

DOI: 10.17516/1997–1370–0762
УДК 781.6

Music Against the Challenges of Digital Society

Boris V. Markov* and **Dmitriy A. Yarochkin**

St. Petersburg State University

St. Petersburg, Russian Federation

Received 24.03.2021, received in revised form 14.04.2021, accepted 21.05.2021

Abstract. The aim of the article is to separate the concepts of musicology, music anthropology, music, and instrumentalism. This very division and reflection of the interrelations of concepts provide a starting point for a detailed study of the problems of musical instrumentalism. The article is methodological in nature. It contains a number of important settings that are necessary for the anthropological analysis of music. The Central theoretical explanation of the article is the separation of musical anthropology and the anthropology of music. For this purpose, a number of tasks, namely, the definition of the theoretical fields of musical anthropology and the anthropology of music, and the disclosure of the role of music in traditional and modern society are proposed. The concept of musical action is introduced. Solving these problems allows to give a more complete analysis of the relationship between a person and music. It is this problem that becomes the main problem in the music media mainstream, where popular music is used as a way of producing moods and experiences. Music becomes a particularly valuable commodity in a networked society, which is made not so much for the purpose of incorporating into the values of high culture but to control the behavior of people in the music market. In addition to commercialization, music is becoming an effective political technology that provides consensus among voters. In this regard, there is a cultural problem, how high art in general and music, in particular, can preserve its traditional purpose – to promote humanization.

Keywords: musical anthropology, the anthropology of music, musical performance, ethnomusicology, musical instrumentalistic, system musicology, noise, physical behavior, verbal behavior, identity, symbolism, archaeology.

The research has been financial support of a grant from the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (project «The latest trends in the development of the sciences of man and society in the context of the digitalization process and new social problems and threats: an interdisciplinary approach», Agreement No. 075–15–2020–798).

Research area: culturology.

© Siberian Federal University. All rights reserved

* Corresponding author E-mail address: bmarkov@mail.ru

ORCID: 0000–0003–3755–6742 (Markov)

Citation: Markov, B.V., Yarochkin, D.A. (2021). Music against the challenges of digital society. J. Sib. Fed. Univ. Humanit. Soc. Sci., 14(6), 810–821. DOI: 10.17516/1997–1370–0762.

Музыка перед вызовами цифрового общества

Б.В. Марков, Д.А. Ярочкин

*Санкт-Петербургский государственный университет
Российская Федерация, Санкт-Петербург*

Аннотация. В статье реконструируется ряд установок и предпосылок как создания, так и восприятия музыки, которые являются предметом когнитивно-антропологического анализа музыки. Другой теоретический мотив – необходимость различия музыкальной антропологии и антропологии музыки. Такое предложение способствует решению ряда задач: определению теоретических полей музыкальной антропологии и антропологии музыки, раскрытию роли музыки в традиционном обществе и обществе современном. Для объяснения специфики мелоса по сравнению с логосом используется понятие музыкального действия. Оно способствует пониманию влияния музыки на настроение человека. Именно эта проблема становится главной в медиа мейстриме, где популярная музыка используется как способ производства настроений и переживаний. Музыка начинает быть в сетевом обществе особо ценным товаром, который производится не столько с целью приобщения к ценностям высокой культуры, сколько для управления поведением людей на рынке музыкальной продукции. Помимо коммерциализации музыка становится эффективной политехнологией, обеспечивающей консенсус избирателей. В этой связи возникает культурологическая проблема, каким образом высокое искусство вообще и музыка в частности может сохранить свое традиционное предназначение – способствовать очеловечиванию человека.

Ключевые слова: музыкальная антропология, антропология музыки, музыкальное действие, этномузыкология, музыкальная инструменталистика, системная музыкология, шум, физическое поведение, поведение, идентичность, символизм.

Исследование проведено при финансовой поддержке гранта Министерства науки и высшего образования РФ (проект «Новейшие тенденции развития наук о человеке и обществе в контексте процесса цифровизации и новых социальных проблем и угроз: междисциплинарный подход», соглашение № 075–15–2020–798).

Научная специальность: – культурология.

В задачи статьи входит анализ понятий музыкологии, антропологии музыки, музыкальной инструменталистики. Сравнение народной и популярной музыки в ходе детального исследования приводит к новому пониманию их не формальных, а содержательных взаимосвязей. Антропология му-

зыки должна дать ответ на вопрос, в чем отличие воздействия на человека текстов, образов и мелодий. Слова предполагают понимание значения и проверку на соответствие объективным положениям дел. В семиотике образы и звуки определяются как визуальные и акустические знаки, ко-

торые, подобно словам и текстам, являются носителями значений и передают информацию. В музыковедении используется метафора «музыкальный образ», что навязывает истолкование музыки как формы отражения реальности. В результате исследования авторы пришли к выводу, что эпистемологический подход к музыке не объясняет особенности ее воздействия на настроение человека. Музыка не является только сигналом, запускающим ту или иную реакцию, и не сводится к сообщению о том или ином положении дел во внешнем мире. Современные когнитивные науки опираются на более широкое определение языка и сознания, чем семиотика. В частности, учитывается перформативный аспект знаков, которые помимо конвенционального значения несут и собственное содержание. Знаки музыкального и изобразительного искусства вовсе не прозрачны и воспринимаются не только как носители культурных символов. Слушатели и зрители помимо рефлексии испытывают удовольствие от их вида или звучания.

