осуществил английский перевод трактата [12]. Белыми нотами в транскрипции выделен *vox principalis*, зачерненными — *vox organalis*.
- ¹³ Инволюция в данном контексте — движение вспять, свертывание, угасание некоторых жизненно важных функций (термин применяется в культурологии, иногда как характеристика в отношении текущего состояния духовной культуры).
- ¹⁴ «Индивидуальные проекты» (термин Ю. Н. Холопова) распространились в новой нотации с такой же скоростью и в такой же степени, как и в организации самой звуковысотности, к которой этот термин был применен его автором. Краткий, но весьма информативный обзор новых типов нотации с примерами см. в статье Сз [16].
- ¹⁵ Это сказал победитель Евровидения-2017 португальский певец Сальвадор Собрал, имея в виду положение дел в поп-музыке, но его слова с полным правом могут быть отнесены и к современной академической музыке. Впрочем, приведем сходное высказывание С. Стадлера: «Молодые интересны, но очень избирательно. Не много тех, кого хочется играть. Упадок? Закат? Непонятно... Существует большой зазор между тем, что мы хотим играть и слушать, и между тем, что пишут сегодняшние композиторы. Щедрин, Губайдулина? Но им уже глубоко за 80. Они из другого времени. Современная музыка интересна только как культурное событие, но она не волнует. Отчего это? Может, нам не хочется в зеркало смотреться? (Смеется.) А если серьезно: сегодня нет композитора — властителя дум» [15]. И подобные мысли среди крупных исполнителей не единичны.
- ¹⁶ Например, Д. Крам, издающий многие свои сочинения подобным образом [3. С. 144].
- ¹⁷ Можно ли представить по отношению к прошлым временам выражение «нотационное творчество выдающихся современных композиторов»? [3. С. 2]. Ведь нотация всегда была вторичной по отношению к музыкальному творчеству как таковому. Поэтому данное выражение само по себе показательно. «Наступила эпоха “нотной музыки”, — вторит другой автор, — каждый старается найти свою изюминку не только в музыкальном языке, но и в системе музыкальной нотации» [16].
- ¹⁸ Среди ходовых примеров — «Декабрь 1952» Э. Брауна, «Balletto» В. Екимовского.
- ¹⁹ К примеру, *Metamusica* (2002) Сергея Загния.
- ²⁰ Штокхаузен замечает, что «в них [партитурах музыки-действия] разворачивается написание действия... вместо нотной записи звучания... Музыка более не записывается исключительно как звуковой феномен» [Цит. по: 3. С. 106].
- ²¹ Например, как пишет Дубинец, «Пьеса для контрабаса Тома Джонсона “Failing” — это словесный рассказ о том, какую трудную пьесу должен играть исполнитель и как ему тяжело живется, — рассказ, который сопровождается эпизодическими звуками контрабаса» [3. С. 106].
- ²² В принципе это то, что остается в сухом остатке всевозможных дискуссий ламентозного характера о положении современной музыки и современных композиторов [12].
- ²³ Возможно, это как раз тот случай, о котором композитор и музыковед В. Громадин пишет, что «композитор может <... > ориентироваться на «всех» (и тогда надо создавать пьесу, в которой каждое место похоже на любое другое, так как многие послушают лишь фрагмент)...» [6. С. 20].
- ²⁴ О «глубинной связи музыкальной нотации — как отражении и способе фиксации определенного состояния духовной культуры» — пишет Холопов [19. С. 155].
- ²⁵ См. в сети идеи американского футуролога и инженера Жака Фреско о «ресурсоориентированной экономике» и «несущей способности Земли» [18].
- ²⁶ Среди «конструктивных посланий», воплощенных интересно и динамично, на мой взгляд, — мультимедиа Николая Попова под названием «Флаг молодых». См. <https://www.youtube.com/watch?v=v5P8SEJuKzA>.

Список литературы

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). — М.: Моск. гос. консерватория, 1997. — 571 с.
2. Гвидо Аретинский. Пролог к Антифонарию. Пер. с латыни, примеч. и вступ. статья Р. Поспеловой // Поспелова Р. Л. Западная нотация XI—XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). — М.: Композитор, 2003. — С. 309—315.
3. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. — Киев: Гамаюн. 1999. — 313 с.
