

Михаил Михайлович Иглицкий*m03r@m03r.net*

Редактор Научно-творческого центра современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

MIKHAIL M. IGLITSKI*m03r@m03r.net*

Editor of the Centre for Contemporary Music at Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya Street,
Moscow, 125009
Russia

АННОТАЦИЯ**Александр Чугаев: композитор, исследователь, педагог**

Статья посвящена обзору музыкальной деятельности Александра Георгиевича Чугаева (1924–1990). Несмотря на то, что он получил композиторское образование и в первую очередь считал себя композитором, по различным причинам он более известен как исследователь в области полифонии. Третья сфера его музыкальной деятельности — преподавание — не оставила практически никакого «материального» наследия, однако игнорировать ее означало бы упустить одно из важнейших качеств Чугаева-музыканта.

Обзор биографии Чугаева вместе с рассмотрением разных сторон его творческой деятельности создает более полную картину, отчасти объясняющую судьбу его наследия, которую вряд ли можно назвать справедливой.

Ключевые слова: Александр Чугаев, постановление Политбюро ЦК ВКП(б) Об опере «Великая дружба» (1948), Российская академия музыки имени Гнесиных, школа Шостаковича

ABSTRACT**Alexander Chugaev: Composer, Researcher, Teacher**

This paper reviews the musical career of Alexander Chugaev (1924–1990). He has graduated as a composer and primarily considered himself composer; nevertheless, he is known for now mainly for his polyphonic studies. He taught for much of his life, and despite the fact, that teaching has left very few “material patrimony” it must not be ignored for it was as important part as the other two.

Overview of his biography and work as a composer, researcher, and teacher allows us to form a more nuanced picture of his life and somewhat explain the fate of his legacy, which hardly can be described as equitable.

Keywords: Alexander Chugaev, Zhdanov decree (1948), Gnesins Russian Academy of Music, school of Shostakovich, Gnesins Academy of Music

Михаил Иглицкий

АЛЕКСАНДР ЧУГАЕВ: КОМПОЗИТОР, ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, ПЕДАГОГ

Фигура Чугаева одновременно типична и необычна для своего времени. Композитор, сумевший создать собственный узнаваемый стиль еще в годы обучения в консерватории у Шостаковича, который отмечал выдающийся талант своего студента. Музыковед, книгой о клавирных фугах Баха сказавший новое слово об их строении. Педагог, чьи ученики единодушно называют его Учителем с большой буквы. И в то же время — поразительно мало «материальных следов»: чуть более десятка сочинений и только одна научная монография, вышедшая при жизни автора.

«Может ли человек считаться композитором, если у него мало сочинений?» — спросил как-то Чугаев [13, 281]. По аналогии можно задаться и другим вопросом: а может ли он считаться музыковедом, опубликовав всего один труд? Познакомившись с музыкой Чугаева, которую Л. Гервер назвала «собранием избранных вещей» [27, 338], и оценив глубину его исследования, можно с уверенностью ответить — да.

Невозможно, однако, прямо определить, что именно удерживало композитора от активного музыкального творчества; причин, видимо, несколько. Во-первых, глубоко личное: «После сорок восьмого года писать музыку стало неинтересно и незачем» [13, 281]. С течением времени формировалась позиция, афористично выражаемая фразой: «Бетховен уже всё написал»¹. В ее продолжение Чугаев, по воспоминаниям многолетнего друга М. Ф. Турчинского, неоднократно повторял: «Написано так много прекрасной музыки, что нет смысла умножать своими сочинениями океан неисполняемого» [26, 267]. В связи с этим — строжайший отбор собственных музыкальных идей, лишь немногие из которых расценивались как достойные записи на бумаге². Кроме того, ввиду большой загруженности педагогической работой достаточно времени для сочинения можно было найти только летом [33, 19].

¹ Это высказывание было не случайным, оно упоминается в воспоминаниях не только Е. А. Чугаевой [33, 111], но и Л. Б. Шишхановой [34, 249].

² Из диалога с Е. А. Чугаевой: «Что? — спрашиваю, — тебе мысли никакие не приходят?» — «Мыслей приходит, — говорит, — очень много, но они ничего не стоят» [33, 14].

С научным наследием ситуация несколько иная. Исследовательская деятельность Чугаева естественным образом связана с преподаванием музыкально-теоретических дисциплин, и его первые работы имеют методическую направленность. Но в дальнейшем начавшиеся в них систематизация и уточнение имеющихся теоретических положений перерастают в полномасштабные исследования. Так, наработки шестидесятых годов по теории фуги на материале «Хорошо темперированного клавира» вылились в монографию «Особенности строения клавирных фуг Баха». Дальнейшее изучение теории полифонии в конце концов воплотилось в учебнике, который по факту, однако, представлял фундаментальное исследование. К сожалению, автор не успел завершить свой труд, но по имеющимся материалам в 2009 году была опубликована его первая часть³. В Учебнике обнаруживаются многочисленные новации Чугаева, относящиеся как к более частным вопросам (например, классификация видов ответа), так и к более общим (склад и фактура). При этом автор, как правило, скромно называет собственные открытия «уточнениями». «В Учебнике немало собственных, принадлежащих Александру Георгиевичу, открытий и весьма интересных научных положений, — пишет Н. А. Симакова, — и в то же время он поражает своей интеллигентностью, доскональностью, корректностью изложения предлагаемого материала, тщательностью его проработки» [25, 266]. Думается, что полное освоение музыкально-теоретического наследия Чугаева еще впереди.