Использование данных музыкальной инструменталистики позволяет глубже понять, какие ресурсы человеческого сознания и тела используют современные сетевые технологии, привлекающие музыкальные послания для воздействия на образ жизни людей. Одной из задач статьи является философская аналитика музыкальных инструментов. Сегодня мы живем в условиях новой технологической революции. Информационное общество дает основание пересмотреть представление об инструментах и технике, сложившееся в индустриальную эпоху. Они расценивались утилитарно и функционально. Цифровые технологии раскрывают новые возможности звука, а также значительно упрощают создание, запись и воспроизведение музыки. Вместе с тем, труд по созданию инструментов и обучение игре на них был не только работой, но и раскрытием возможностей как природного материала, так и человеческого организма. «Живая музыка» – это синергия духа и тела, природы и культуры. Современные композитор и слушатель не входят

в резонанс с мировым концертом. Популярная музыка звучит непрерывно, но воспринимается либо в фоновом режиме, либо как своеобразный наркотик, анестезирующий страдания от одиночества.

Начиная с индустриальной революции философы предупреждали о социально-антропологических последствиях техники. По мере осознания негативного воздействия на природу сложилось отрицательное отношение к технике вообще. Между тем, человек – это продукт технологий, а инструмент – это первый медиум между организмом и средой. Мягкая рука человека, создавшего орудие, воздействует на дерево или иной твердый предмет. Инструмент имеет две стороны. Одна приспособлена к природе, а другая – к человеку. То же самое и музыкальный инструмент, изготовленный из физического материала, издающий акустические и в то же время отличающиеся от природных, звуки. Музыкальные ритмы, мелодии, тональности всегда были и остаются синергией природного и культурного, сакрального и мирского.

О чем говорит музыка – об истине бытия, о порядке космоса и полиса, а может, о том, о чем шепчут леса или гремят вулканы, т. е. о нечеловеческом – это вечная, но продуктивная проблема. Ее решению способствует философско-антропологическая рефлексия как часть трансдисциплинарной методологии, соединяющей достижения естественных и гуманитарных наук для культурологического исследования музыки.

Философско-антропологическая рефлексия музыки

Пожалуй, наиболее распространенный ответ на вопрос, как музыка воздействует на поведение человека, дает социология музыки, которую можно считать сложившейся, получившей широкое признание научной дисциплиной. Философия музыки тоже имеет давние исторические корни, однако становится актуальной только в последние годы в связи с аудиовизуальным поворотом в современной культуре. Но в отличие от визуальной антропологии ее нельзя счи-

тать сложившейся дисциплиной. Речь идет пока о поиске оснований, о выборе направлений, в горизонте которых можно разрабатывать философскую антропологию музыки. Пока в этой области конкурируют феноменология, герменевтика и структурная антропология.

В феноменологии Гуссерля музыкальные метафоры использовались при разработке временности сознания. Сознание, по Гуссерлю, протекает как синтез прошлого, настоящего и будущего. Лучше всего это демонстрирует восприятие музыки: в каждый момент времени «теперь» мы слышим отдельный звук, но этому сопутствует память о прошлых звуках и предвосхищение будущего. Так возникает мелодия. В герменевтике Г.-Г. Гадамера и М. Бахтина язык рассматривается в аспекте его звучания. Родная речь уподобляется мелодии, и в этом секрет воздействия поэтического слова.

Как и почему тональность музыкальной речи воздействует на человека? Для Платона это был важнейший, в том числе и политический, вопрос. Государством должны управлять философы, их власть основывается на знании порядка космоса, т. е. на истине. Поэтому, признавая влияние музыки, греки приписывали гармонию космосу (Katrēničová, 2015: 29). Настоящее значение музыки состоит в том, что она как бы вырывает наружу человеческую душу, погруженную в собственные сновидения. Благодаря героической песне человек становится гражданином полиса. Платон критиковал музыку сирен, которая увлекает героев на остров забвения, откуда не возвращаются, и советовал петь за столом не лирические, а ритмичные походные песни, открывающие дорогу подвига (Platon, 1971: 332).

В письменной культуре тексты и речи не только сообщают информацию, но и упорядочивают страсти. На первый взгляд, кажется, что слова положительно воздействуют на разум потому, что сообщают истинную информацию, в соответствии с которой строятся планы и структуры поведения. Размышляя о назначении испове-

ди, Августин спрашивал, зачем она нужна, если Бог знает все, и отвечал: «Когда я признаюсь в своих грехах, то исправляюсь». То же происходит при выражении чувств на высоком литературном языке или в форме моральных наставлений.