4. Гирфанова М. Е. Антично-средневековые латинские грамматики и учение о ритмических модусах Иоанна Гарландского // Музыка и время. — 2013. — № 9. — С. 11—17.
5. Гирфанова М. Е. Мензуральная система как исторический тип западноевропейского музыкального метра: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2015. — 52 с.
6. Громадин В. В. Феномен музыки цифрового века: вопросы теории: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М.: Моск. гос. консерватория, 2010. — 25 с.
7. Ефимова Н. И. Раннехристианское пение в Западной Европе VIII—X столетий (К проблеме эволюции модальной системы Средневековья). — М.: Моск. гос. консерватория, 1998. — 284 с.+XLIX.
8. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с.
9. Петрусева Н. А. Переписка Пьера Булеза и Джона Кейджа: идеи и перспективы // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: Сб. статей / Отв. ред. М. И. Кагунян. — М.: Моск. гос. консерватория, 2016. — С. 461—473.
10. Поспелова Р. Л. Гарландия — Франко — Витри: три реформатора в мензуральной теории XIII — начала XIV вв. // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова / Отв. ред. С. Ценова. — М.: Композитор, 1992. — С. 222—229.
11. Поспелова Р. Л. Западная нотация XI—XIV веков. Основные реформы. — М.: Композитор, 2003. — 416 с.
12. «Пресс-клуб XXI: о современных композиторах» (2010 год) [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FzQF8MT0Oik>. Дата обращения: 17.09.2017.
13. Савенко С. И. Музыка XXI века: к перспективе изучения // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: Сб. статей / Отв. ред. М. И. Кагунян. — М.: Моск. гос. консерватория, 2016. — С. 541—545.
14. «София Губайдулина о современных задачах композитора». Пресс-конференция в Ратуше Казани 2 ноября 2016 [Электронный ресурс]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=Iv_Adi81I2Q. Дата обращения: 17.09.2017.
15. Стадлер С. В. Интервью под названием: «Дирижирование — это не аэробика под музыку» с И. Клепиковой // Облгазета, Екатеринбург, 10.06.2017 [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/sergey-stadler-ekaterinburg-2017/>. Дата обращения: 17.09.2017.
16. Сэ Хёнг Ким. Проблема нотации в современной музыке // Новая музыкальная газета. — 2013. — Ноябрь [Электронный ресурс]. — URL: <http://musicnews.kz/problems-notacii-v-sovremennoj-muzyke/>. Дата обращения: 01.10.2017.
17. Филипп де Витри. Пер. с латыни Л. Маринковой и Р. Поспеловой, примечания Р. Поспеловой // Поспелова Р. Л. Западная нотация XI—XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). — М.: Композитор, 2003. — С. 316—327.
18. Фреско Жак. Проект Венера — мир прогнозов [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.mirprognozov.ru/prognosis/economics/proekt-venera-jak-fresko/>. Дата обращения: 01.10.2017.
19. Холопов Ю. Н. Эволюция нотации как проблема музыкального мышления // Холопов Ю. и др. Музыкально-теоретические системы. — М.: Композитор, 2006. — С. 155—167.
20. Эккерман И.-П. Разговоры с Гёте / Пер. с нем. Н. Ман. — М.: Худож. лит., 1981. — 687 с.
21. Erickson R. *Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis*, ed. C.V. Palisca. — New Haven & London: Yale University, 1995. — 106 p.
22. Rastall R. *The Notation of Western Music*. — London, 1983.

References

1. *Barsova I. A.* Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI — pervaya polovina XVIII veka). — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 1997. — 571 s.
2. *Gvido Aretinskiy.* Prolog k Antifonariyu. Per. s latyni, primechaniya i vstup. stat'ya R. Pospelovoy // Pospelova R. L. Zapadnaya notatsiya XI—XIV vekov. Osnovnyye reformy (na materiale traktatov). — M.: Kompozitor, 2003. — S. 309—315.
3. *Dubnets Ye. A.* Znaki zvukov. O sovremennoy muzykalnoy notatsii. — Kiyev: Gamayun, 1999. — 313 s.
4. *Girfanova M. Ye.* Antichno-srednevekovyye latinskiye grammatiki i ucheniye o ritmicheskikh modusakh Ioanna Garlandskogo // Muzyka i vremya. — 2013. — № 9. — S. 11—17.