К МУЗЫКАЛЬНОЙ БИОГРАФИИ ЧУГАЕВА⁴

Александр Георгиевич Чугаев (27.01.1924, Ейск — 22.02.1990, Москва) занимался музыкой (в числе прочих увлечений) с раннего детства. В девятилетнем возрасте (1933) он поступил в класс Елены Фабиановны Гнесиной, также занимаясь композицией в классе детского сочинения Е. О. Месснером, позднее — у В. Я. Шебалина.

Окончив училище в 1940 году, Чугаев поступает в Московскую консерваторию в класс Шебалина. Прерванное войной, обучение возобновилось только в 1944 году. В то время преподавать в консерваторию был приглашен Д. Д. Шостакович, и Чугаев, мечтавший учиться у него с юных лет, перешел в его класс⁵. Там были написаны, в частности, Шесть прелюдий для фортепиано, к тому же периоду принадлежит и Первый струнный квартет.

³ К публикации также планируется План-конспект учебника, в котором, однако, достаточно подробно излагаются основные положения недостающих глав (общий объем его составляет почти 400 машинописных страниц).

⁴ Основным источником биографических сведений служат воспоминания Е. Чугаевой [33]. Также краткая биография композитора и некоторые архивные фотографии композитора опубликованы в статье [7].

⁵ Как вспоминает Карен Хачатурян, Шебалин, загруженный ректорскими обязанностями, сам предложил своим студентам (А. Чугаеву, К. Хачатуряну и Б. Чайковскому) перейти в класс Шостаковича [29, 115].

Консерваторское обучение закончилось в 1949 году. Числясь (после увольнения Шостаковича в 1948 году) в классе Ю. А. Шапорина, Чугаев откладывает государственные экзамены и выходит из консерватории с правом сдать их в течение двух лет. Только в 1951 году, он получает диплом (самостоятельно подготовив Концертную увертюру на русские темы) и на следующий год вступает в Союз композиторов, представив Второй квартет.

С 1947 года Чугаев преподает в музыкальной школе, а с 1952 — в училище и институте Гнесиных. В эти годы Чугаев создает по заказу Музфонда симфонические произведения — Поэму «1905 год» (1955) и Драматическую балладу (1957), посвященные юбилеям революционных событий. Совместно с Х. Заимовым он работает над балетом «Черноликие» (1960)⁶; сочиняет музыку к документальным и научно-популярным фильмам⁷.

Начиная с шестидесятых годов научная и педагогическая деятельность постепенно вытесняет композиторскую. В 1972 году выходит его учебное пособие по полифонии (написанное в соавторстве с А. Степановым), а в 1975 — книга «Особенности строения фуг Баха».

Среди сочинений этого времени — Скрипичный концерт (1962), Каприччио для скрипки соло (1967)⁸. В 1975 году Каприччио становится второй частью цикла «Диалог и каприччио» (цикл опубликован лишь в 1986 году).

1970-е годы — время наивысшего расцвета композиторского таланта Чугаева. В это время на свет появляются всего два произведения — Фортепианный квинтет (1970) и Фортепианное трио (1975–1979), но именно они составляют вершину его творчества (сам Чугаев считал своим лучшим сочинением Квинтет). Трио, оказавшееся последним опусом композитора, было записано фирмой «Мелодия» в исполнении автора, Е. Чугаевой и В. Фейгина, и это до сих пор — единственная студийная запись музыки Чугаева.

С 1983 года Чугаев преподает в Московской консерватории. По инициативе А. С. Лемана от лица консерватории ему также был заказан учебник полифонии, завершить который не позволила внезапная смерть автора. Книгу удалось выпустить только спустя 19 лет — в 2009 году.

* * *

Небольшое число сочинений не скрывает значительность фигуры Чугаева, а скорее напротив, подчеркивает ее. Лучшие его произведения — а именно по ним судят о художественной «величине», — достойны встать в один ряд с выдающимися образцами камерной музыки XX века.

⁶ Первое представление балета состоялось только в 1964 году, хотя написан он был уже в 1960 [11, 159].

⁷ В частности, им создана музыка к фильмам «Как поймали Семагу» (1958), «Произведение искусства» (1959).

⁸ Каприччио создавалось в качестве обязательной пьесы к Конкурсу имени П. И. Чайковского. Поскольку в 1967 году Каприччио было уже опубликовано, можно предположить, что оно создавалось к III (1966) или ко II (1962) конкурсу.

На протяжении всей жизни композитор не считал нужным (и возможным) отстаивать «свое место под солнцем» ни в издательствах, ни в концертных залах. Тем более необходимо, по завету А. С. Лемана, «сделать так, чтобы живое художественное, научное наследие Александра Георгиевича Чугаева жило» [21].

ЧУГАЕВ-КОМПОЗИТОР

Композиторскую деятельность Чугаева можно назвать очень *экономной* — во многих смыслах. Прежде всего, это экономный расход творческих сил: к сочинению музыки автор всегда подходил с большой основательностью, не разбрасываясь по мелочам. Как вспоминает А. Муравлев, Чугаев органически не переносил даже само слово «халтура» и ничего не мог делать поверхностно и «нарочно», работая только если появлялась внутренняя потребность, ощутимые внутренние импульсы. Но в таком состоянии композиторский труд протекал чрезвычайно напряженно, даже в какой-то степени драматически [22, 134].