Информативную роль слов не следует преувеличивать. По мнению историков, греческая речь не просто говорилась, а выпевалась. Такой речитатив еще встречается в некоторых местах обширного Российского государства. Кажется, что музыка может возбуждать опасные, «демонические» желания. На самом деле она укрощает страсти и охраняет от безумного гнева или отчаяния, которые нередко охватывают человека. Свидетельством первичного воздействия тональности голоса другого является тот факт, что уже шестимесячный эмбрион реагирует биением ножек на голоса снаружи. И в дальнейшем эталоном выступают звуки песен, которые мы слышали еще в детстве. Таким образом, песня выполняет «соборную» функцию, она вырывает человека из внутренних переживаний и приглашает в мир, как предсказание судьбы и обещание славы.

Что является главным в песне – слова или мелодия? В дискуссиях о гимне России победила музыка. Язык действует на поведение людей благодаря тому, что знаки обладают значениями. Общественный порядок поддерживается семантической настройкой, которая связана с поведенческими паттернами. Люди реагируют на слова ожидаемыми действиями. Музыка обладает не меньшей властью над человеком. Вряд ли она несет какую-то осознаваемую информацию, она захватывает и воздействует психически – заставляет нас веселиться или ввергает в уныние – и даже физиологически – учащает пульс и дыхание, вызывает слезы. Язык регулируется логикой и грамматикой, он является носителем смыслов и значений, которые могут быть проверены. Наоборот, непонятно, чем и как захватывают нас образы и звуки. Хотя существует музыкальный слух и художественный вкус, но ни у творцов, ни у зрителей и слушателей нет четких правил,

подобных грамматическим и логическим, которые бы определяли порядок создания и восприятия звуков и образов. При этом все понимают, что если одни их сочетания воздействуют на нас сильнее, чем другие, то это свидетельствует о том, что тут все происходит не как попало. Теоретики «мимесиса» обычно отсылают к некому объективному порядку, например к «гармонии космоса». Сторонники перформативной концепции критикуют «изобразительное» понимание искусства и говорят о связи музыки с ритмами организма, о воздействии образов на желания и реакции людей. А. Шопенгауэр доказывал, что музыка выражает не истину, а волю (Schopenhauer, 1999). Его почитатель Ф. Ницше считал, что в музыке звучит бытие и одаренные музыкальным слухом индивиды воспринимают гармонию мирового концерта (Nietzsche, 2014).

В «Сыром и приготовленном» К. Леви-Стросс использовал при анализе мифов музыкальные метафоры и образные метонимии (Levi-Strauss, 1999). Восприятие музыки и речи (мифа) сходно в том, что они вызывают работу неких общих ментальных структур. Леви-Стросс различал две сети – внешнюю, культурную, и внутреннюю, природную, которая относится к церебральным явлениям. Этим он объяснял удивительную способность музыки действовать одновременно на разум и на чувства. Музыка раскрывает физиологическую основу культуры, она требует участия тела. Когда играют или поют для себя или все вместе, тогда достигают гармонии движения и экспрессии, передают не информацию, а усилие.

Вопрос о том, почему среди тысячи звуков только некоторые воспринимаются как музыка, захватывающая нашу душу и сердце, сегодня стал необычайно актуальным. Действительно, если оглянуться вокруг, нас все реже окружают люди в очках и с книгой, зато наушники стали необходимым аксессуаром даже у пожилых людей. Вопрос о том, что за музыка звучит в ушах наших современников, какие настроения она вызывает, кто определяет музыкальную по-

литику (деятели авангарда или рэпперы?), становится наиважнейшим для выбора воспитательных технологий.

Ответы на поставленные вопросы приводят к более общей теме сравнительного анализа главных медиумов коммуникации – мелодии, образа и слова. Базисом классической культуры считается, конечно, язык. Изобретение письменности, а потом книгопечатание стали ключевыми факторами цивилизации, определившими направление развития не только культуры, но и политики. Революция в медиа – открытие радио и телевидения, как указал М. Маклюэн, изменило и самого человека. Потребители массовой культуры руководствуются не эстетическими критериями, а удовольствием. Но как возможно удовольствие от музыки? Тембры, мелодии и ритмы дают удовольствие, сходное с гастрономическим. Это принимается как должное и не подвергается сомнению. Отсюда возможность отвлечься от сознания, не задумываться о смысле жизни. Развлекательная музыка настроена на тональность человека, который рад жизни. Она беспредметна, ее нельзя отождествлять с какими-либо событиями. Легкая музыка создает нечто вроде рая, где нет горя и страданий, и поскольку ее идеология скрыта, она избегает критической рефлексии. Музыка – это знаки другого мира, она обещает головокружительное счастье и способна создавать иллюзию подлинности присутствия в мире. Она не дает впасть в меланхолию, интегрирует людей, обволакивая их звуками, сближает, создает иллюзию единства.