5. *Girfanova M. Ye.* Menzuralnaya sistema kak istoricheskiy tip zapadnoevropeyskogo muzykal'nogo metra: Avtoref. dis. ...d-ra iskusstvovedeniya. — Kazan: Kazan. gos. konservatoriya, 2015. — 52 s.
6. *Gromadin V. V.* Fenomen muzyki tsifrovogo veka: voprosy teorii: Avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya. — M., MGK, 2010. — 25 s.
7. *Yefimova N. I.* Rannekhristsianskoye peniye v Zapadnoy Yevrope VIII—X stoletiy. (K probleme evolyutsii modal'noy sistemy Srednevekov'ya). — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 1998. — 284 s.+XLIX.
8. *Martynov V. I.* Konets vremeni kompozitorov. — M.: Russkiy put', 2002. — 296 s.
9. *Petruseva N. A.* Perepiska P'yera Buleza i Dzhona Keydza: idei i perspektivy // Muzykalnyye miry Yuriya Nikolayevicha Kholopova: Sb. statey / Otv. red. M. I. Katunyan. — M.: Mosk. konservatoriya, 2016. — S. 461—473.
10. *Pospelova R. L.* Garlandiya — Franko — Vitri: tri reformatora v menzural'noy teorii XIII — nachala XIV vv. // Laudamus. K 60-letiyu Yu. N. Kholopova. Otv. red. S. Tsenova. — M.: Kompozitor, 1992. — S. 222—229.
11. *Pospelova R. L.* Zapadnaya notatsiya XI—XIV vekov. Osnovnyye reformy. — M.: Kompozitor, 2003. — 416 s.
12. “Press-klub XXI: o sovremennykh kompozitorakh” (2010 god) [Elektronnyy resurs]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FzQF8MT0Oik>. Data obrashcheniya: 17.09.2017.
13. *Savenko S. I.* Muzyka XXI veka: k perspektive izucheniya // Muzykalnyye miry Yuriya Nikolayevicha Kholopova: Sb. statey. / Otv. red. M. I. Katunyan. — M.: Mosk. konservatoriya, 2016. — S. 541—545.
14. “Sofiya Gubaydulina o sovremennykh zadachakh kompozitora”. Press-konferentsiya v Ratushe Kazani 2 noyabrya 2016 [Elektronnyy resurs]. — URL: https://www.youtube.com/watch?v=Iv_Adi81I2Q. Data obrashcheniya: 17.09.2017.
15. *Stadler S. V.* Intervyu pod nazvaniyem: «Dirizhirovaniye — eto ne aerobika pod muzyku» s I. Klepikovoy // Oblgazeta, Yekaterinburg, 10.06.2017 [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/sergey-stadler-ekaterinburg-2017/>. Data obrashcheniya: 17.09.2017.
16. *Se Khong Kim.* Problema notatsii v sovremennoy muzyke // Novaya muzykal'naya gazeta. — 2013. — Noyabr [Elektronnyy resurs]. — URL: <http://musicnews.kz/problema-notacii-v-sovremennoj-muzyke/>. Data obrashcheniya: 01.10.2017.
17. *Filipp de Vitri.* Per. s latyni L. Marinkovoy i R. Pospelovoy, primechaniya R. Pospelovoy // Pospelova R. L. Zapadnaya notatsiya XI—XIV vekov. Osnovnyye reformy (na materiale traktatov). — M.: Kompozitor, 2003. — S. 316—327.
18. *Fresko Zhak.* Proyekt Venera — mir prognozov. Elektronnyy resurs. — URL: <http://www.mirprognozov.ru/prognosis/economics/proekt-venera-jak-fresko/>. Data obrashcheniya: 01.10.2017.
19. *Kholopov Yu. N.* Evolyutsiya notatsii kak problema muzykal'nogo myshleniya // Kholopov Yu. i dr. Muzykalno-teoreticheskiye sistemy. — M.: Kompozitor, 2006. — S. 155—167.
20. *Ekkerman I.-P.* Razgovory s Gete / Per. s nem. N. Man. — M.: Khudozh. lit., 1981. — 687 s.
21. *Erickson R.* Musica enchiriadis and Scolica enchiriadis, ed. C.V. Palisca. — New Haven & London: Yale University, 1995. — 106 p.
22. *Rastall R.* The Notation of Western Music. — London, 1983.