Экономность чувствуется и в самой музыке Чугаева. «Александр Георгиевич не был “открытым” человеком. Он лишь иногда “приоткрывал дверцу”», — говорил М. Турчинский, много лет друживший с композитором [26, 271]. С полной уверенностью эти слова можно отнести и к музыке Чугаева. Владая широким арсеналом различных композиционных техник, исторически простирающихся от строгого письма до собственного варианта техники двенадцатитоновых рядов, он никогда не допускал «необязательного» их применения⁹. Обращение к тому или иному приему всегда оправдано композиционной необходимостью.

Вероятно, именно этим обусловлен своеобразный эффект от его сочинений: обнаруженные в результате анализа музыки Чугаева технические приемы даже при повторном прослушивании совершенно не выделяются как что-то «внешнее», а всегда ощущаются органичной частью его композиторского стиля. Это касается не только небольших вкраплений двенадцатитоновых рядов, но и, например, ракохода всей музыкальной ткани целиком, простирающегося на десятки тактов в финале Квинтета. Как пишет ученик Чугаева, композитор Сергей Беринский, «индивидуальность художника <...> подчиняет себе все параметры музыкальной речи и формы» [2].

Еще одно проявление композиционной экономии связано с самим музыкальным материалом. С большим мастерством (не в последнюю очередь — полифоническим) Чугаев создает всё новые и новые варианты и соединения развиваемого материала, «придерживая» выразительные мелодии для новых тем. При этом в Трио подобная экономность такова, что каждая из двух побочных тем характеризуется всего лишь одной яркой фразой — оставаясь при этом хорошо узнаваемой. Обе их композитор использует

⁹ При этом, если ученик упорно игнорировал достижения музыки XX века, Чугаев строго напоминал, что «техника, между прочим, для того и существует, чтобы ею пользоваться» [10, 184].

для построения двух кульминаций в разработке, опять-таки, ограничивая их появление единственным разом — в высшей точке динамической волны.

Такая строгая и точная «дозировка» дает возможность композитору достичь высочайшего драматургического напряжения, не выходя за рамки камерного состава и не используя инструментальных «спецэффектов». «Он создавал настоящую, серьезную, *свою* музыку, чем-то, казалось, похожую на него самого — без внешней броскости, излишеств», — пронизательно отметил Р. Леденев [19, 126].

Возможность по-настоящему погрузиться в процесс сочинения представлялась Чугаеву, повторим, только во время летнего пребывания в Доме творчества «Иваново». В отличие от музыкально-теоретических изысканий, которым домашняя суэта совершенно не мешала, композиторская деятельность требовала максимального сосредоточения и изоляции от окружающего мира. Даже заходить в комнату, когда он сочинял, было запрещено [33, 19].

Можно предположить, что только в таких условиях композитору удалось найти силы и возможность «приоткрыть дверь» своего внутреннего мира. В воспоминаниях о Чугаеве часто звучит мысль о необыкновенном контрасте внешнего спокойствия, неторопливости, даже некоторого равнодушия с эмоциональным накалом его музыки. Думается, что композиторское творчество было для Чугаева практически единственным способом выразить *свое*... Многие из знавших его, не сговариваясь, произносят слово «тайна» — адресуя его и к личности Чугаева, и к его музыке.

Приблизиться к этой тайне творчества Чугаева можно разными путями. Один из них — соотнести его музыку с той, которую он сам особенно ценил и выделял среди другой. В воспоминаниях неоднократно названы имена любимых композиторов — Бах, Шостакович, Малер, Брамс, а также Шуберт и Мусоргский. Однако отношение к ним было разное. В некоторых случаях можно попытаться, не впадая в банальности, провести некоторые параллели, в той или иной степени помогающие постигнуть музыку Чугаева.

На вопрос «какой композитор лучше всех на свете?» Чугаев отвечал однозначно и без малейших колебаний — Бах [13, 274]. Его музыка служила высшим эталоном композиторского мастерства во всем: в гармонии, полифонии и формы, и, как представляется, во многом задавала высокую чугаевскую планку отбора музыкальных мыслей, — «достойных записи».

Более непосредственно прослеживается влияние Шостаковича — на композиционную технику как таковую, и это неудивительно. Удивительно то, что, переняв характерную для своего учителя манеру работы с музыкальным материалом, Чугаев не стал еще одним из множества «маленьких шостаковичей», но при этом органично развивал ее в рамках своего собственного стиля.

Совершенно по-иному была близка Чугаеву музыка Малера. Как вспоминает И. Иглицкая, «Малер принадлежал к числу тех композиторов, к которым у Александра Георгиевича было особенное отношение. Трудно точно

определить, в чем оно заключалось, — но видно было, что Малер вызывал напряжение эмоций существенно выше некоей обычной черты» [13, 277]. Кроме непосредственной эмоциональной связи, можно заметить сходство в некоторых характерных выразительных приемах, выходящих за рамки чисто технических.