Деятели авангарда обвиняют современную культуру в логоцентризме и ищут формы освобождения от господства слова, от поисков вездe и всюду рационального смысла. На самом деле интерпретации и комментирование произведений музыкального и изобразительного искусства не является формой насилия мифического «когнитивного капитализма». Наоборот, философский анализ раскрывает предпосылки творчества, он позволяет художникам и музыкантам понять как возможности, так и опасности своего искусства. Поэтому

более перспективным представляется респонсивный подход, объединяющий аналитику музыкальных, визуальных и вербальных средств коммуникации в общую философско-антропологическую теорию медиа.

Музыка становится предметом изучения множества дисциплин. В этой связи необходима разработка трансдисциплинарной методологии. Первым шагом на этом пути является философская рефлексия музыки, опирающаяся как на традицию, так и на новые данные, полученные в современных науках о музыке. Философско-антропологический анализ, с одной стороны, должен опираться на результаты конкретных музыковедческих исследований, а с другой – способствовать их развитию за счет анализа социокультурных предпосылок трансформации музыкальных искусств.

Музыкальная антропология и антропология музыки

Философия изучала музыку с эпистемологической точки зрения. Гегель выстраивал иерархию искусств по степени выражения истины, и музыка в его «Эстетике» занимала не самое высокое место. Сегодня онтологический вопрос решает не теория познания, а антропология. Предмет музыкальной антропологии – это представление человека о музыке. Такой подход дает повод говорить не об одной, а о ряде «музык», так как сами основы музыкальности различаются как географически, так и хронографически. Это открывает широкие возможности модного движения «деколонизации» музыки. Европейское искусство уже не расценивается как эталон. Культурология сталкивается с проблемой, что считать музыкой, а что нет. Дело в том, что сам критерий разделения обусловлен социально-культурными традициями и поэтому универсальный ответ проблематичен. В Европе действует «акустический» критерий, который описывает музыку как звук с «правильной и периодичной вибрацией» (Charles, 1941: 4–5), а шум как «неопределенные звуки» (Seashore, 1938: 20).

Л. С. Клейн в «Гармонии эпох» связывает изменения в гармонии с развитием общественных отношений. Музыка, будучи продуктом человеческой деятельности, подстраивается под нужды общества. Клейн пишет: «Перестройками гармонии выразительнее всего проявляются семиотические революции в музыке» (Klein, 2012: 21). Новая гармония не отменяет старую, а ограничивает сферу ее применения. В новой музыкальной гармонии часто видны следы старой. Говоря об антропологическом аспекте музыкальной системы, не следует упускать из виду ее нормативную базу, которая превращает музыку в трансляцию образа самого человека как гражданина и живого существа.

Комплекс действий, направленных на воспроизведение музыки, можно рассмотреть, как музыкальную политику тела. Изучение техник тела является сравнительно новым направлением культурной антропологии. В данном случае антропологическое измерение получает постановка руки, голоса и сценического движения. Музыкальная антропология как специальная дисциплина уже культурной антропологии, шире антропологии музыки, которая представляет собой описание и анализ антропологических предпосылок той или иной музыкальной теории. Франц Боас в книге «Примитивное искусство» указывал на то, что стремление к красоте изначально свойственно человеку, т. е. это своеобразная антропологическая константа. Он писал: «Я полагаю, что в узкой области искусства характерным для любого человека является способность получать удовольствие от прекрасного» (Boas, 1955: 356). Прекрасное он находил и в сфере звуков. От древних нас отличает лишь относительная свобода выражения гармонии.

Энтони Сигер пишет, что разница между музыкальной антропологией и антропологией музыки заключается в акцентах. В антропологию музыки проникают методы антропологии. Эта дисциплина рассматривает то, как музыка становится частью общества. Музыкальная антропология рассматривает социальную жизнь как представление себя на публичной сцене:

музыка является важнейшей частью конструкции и интерпретации, социальных и концептуальных отношений и **процессов** (Seeger). Стефан Блум отмечает: «Научные термины, вопросы и методы возникают как ответ на специфические условия социальной и музыкальной жизни в данном месте и времени» (Nettle, Bohlman, 1991: 3). Они подвижны, потому что общество по-разному расставляет акценты производства и восприятия музыки. Понятия музыкальной антропологии и антропологии музыки образуются по тем параметрам, которые задаются потребностями общества. Их выявление становится важной методологической и когнитивной задачей.

Музыкальная антропология озабочена вопросом, что есть музыка как деятельность человека, а антропология музыки отвечает на вопрос, что есть человек как творец музыки. По мере того, как жанры и виды музыки расширяются, становится все более трудным понять, каким образом человек поддерживает свою музыкальную идентичность. Давид Дж. Харгрейвс, Раймонд Макдональд, Дороти Мейл в статье «Музыкальная идентичность» пишут: «Музыкальная идентичность является важным компонентом человеческой музыкальности, и по мере того, как понятие того, что значит быть музыкальным, продолжает расширяться, становится критически важным понятие, как мы строим и поддерживаем нашу музыкальную идентичность во всех музыкальных контекстах нашей жизни» (Hallam, Cross, Thaut, 2016: 772).