Малер, как известно, часто обращается к намеренно простым мелодиям, не стесняясь и даже стремясь к наивности выражения¹⁰. Важно это было и для Чугаева, о чем он не раз упоминал в своем кругу¹¹. Простая тема¹², помещенная в контекст более сложного музыкального языка, оказывает особый художественный эффект. Такова, например, главная тема финала Второго квартета (в диатоническом миноре) после диссонантного материала вступления. Сходство иногда почти буквальное: так, начало Второго квартета практически цитирует Четвертую симфонию Малера:



Чугаев. Квартет №2, часть I. Т. 1–2

Из более общих вещей можно отметить своеобразное «мерцание» одноименных мажора и минора (остающееся в качестве характерной черты стиля Чугаева даже в условиях хроматической тональности), явно родственное подобному явлению у Малера и, более отдаленно, Шуберта.

Связь с музыкой Брамса, особенно позднего, довольно явно чувствуется в творчестве Чугаева. Известно, что композитор высоко ценил, в частности, Кларнетовый квинтет ор. 115, и музыкальное впечатление от Квинтета Чугаева отчасти напоминает о нем. Присутствуют и конкретные черты сходства: склонность к симфоническому размаху в камерных произведениях, чрезвычайное внимание к стройности формы, заметная роль полифонического многоголосия в музыкальной ткани. Уловима некоторая близость музыкальных образов, носящих нередко характер отстраненного созерцания.

¹⁰ См., например, *Coetzee C. Naivety as an aesthetic factor in Gustav Mahler's Wunderhorn songs. Thesis (MMus). Stellenbosch, 1997.*

¹¹ «Однажды в разговоре возникла тема о наивности композиторов. По мнению Александра Георгиевича, наивность — чрезвычайно ценное качество. “Очень много наивности у Моцарта, — пояснил он. — И совсем нет у Кабалевского» [13, 281].

¹² «Как-то я никак не мог сочинить хорошую тему для симфонии. “Не мудрствуйте лукаво! Принесите простую тему”, — просил он. Я принес “простую” тему. И он темпераментно заявил: “Это никуда не годится! Это тривиальная, пошлая тема!” Оказалось, сочинить “простую” тему было труднее, чем “сложную» [14, 170–171].

Наконец, известно, что обоим композиторам была свойственна общая скромность и самоцензура, особенно в поздний период [12].

Композиторское мышление Чугаева проявлялось не только в его музыке, но и в методе аналитической работы с чужими произведениями. Л. Гервер называет аналитическую установку Чугаева «композиторской» [6, 208]. Безупречно владея современным ему музыкально-теоретическим аппаратом, он никогда не допускал формального подхода к разбору музыкальных произведений, «подгону» под схемы и т. п. Напротив, если что-то не укладывалось в привычные закономерности, Чугаев предлагал анализировать «по-простому, по-неученому» [13, 283].

Композиторский анализ Чугаева заключался, в первую очередь, в выявлении *конкретных* композиционных особенностей отдельных сочинений — «как сделано?» (или «как он [композитор] это сделал?») [7, 183]. Предметом разбора было все музыкальное произведение, а не какие-то отдельные аспекты — гармония, полифония, форма... Т. Лейе отмечает, что такой подробный анализ «снизу», от самого материала, контрастировал и хорошо дополнял масштабные концепции В. П. Бобровского, ассистентом которого в классе анализа некоторое время был Чугаев [20, 156].

Тем не менее, подробное изучение, «как сделано» (вместе с тем, «для чего сделано» и «каков художественный результат сделанного» [7, 183]), не мешало проводить широкие обобщения, связанные с индивидуальными особенностями стиля конкретных композиторов. Так, Э. Бойко упоминает о том, в музыке Чайковского Чугаев отмечал в первую очередь нарушения «общих норм», например, использование характерно кадансовых оборотов уже в начальных тактах темы, а по отношению к Шостаковичу демонстрировал, как в условиях значительного обновления музыкального языка он не теряет опоры на «классические устои» [3, 168].

Книга «Особенности строения клавирных фуг Баха» также иллюстрирует чугаевскую установку на «композиторский анализ». Ее построение достаточно обычно: вначале следуют три теоретические главы, посвященные теме и противосложению, интермедиям и форме фуги в целом; а в последней, четвертой главе рассматриваются все фуги ХТК. Однако даже в начальных, «теоретических» главах изложение материала сопровождается существенно большим числом примеров, чем это требуется для пояснения, например, понятия противосложения. Более того, эти примеры не только иллюстрируют какое-то теоретическое положение, но и сами часто разбираются уже в контексте конкретных композиционных особенностей фуги, из которой они взяты. Аналогичным образом баланс смещен и в четвертой главе — хотя фуги и сгруппированы по параграфам соответственно общей композиционной схеме (которых в ХТК Чугаев выделяет восемь, сообразно различным признакам), в первую очередь обсуждается вопрос — как сделана именно эта фуга.

Чугаев не любил отвечать на вопрос о своей профессии: «Скажешь “композитор”, — сразу спросят: “А какие вы песни написали?”» [13, 271].

И тем не менее, именно композиция при характеристике его творческой личности должна стоять на первом месте: даже не занимаясь непосредственно сочинением музыки, Чугаев не переставал мыслить по-композиторски.

ЧУГАЕВ-ИССЛЕДОВАТЕЛЬ

Глядя на список научных трудов Чугаева, опубликованных и неопубликованных, можно заключить, что сфера его исследовательских интересов была ограничена исключительно полифонической наукой. Но такой вывод неточен. Исследовательская — в широком смысле — деятельность Чугаева выходила далеко за рамки полифонии и даже теории музыки. Обладая аналитическим складом ума, он интересовался многими естественными и точными науками¹³. И все же главным внемузыкальным увлечением композитора следует считать математику. На полках его библиотеки заметное место занимают книги по высшей математике, и во многие из них вложены листки с расчетами [7, 175]. Неудивительно, что математические наклонности Чугаева (проявившиеся с детства) воздействовали на стиль мышления и способ рассуждений исследователя. В самом общем плане это выражается в стремлении к *рационализации*¹⁴.

Практически любую музыкальную (и не только музыкальную) теорию можно представить в виде модели, соответствующей тому или иному предмету изучения [31, 36–38]. Такая модель фиксирует некоторый круг понятий, чаще всего закрепленных в виде терминов, определенных с той или иной точностью. Эти дефиниции, то есть «правила перевода» музыкальных явлений в соответствующие теоретические понятия, бывают формализованы в разной степени. Например, различие консонанса и диссонанса в строгом письме обыкновенно сводится к точному перечню, тогда как во многих других случаях границы теоретических понятий оказываются весьма размыты. Определение их так или иначе апеллирует к слуховому опыту или музыкальной интуиции читателя.

Понятно, что представить всю науку о музыке в формальных отношениях мало реалистично, но все же некоторые шаги в этом направлении возможны. Разумеется, некоторые интуитивные понятия поддаются формализации напрямую, как, например, в свое время представление о благозвучности было зафиксировано посредством градации консонансов. Однако более универсальным представляется разбиение сложного понятия на несколько простых, связанных между собой строгими рациональными отношениями. Например, в учении о классической музыкальной форме изложение темы характеризуется через два более простых

¹³ Так, например, М. Турчинский рассказывает, что Чугаев внимательно выслушивал его рассказы об открытиях в органической химии и молекулярной биологии и задавал вопросы, показывающие неподдельный интерес к этим предметам [26, 271].

¹⁴ Обзору теоретических разработок Чугаева в области полифонии посвящена отдельная статья Л. Гервер и И. Иглицкой [7]. В данном материале основное внимание уделяется исследовательскому методу Чугаева.

понятия — структурную и гармоническую завершенность [16, 13]. Тем самым музыкальной интуиции исследователя вместо сложной задачи — определения «степени экспозиционности» — предлагается две более простые: измерение структурной и гармонической завершенности. Такое разбиение хоть и не устраняет интуитивный компонент полностью (что немислимо на данном этапе развития теории музыки, а может быть, и теории *музыки* вообще), но несколько ограничивает исследователя, помогая ему оставаться в рамках предложенной модели и, соответственно, пользоваться обобщениями, выработанными в ней. Непосредственное же применение сложных понятий без учета их составляющих зачастую приводит к обманчивым выводам, не проясняющим, а затемняющим теоретическую рецепцию музыки¹⁵. Обоснованное деление суммарного понятия на его слагаемые и повторное использование выделенных «подпонятий» в ином контексте, напротив, позволяет нередко значительно расширить область применения той или иной теории¹⁶.

Исследовательская мысль Чугаева движется в подобном направлении. Формально-логическое стремление к максимальной рационализации уравновешивается композиторской интуицией, которая не позволяет уходить от живой музыкальной практики в сторону абстрактных построений. Не претендуя на то, чтобы пошатнуть основы теории, Чугаев, на первый взгляд, занимается уточнением имеющегося понятийного и терминологического аппарата. Но подобное «уточнение», выполняемое со всей тщательностью, во многих случаях приводит к существенному углублению и обновлению фундаментальных понятий.

Среди прочего исследователь обнаруживает неоднозначность многих привычных теоретических терминов. Например, неполнота широко распространенных определений «полифонии» (сосредоточенных вокруг самостоятельности и равноправия голосов) проиллюстрирована остроумным примером, формально удовлетворяющим подобным определениям.

Соединим в одновременности четыре, безусловно, контрастные (резко различающиеся по характеру, исторической эпохе, стилю, жанру), достаточно «самостоятельные» и «равноправные» мелодии: начало песни «В саду ли, в огороде» (бас), начало популярной мелодии «Чижик» (тенор), попевку на квартových интонациях <...> из скерцо Шестой симфонии

¹⁵ К подобным случаям можно отнести, например, механическое перенесение категорий классической формы (например, периода или сонатной формы) на чуждый им музыкальный материал, иногда встречающееся в различных трудах.

¹⁶ Показательный пример подобного «переиспользования» — теория тональных индексов Ю. Н. Холопова [30, 409–411], разделяющая единое понятие «тональность» на несколько более простых и описывающая с помощью них существенно больший круг явлений, в которых эти составные части находятся в иных соотношениях. Таким образом на одной и той же теоретической базе строится определение как классической функциональной тональности, так и разных других явлений, присущих музыке более позднего периода.