Антропология музыки направлена на изучение музыки как элемента культуры, а музыкальная антропология – это дисциплина, предмет которой есть сам человек, раскрывающийся в процессе музыкального действия. Для того чтобы понять этот процесс, нужно разработать концепцию музыкального действия, которая позволит рассмотреть создание музыки в контексте общественных настроений и включить в исследование элементы, которые обычно остаются за кадром. В частности, за кулисами общего музыковедения остается связь музыки не только с эстетическими

эмоциями, но и с физическим поведением, психическими реакциями, символическими образами, архетипами и культурными паттернами. Поэтому чисто эстетические и философские теории музыки полезно дополнить открытиями этномузыкологии и музыкальной антропологии.

Музыкология и этномузыкология

Музыкология – это дисциплина, которая состоит из двух пластов знания: музыкальной теории и антропологии. По словам А. Мерриама, этномузыколог ищет мост, который соединяет гуманитарные и музыкальные науки. «Этномузыколог ищет знания и способы поделиться ими. Результат, к которому он стремится, ближе к сфере науки, чем к сфере искусства» (Merriam, 1964: 20). Стоун добавляет: «Этномузыковеды проводят исследования о музыкальном исполнении, о музыкальном опыте и о музыкальных исполнителях, используя понятия как социальных, так и естественных наук, а также смежных областей музыки и гуманитарных наук» (Stone, Ruth, 2016: 1). Основы дисциплины были заложены Г. Адлером в статье «Сфера, метод и цель музыковедения». Он пишет, что «музыковедение возникло одновременно с искусством организации тонов» (Adler, Mugglestone, 1981: 5). Поле дисциплины исследователь очертил уровнями теории, систематики, практики и дидактики.

Обычно выделяют два подхода к предмету этномузыкологии. «На протяжении своей истории этномузыкология рассматривалась по-разному: как подход к изучению музыки как музыки (Hood, 1971) или музыки как формы культуры (Merriam, 1964)» Krüger, 147). Аделаида Рейс пишет: «Основная трудность разработки Мерриама заключается в отсутствии внутренней сплоченности, которая защитила бы музыку в культурном контексте от расчленения, что приводит к двум этномузыкальным идеям или к раздвоению дисциплины» (Reyes, 2009: 13).

Этномузыкология представлена как отдельная от антропологии и музыкологии дисциплина, которая, тем не менее, пользует-

ется их методами. Традиционно музыкология отличается от истории и антропологии. «Музыкология – само название включает в себя слово, которое пришло через европейский девятнадцатый век, чтобы указывать на «изящное» искусство в центре новых эстетических проблем и которое стало использоваться к середине девятнадцатого века для самого прекрасного искусства, искусства, к трансцендентным духовным способностям которого все остальные приглядывались с завистью» (Tomlinson, 2017: 285). Этномузыкология как частная дисциплина общей теории музыки выполняет три задачи. Первая – изучение технической стороны музыкального действия. Это исследование закономерностей музыкального строя, нотной записи, гармонии, ритмики и прочее. Вторая – это изучение способности человека создавать музыкальные сообщения. «Теория музыки, эстетика музыки и психология музыки часто относятся к музыке как к явлению, радикально отделенному от остального звукового окружения. Но музыка неразрывно связана с этим более широким слуховым миром, поскольку она звучит в нем, включает в свой материал окружающую звуковую среду» (Seeger, 90).

Бруно Нетл указывает на то, что дисциплинарная идентичность этномузыкологии часто становится предметом дебатов: она полноценная автономная дисциплина или раздел музыковедения и антропологии. Ответ зависит от того, является музыка предметом междисциплинарного изучения или специальной дисциплины. Музыкология концентрируется, в первую очередь, на музыкальной структуре, игнорируя антропологический контекст. Кроме того, она воспринимается как синхроничная дисциплина в противовес диахроничной исторической музыкологии. «Такие дисциплины, как музыковедение, включают в себя два взаимодополняющих раздела, каждый из которых имеет одинаковую ценность и каждый принципиально отличается» (Schwadron, Hutchinson, 1978: 2).

Как известно, антропология тесно связана с археологией. Методы музыкальной археологии дополняют и позволяют прове-

рить данные этнографии. Этнографическая аналогия может использоваться только для генерации гипотез, которые затем должны быть проверены с помощью неаналогических методов (Hallam, Cross, Thaut, 2016: 6). Стюарт пишет в статье «Прямой исторический подход к археологии»: «Если что-то и характеризует сегодня историческую антропологию, то это признание того, что обоснованные теории, обобщающие данные культурных изменений, процессов или динамики, должны основываться на постепенно накапливающейся информации о конкретных обстоятельствах, окружающих конкретные события» (Steward, 1942: 339). Это касается прежде всего исследования истории музыкальных инструментов.

Музыкальная инструменталистика

Подобно тому, как лингвистический поворот способствовал решению проблемы познания путем анализа языка, акустический поворот в современной культуре сопровождается интересом к музыкальной технологии вообще и к музыкальным инструментам в частности. Как в случае с гипотезой лингвистической относительности не следовало преувеличивать роль языка, так и в антропологии музыки не нужно абсолютизировать роль инструментов. Как и всякое орудие, они респонсивны, т. е. приспособлены для игры и одновременно к телу музыканта. Что касается восприятия музыки, то человеческое ухо – это вовсе не пассивный (послушный), сравнительно с активным глазом, орган. Слух вообще, а музыкальный в особенности, отнюдь не исчерпывающе представлен в физической акустике. В последние годы эта физическая дисциплина успешно развивается как психоакустика и психосемантика.

Для определения предметного поля музыкальной инструменталистики потребуются ввести ряд дистинкций. Разделение антропологии музыки и музыкальной антропологии может показаться условным в силу близкого звучания слов, тем не менее оно продуктивно для разделения ряда объемных тем, которые гармонично укладываются в эту схему. Это символизм в му-

зыке, музыкальное действие и археология музыки. Связь данных элементов высвечивает проблемы музыкальной археологии, которые не сводятся к истории конструкций музыкальных инструментов. «Исходя из западного музыкального фона, слишком легко приравнять музыку к инструментке, как в западной традиции высокой (и популярной) музыки» (Mogley, 5). Такой подход упускает из виду относительную независимость музыки от инструментов ее исполнения.

Инструменталистика – отдельная сравнительно молодая наука о музыке. Ее целесообразно развивать как часть музыкальной антропологии, которая занимается не только музыкальным инструментом как физическим носителем звука, но и человеческой активностью, предшествующей созданию готового инструмента. Ремесленное создание инструмента как бы теневая сторона музыкального искусства. Между тем инструмент и музыка – явления взаимозависимые. «Важным свойством музыкального языка является полисемантическая, заданная изначальной множественностью организационных структур (выразительность тембра, динамики, ритма и т. д.) и существующая до появления кодов (жанровых, стилевых и т. п.) конкретного произведения» (Alekseeva, 2019: 184). Музыка слишком сложный объект, чтобы рассматривать ее, игнорируя составные элементы.

Концепция музыкального действия включает в себя анализ предпосылок создания инструмента, а также влияние его на человека. Инструменталистика не должна быть сугубо теоретической и оторванной от реальности, так как многие аспекты знания становятся очевидными только в том случае, если ученый озадачен необходимостью восстановить весь путь мастера. В таком случае инструменталистика – это изучение ремесла, которое само по себе находится на стыке с искусством. В ее поле включается обратная связь музыкального инструмента и человека, влияние музыкального инструмента как физического явления и культурного символа на природу

человека. Музыкальным инструментом может становиться и тело человека.

Гарольд Гомес Кесседи делит активность в искусстве на три вида, это аналитика, синтез и сведение к практике. Все они должны изучаться равномерно. Деятельность, касающаяся искусства и науки, имеет минимальные различия. Можно перенести эту схему и на «ремесло». Чтобы ответить на вопрос, какой комплекс действий ведет к созданию музыкального инструмента, необходимо обладать знаниями в области антропологии музыки. Для многих народов алгоритм изготовления инструмента регламентируется ритуалом.

Что касается соотношения инструменталистики и других дисциплин, то всех опережает социология, так как умение играть на музыкальном инструменте сказывается на социальном положении человека. В последнее время в связи с отказом от идеологии использованием музыкальных технологий для управления людьми заинтересовались политологи. Если раньше были нередки случаи критики и даже репрессий в отношении композиторов, и самих музыкальных инструментов, то сегодня «психоделическая» музыка эффективно используется как средство снятия протестных настроений.

В рыночной экономике музыка не считается даром неба, она становится товаром, потребление которого вызывает удовольствие (Markov, 2011: 279). Все это помогает понять, кем, как и с какой целью инструменты создаются, продаются и покупаются. Инструменталистика связана с эргономикой, таксономией, археологией. «Музыкальные инструменты сложнее, чем просто инструменты. Они являются объектами для того, чтобы радовать не только ухо, но и глаз, они декоративны, и с самого начала цивилизации они богато украшались» (Winterniz, 1966: 7). Принципы, по которым классифицируются инструменты, включают такие параметры, «как звук, огибающая спектра, тип резонатора, отношения игрок – инструмент» (Vucur, 2016: 2). Музыкальная инструменталистика, вбирая в себя пласты других дисциплин, превращается в от-

дельную форму знания, которая заставляет вспомнить о подзабытой органологии А. Богданова (Bogdanov, 2014) и на этой основе реанимировать философию инструмента. Перенос внимания антропологов от орудий каменного века к музыкальным инструментам будет способствовать развитию теории антропогенеза, которая явно буксует, несмотря на открытие новых фактов. Для этого нужно признать, что человек – это существо не только трудящееся или политическое, но и музицирующее. Думается, что такое признание будет способствовать увеличению занятий музыкой, причем не только в школьном образовании.

Соотношение музыкального и человеческого

в информационном обществе

В современном мире понятие инструмента указывает на ряд сложных проблем информационного общества. Музыка отделяется от носителя. Она превращается в информацию, которая может передаваться любыми медиа. Важно указать на то, что конечной точкой медиа музыкального сообщения является динамик. Это простое механическое устройство имеет ряд ограничений. Оно воспроизводит лишь определенный диапазон. В этой ситуации композитор вынужден писать усредненную музыку. Поскольку слушатель тоже оказывается случайным, то усреднение производится сразу по двум категориям.