Чайковского (альт) и «оминоренный» вариант ответа ля-бемоль-мажорной (ХТК I) Фуги Баха (сопрано):



Можно ли квалифицировать данное четырехголосие как полифонию? [32, 11–12]

Ход мысли не слишком типичный для музыковедческого рассуждения. Зато подобные умозаключения часто встречаются при опровержении различных математических гипотез. В контексте логического рассуждения приведенный двутакт служит *контрпримером*, опровергающим гипотезу об эквивалентности понятия полифонии и приведенных определений. Построение контрпримера не только и не столько для опровержения, сколько для уточнения — также характерный признак математического рассуждения¹⁷.

Дальнейшие рассуждения Чугаева в подобном ключе подводят мысль к неизбежной необходимости разделения понятий «полифония» и «контрапункт», а также уточнения характерных свойств полифонического многоголосия (в связи с чем обсуждаются также понятия фактуры и склада). Результирующее определение полифонии демонстрирует рационалистическое разделение этого понятия на несколько частей:

Полифония — это вид многоголосия, характеризующийся: а) мелодической осмысленностью и мелодической самостоятельностью голосов; б) непрерывностью, текучестью изложения и развития; в) тенденцией к преодолению аккордовых вертикалей и к преодолению регулярно-акцентного метроритма [32, 70].

И хотя автор замечает, что «подразделение на пункты <...> чисто условно и продиктовано лишь педагогическими соображениями», оно замечательно иллюстрирует общую склонность автора к разделению сложных интуитивных понятий на несколько простых, связанных рациональными соотношениями. Так, ни один из этих трех пунктов не ограничивается рациональной проверкой: ощущение «осмысленности» возможно только на интуитивном уровне, равно как и ощущения «текучести» и «преодоления» аккордовых вертикалей и регулярно-акцентного метроритма. Но при этом вывод — «полифония или не полифония» — становится операцией исключительно логической и подразумевающей конъюнкцию четырех утверждений (к трем пунктам добавляется проверка — «многоголосие или нет», отсылающая к определению фактуры).

¹⁷ Ср.: «Очень часто определения и даются и обсуждаются именно тогда, когда появляются контрпримеры» [17, 27].

В подобном же ключе Чугаев рассматривает и другие понятия, относящиеся к теории полифонии. Исследование совокупности определений, данных различными авторами, дополненное рассмотрением контрпримеров и пограничных случаев, позволяет аналогичным образом сконструировать более точные определения, а во многих случаях также разделить близкородственные понятия.

Показательна в этом отношении приводимая Чугаевым классификация ответов в фуге и состоящая из восьми которая включает восемь (!) их разновидностей. Внимательно рассматривая тональные ответы, исследователь замечает, что помимо двух общеизвестных способов модификации немодулирующих и модулирующих тем присутствует также и третий. Это — особый вид тонального ответа, варьирующего вводно-тоновую интонацию: при общей транспозиции темы на квинту вводный тон (то есть VII, а не V ступень) транспонируется на кварту, превращаясь в III ступень исходной тональности (как, например, в Фуге A-dur, ХТК I) [32, 302].

Типологически к этим трем разновидностям тонального ответа примыкает субдоминантовый ответ, в котором те или иные особенности темы приводят к транспозиции ее целиком в тональность субдоминанты.

Кроме этого названы еще две разновидности реального ответа, сохраняющие исходный звукоряд: ответ на доминантовом уровне (в отличие от реального ответа звучащий в основной тональности), а также ответ в диатонических ладах (в первую очередь, на примерах из музыки Шостаковича). Прочие разновидности ответа отнесены к категории «свободных».

Легко себе представить, что такая подробная классификация ответов выработывалась Чугаевым примерно так же, как уточнялось им понятие полифонии. Тщательная проверка определений «в обратную сторону», то есть сочинением специально сконструированных контрпримеров, укладываемых, однако, в заданные рамки, чрезвычайно важна также и с методической точки зрения. Этот подход, ориентированный на практику, способен обогатить также теорию и подчас приводит к открытию новых явлений. Такова, например, *выразительная дисгармоничность*, демонстрируемая на примере музыки Баха, Моцарта, Малера, Хиндемита и других. Выразительная дисгармоничность проявляется там, где логика полифонического голосоведения вступает в противоречие с гармоническими нормами, приводя к появлению «неправильных» диссонансов: неверно разрешенных (септима в октаву), не разрешающихся вовсе, и даже параллельных. Поясним сказанное примером из Фуги a-moll, ХТК I (такты 24–25):

2 И. С. Бах. Хорошо темперированный клавир, т. I, фуга a-moll. Т. 24–25

Этот пример изобилует ненормативным с точки зрения гармонии голосоведением, в первую очередь чередованием ноты и септимы, причем в обведенном фрагменте *одновременно* в одной паре голосов нона переходит в септиму, а септима в нону — в другой¹⁸. Но логика полифонического голосоведения здесь оказывается настолько сильна, что практически полностью снимает ожидаемую «жесткость» (которая хорошо заметна, если сыграть эти две вертикали вне контекста).