Музыка воссоздается в сознании слушателя, и это особенно явно, когда звучит не конкретный инструмент, созданный мастером, а безликий динамик. Механизм достройки музыки используется в формате mp3. Часть звуков просто удаляется из записи и домысливается слушателем, звук уже не передает тембр инструмента, а лишь указывает на некую абстрактную сущность. Поэтому власть над человеком приобретают информационные звукоформы, наборы звучаний, которые, подобно сигналам, вызывают психические реакции.

Если музыка становится информацией, то и информация может стать музыкой? Программа Sonic-ri предлагает интерфейс,

в котором музыка написана на формальном языке программирования. И это не просто другая форма нотации. Такой подход рождает генеративную музыку, которая может отвечать на внешние стимулы и вести себя как любая другая программа.

Специально к данному исследованию мы создали сайт, который моделирует похожий принцип на языке JavaScript. Пользователь двигает мышкой, и в зависимости от ее положения проигрывается звук и рисуется цветной отпечаток. Таким образом, совмещается цвет и звук, и хотя звук монотонный, можно создать сколь угодно сложную программу, которая создаст нужную композицию. Компьютерная программа по-новому ставит вопрос об авторстве. Группа НТР пела об этом: «Музыкальные роботы синтезируют частоты. Если есть двоичный код, кому еще нужны ноты? Боты пилят слова, боты записывают, боты поют». Чтобы не быть голословными, возьмем программу искусственного интеллекта, который создает лирику и музыку из любых материалов, например былин и гуслей. Можно ли сказать, являются такие произведения музыкой или текстом.

Классическая эстетика Европы настаивает на том, что субъект искусства – это человек. Поэтому былинку, «сочиненную» роботом, она назовет подделкой. Но это оспорено практикой. Большинство популярной музыки создано и написано «роботами», даже если это были конкретные люди. По-другому создавалась народная музыка. В Тыве считается, что природа звучит музыкально. Есть много жанров, в которой певец подпевает природе. Звуки природы – это песнь духов. Раз мы создали себе вторую природу, возможно «нежное гудение ЛЭП» из песни НТР. Что это: звуки европейских духов, музыка ноосферы? Вопрос о том, что является музыкой, а что шумом, – это вопрос о субъекте искусства. Если отвлечься от эстетики высокого искусства, то собственноручное изготовление инструмента, игра на уникальных инструментах производят психотерапевтический эффект, возвращают людей в нормальное состояние, в котором они

переживают единство с другими людьми и природой. Не отвергая широких возможностей цифровой музыки, нельзя терять музыкальное наследие, помогавшее нашим предкам жить в более суровых условиях, чем нынешние.

Заключение

Антропология музыки – это дисциплина, предметом которой становятся культурно-исторические, в том числе и национально-этнические, предпосылки музыкального творчества. Предметом музыкальной антропологии является созда-

тель, исполнитель и слушатель музыки. Их взаимосвязь раскрывается в музыкальной инструменталистике, которая есть синергия теоретических и практических дисциплин, возникающих в смежных областях: музыкальной антропологии, антропологии музыки, теории музыки, археологии и этнографии. Музыкальный инструмент – предметом естественнонаучных дисциплин, прежде всего акустики, а также компьютерных технологий. Без понимания их взаимосвязи невозможно исчерпывающе представить роль музыкального инструмента не только в музыке, но и в культуре.

Список литературы

- Бахтин, М.М. (2000). *Автор и герой (сборник)*. СПб.: Азбука, 336 с.
- Богданов, А.А. (2014). *Тектология (всеобщая организационная наука)*, 2. Москва: Директ-Медиа, 408 с.
- Гадамер, Г.Г. (1991). *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 368 с.
- Гуссерль, Э. (1994). *Идеи к чистой феноменологии* / Пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Лабиринт.
- Клейн, Л.С. (2012). *Гармонии эпох. Антропология музыки*. СПб.: Евразия, 224 с.
- Леви-Стросс, К. (1999). *Мифологии. Сырое и приготовленное*. Москва, СПб.: Университетская книга, 402 с.
- Марков, Б.В. (2011). *Люди и знаки: антропология межличностной коммуникации*. СПб.: Наука, 672 с.
- Ницше, Ф. (2014). *Рождение трагедии из духа музыки*, СПб.: Азбука: 224 с.
- Платон (1971). *Государство*. Собрание сочинений в 3-х томах, 3 (1) Москва, 654 с.
- Шопенгауэр, А. (1999). *Мир как воля и представление*. Собрание сочинений в 6-х томах. Москва: Терра-Книжный клуб, Республика, 496 с.

References

- Adler, G, Mugglestone, E. (1981). «The Scope, Method, and Aim of Musicology» (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. In *Yearbook for Traditional Music*, 13, 1–21.
- African music society (South Africa) (1954). In *Journal of the International Library of African Music*, 1 (1).
- Alekseeva, M.V. (2019). Kommunikativnyj potencial muzykal'noj vyrazitel'nosti [The communicative potential of musical expressiveness]. In *Concept: philosophy, religion, cultural studies*, 3 (11), 179–188.
- Anthony, S. (2004). *Why suya sing: a musical anthropology of an Amazonian People*. University of Illinois Press, 159 p.
- Bakhtin, M.M. (2000). *Avtor I geroi [Author and hero]*. SPB, Azbuka, 336 p.
- Boas, F. (1955). *Primitive art*. New York, Dover publications, 372 p.
- Bogdanov, A.A. (2014). *Tektologiya (vseobshchaya organizatsionnaya nauka)*. [Tectology (general organizational science)], 2. Moscow, Direkt-Media, 408 p.
- Born, G. (2013). *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511675850>
- Bucur, V. (2016). Handbook of materials for string musical instruments. In *Springer International Publishing*.
- Charles, A. (1941). *Musical acoustics*. Philadelphia, Toronto, Blakiston company, 215 p.

- Davies, S. (1994). *Musical meaning and expression*. Cornell university press, 400 p.
- Gadamer, H.G. (1991). *Aktual'nost' prekrasnogo [Relevance of the beautiful]*. Moscow, Iskusstvo, 368 p.
- Georgina, B. (2013). *Music, sound and space: transformations of public and private experience*. Cambridge University Press, 376 p.
- Hallam, S, Cross, I., Thaut, M. (2016). Musical identities. In *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford University Press, 960 p.
- Husserl, E. (1994). *Idei k chistoi fenomenologii [Ideas for pure phenomenology]*. Moscow, labyrinth.
- Hood, M. (1971). *The ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.
- Julian, S.H. (1942). *The direct historical approach to archaeology*. In *American Antiquity*, 7(4), 337–343.
- Katreničová, Anabela. (2015). *La nature du bien*. In Drsková, Kateřina (ed.). *Opera romanica 15 Nature(s)*. České Budějovice: Nová tiskárna Pelhřimov, 26–35.
- Klein, L.S. (2012). *Garmoniya epoch. Antropologiya muzyki [Harmony of ethnomusicology in the United Kingdom. The World eras anthropology of music]*. Saint-Petersburg, Evraziya, 224 p.
- Krüger, S. *The ethnomusicologist as pedagogue: disciplining of Music*, 51(3), 139–170.
- Levi-Strauss, K. (1999). *Mifologiki. Tom 1. Syroe i prigotovlennoe [Mythology. Volume 1. Raw and cooked]*, Moscow, Saint-Petersburg, Universitetskaya kniga, 402 p.
- Markov, B.V. (2011). *Lyudi i znaki: antropologiya mezhlchnostnoi kommunikatsii. [People and signs: anthropology of interpersonal communication]*. Saint-Petersburg, Nauka, 667 p.
- Merriam, Alan, P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston Illinois, Northwestern University Press, 358 p.
- Morley, I. (2003). *The evolutionary origins and archaeology of music or an investigation into the pre-history of human musical capacities and behaviours, using archaeological, anthropological, cognitive and behavioural evidence by Iain Morley B. Sc. M. A. Ph.D., Trinity Hall, Cambridge*, 268 p.
- Nettle, B., Bohlman, P.V. (1991). *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*. University of Chicago Press, 378 p.
- Nietzsche, F. (2014). *Rozhdenie tragedy iz dukha muzyki [The birth of tragedy from the spirit of music]*. Saint-Petersburg, Azbuka, 224 p.
- Platon (1971). *Gosudarstvo. Sobraniesochinenij v treh tomah [The Republic. Collected works: In 3 volumes]*, 3 (1). Moscow, 654 p.
- Reyes, A. (2009). What do ethnomusicologists do? An old question for a new century. In *Ethnomusicology*, 53(1), 1–17.
- Sachs, C. (2012). *The history of musical instruments*. Courier Corporation.
- Schwadron, A., Hutchinson, W. (1978). Systematic musicology: aspects of definition and academe. In *Bulletin of the council for research in music education*, 54, 1–19.
- Schopenhauer, A. (1999). *Mir kak volya i predstavlenie. Sobranie sochinenij: V 6 tomah [The world as will and representation. Collected works: In 6 volumes]*, 1. Moscow, Terra-Knizhnyi klub, Respublika, 496 p.
- Seeger, A. (2004). *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. University of Illinois Press, 159 p.
- Seashore, C.E. (1938). *Psychology of music*. New York, McGraw – Hill Book Company, 408 p.
- Steward, J.H. (Apr., 1942) *The Direct Historical Approach to Archeology. in American Antiquity*, 7(4), 337–343.
- Stone, Ruth M. (2016). *Theory for ethnomusicology*. New-York, Routledge.
- Tomlinson, G. (2017). *Music and historical critique: selected essays*. Routledge, 384 p.
- Winterniz, E. (1966). *Musical instrument of the western world*. London: Thames and Hudson.