В теоретическом наследии Чугаева особняком стоят две статьи, посвященные решению двух своеобразных композиционных задач — «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту» и «Каноны в стилях, опирающихся на трезвучия»¹⁹. Оба этих текста не совсем завершены и оставляют впечатление написанных скорее для себя, и не предназначенных к публикации. Их также объединяет склонность к формальному математизированному изложению материала. Это неудивительно: в обоих случаях решаются задачи, которые можно сформулировать *полностью* в рамках формальных систем. Так, первая статья посвящена описанию алгоритма нахождения всех привилегированных серий по заданному сегменту²⁰ (впрочем, он приводится без всяких доказательств), а вторая — отысканию такой пропосты (равномерными длительностями, по сути — опорные тоны мелодии), которая в пятиголосном каноне дает заданную последовательность трезвучий. Первая из этих статей представляет особенный интерес в связи с музыкой Чугаева: в своих поздних сочинениях он охотно применяет особый вариант двенадцатитоновой техники, ориентированной на использование всех привилегированных серий, составление которых допускает избранный сегмент.

Многое из исследований Чугаева еще не полностью вошло в обиход полифонической науки. Это неудивительно — ведь не прошло и десяти лет со времени публикации его Учебника контрапункта и полифонии. Тем не менее, следует признать: новации Чугаева в области теории полифонии и значительны, и значимы.

ЧУГАЕВ-ПЕДАГОГ

Основной источник, позволяющий хотя бы частично реконструировать педагогический метод Чугаева, — воспоминания друзей, коллег и учеников. Конечно, они рисуют картину несколько неполную и неизбежно

¹⁸ Данный пример не приводится Чугаевым, однако соответствующее явление описано среди прочих типовых вариантов дисгармоничного голосоведения в пятом пункте (всего их девять): «перемещение септаккорда, переводящее септимовый тон в основной, а основной — в септимовый» [32, 72].

¹⁹ Иной вариант этого же исследования озаглавлен «Свободное письмо, опирающееся на трезвучия. Пятиголосная каноническая секвенция».

²⁰ Этим термином Чугаев называет такие двенадцатитоновые ряды, которые составлены из четырех трансформаций (P, I, R, RI) трезвучного сегмента. Статья «Отыскание привилегированных серий по заданному сегменту» опубликована в Научном вестнике Московской консерватории 2017, № 1, с. 151–163.

фрагментарную, но все же дают возможность представить себе абрис Чугаева-педагога.

В мемуарных высказываниях неоднократно звучит мнение, что педагогический талант Чугаева был универсален: он распространялся на самые разные области. Так, в консерваторские годы он объяснял своим сокурсникам Борису Чайковскому и Маргарите Кусс политэкономия, которую приходилось «переводить с русского на русский» [15, 123]. Как вспоминает супруга Чугаева, он хоть и не любил философию, но, помогая ей готовиться к экзаменам, «выбирал самую суть, умел объяснить все точно, лаконично, так, что становилось все понятно, а время на изучение <...> уходило минимальное» [33, 110].

Среди предметов, которые он вел в разные годы, — гармония, полифония, анализ, инструментоведение и инструментовка, индивидуальные классы у музыковедов и композиторов. Большая часть воспоминаний посвящена именно индивидуальным занятиям — в такой обстановке педагогический талант Чугаева полностью раскрывался.

Чугаевская манера преподавать композицию была достаточно неожиданной для многих студентов, впервые попавших к нему на урок. В противоположность распространенной роли активного руководителя, который ведет за собой ученика, Чугаев и в педагогике был склонен к созерцательности. «Я — слушатель», — говорил он [13, 282]; это высказывание в полной мере можно отнести и к преподавательской деятельности Чугаева. В известной мере это касалось и обучения сочинению. Он избегал прямо оценивать студенческие работы, подчас лишь пожимая плечами или ограничиваясь краткой фразой, как будто даже ничего не означавшей («ну, что ж...»). При этом к партитурам, приносимым на занятие, относился чрезвычайно внимательно. Как вспоминает Лев Горбунов, «Александр Георгиевич просто слушал, иногда с детским любопытством задавал вопросы, советовался, будто он студент, а я учитель» [9, 237]. О том же свидетельствует Игорь Голубев: если кто-то из учеников задавал учителю вопрос, как продолжить сочиненную мысль, тот отвечал с некоторым раздражением: «Кто здесь композитор, вы или я?» [8, 192].

Студентам давалась практически полная свобода в том, что и как писать: «шеф не обязывал писать ни трехчастные формы, ни вариации, ни сонаты», — подтверждает Владимир Николаев [24, 210]. Однако отсутствие формальных ограничений со стороны учителя отнюдь не означало отсутствия «педагогического надзора». Осуществлялся он мягко и деликатно, в виде намеков и вопросов, будто бы ни к чему не обязывающих. При общей немногословности учителя «удельный вес» этих замечаний был весьма велик. Похвала часто высказывалась лишь жестом: «Как-то пожал плечами <...> — сам, мол, все знаешь, чего говорить-то. Это было такое своеобразное чугаевское одобрение» [28, 231].

Впрочем, когда по тем или иным причинам вмешательство в партитуры учеников было необходимо, Чугаев быстро и точно вносил нужные

коррективы. Так, когда на репетиции выяснилось, что одна из учениц по невнимательности предписала солирующей скрипке неисполнимые двойные ноты, в отсутствие автора Чугаев быстро и аккуратно исправил неудачное место [8, 193].

Вообще, одним из главных чугаевских принципов обучения композиции было «не навреди». «Творчество, — говорил Чугаев, — оно как деревья, цветы... Оно само растет! <...> Главное, чтоб ничто не мешало...» [8, 238]. В таком же ключе высказывается и Олег Федосеев: «Чугаев обладал способностью чувствовать потенциал молодых композиторов и направление их развития, так же как хороший садовник по одному виду саженцев уже понимает, какое может вырасти дерево. И если все шло нормально, если дерево росло и развивалось правильно и ему не требовалась обрезка или какие-либо иные средства ухода, то, собственно, они и не применялись» [28, 233]. При этом, отмечает А. Муравлев, все его ученики (парадоксальным образом) овладевали высоким профессиональным мастерством: «он никогда не давил, предоставляя ученикам полную свободу, и при этом каким-то образом на них сильно влиял» [22, 143].

Такая система преподавания подходила не всем. Чугаев был органически неспособен требовать регулярной отчетности и даже посещения занятий, чем иногда пользовались некоторые студенты, желавшие легкой жизни [24, 211]. Но воспитание самостоятельности и ответственности, в конечном счете, приносило гораздо больше пользы.

Как вспоминает Павел Ландо, с Чугаевым можно было изучать любую музыку, в том числе и современную: от Хиндемита и Бартока до Кшенека и Пендерецкого [18, 176]. Сам учитель всегда испытывал неподдельный интерес к той музыке, которую приносили в класс студенты, распространявшийся даже на музыку, лежащую за пределом основного внимания Чугаева. Так, когда Виталий Галутва задумал написать пьесу для бас-гитары со струнным оркестром, учитель попросил принести записи Дж. Пасториуса²¹, которые увлеченно слушал и анализировал [5, 216].

Музыковедам в его специальном классе также давалась свобода, хотя и несколько ограничиваемая рамками научности. Темы работ, написанных под руководством Чугаева, были весьма разнообразны, включая, например, изучение авангарда (когда это не очень поощрялось), или рассмотрение иных видов искусства с точки зрения музыкальных закономерностей. Как рассказывает Л. Гервер, в нем «органически сочетались благодушие, иногда даже попустительство, и высокая требовательность. Объектом благодушия был ученик как таковой <...>, а объектом высокой требовательности — результат занятий» [6, 206].

С музыковедами уроки в общих чертах строились, как и с композиторами: сначала внимательно выслушать, что принес в класс студент (работы

²¹ Джако Пасториус (1951–1987) — американский джазовый бас-гитарист. В совершенстве владея инструментом, он разработал многие новые технические приемы игры, которые позже стали общепотребительными.

обычно читались вслух), а потом, возможно, высказать какое-то мнение или дать совет. Впрочем, крупные промахи отмечались: Чугаев «кое-что называл “ерундой” — и сразу было ясно, что так и есть» [там же, 208]. Но чаще старался помочь автору самостоятельно найти правильный ответ, помогая ему наводящими вопросами. Здесь, по-видимому, действовал тот же принцип — «не навредить» — то есть не вкладывать в сознание студента готовые суждения, а помочь ему найти свои собственные.

По-иному порой обстояло дело в дисциплинах, связанных с формально-логическими правилами — в первую очередь, в теории полифонии. Тогда к объяснению подключались различные примеры и схемы. «Речь шла, как будто, о чисто формальных вещах — “приготовление, задержание и разрешение...”», “величины m и n ”, — но в изложении Александра Георгиевича это были некие объективные законы музыкального устройства», — вспоминает Л. Гервер [там же, 207]. Однако даже самые абстрактные закономерности чаще объяснялись на конкретных музыкальных примерах, в живой композиторской практике.

При чтении воспоминаний о Чугаеве неизменно возникает ощущение, что в его классе между учителем и учеником устанавливалась какая-то особая связь, позволяющая мягко направлять развитие студента в нужную сторону практически без какого-либо педагогического давления. Этому способствовало несколько факторов. Во-первых, эрудиция Чугаева и несомненный аналитический талант придавали авторитет его суждениям о музыке (и не только). Во-вторых, он не позволял себе смотреть на студентов свысока, и иногда даже создавалось впечатление, что роли распределяются (как бы) наоборот. В-третьих, «пассивная» позиция Чугаева естественным образом придавала больший вес всем его немногочисленным словам и действиям. И наконец, не в последнюю очередь влияло на это и то, что в общении с учениками не было место формальностям. Некоторые студенты со временем входили в семейный и дружеский круг, сохраняя связь с Учителем уже после окончания института или консерватории.

* * *

Принципы сочинения музыки, ее исследования и преподавания оказываются у Чугаева естественным продолжением его жизненных принципов. Пожалуй, важнейший из них — стремление видеть вещи такими, какие они есть. Это относилось к людям и музыкальным произведениям (собственным или изучаемым), к теоретическим трудам (своим или чужим), к условиям жизни и окружающей действительности вообще.

Внутренний протест против окружающей реальности обычно скрывался за видимым равнодушием. Удаление от зла было в понимании Чугаева высшей степенью добра: «Я не борец», — говорил он [1, 236]. Не желая и не умея сражаться за «свое место под солнцем», он практически ничего не предпринимал для исполнения своей музыки, издания научных трудов и тем паче — для официального признания своих заслуг. Но «знак качества»

на всей творческой деятельности Чугаева таков, что и с наступлением нового века она не упала в цене и напротив, становится все дороже — в своей подлинности и неподдельном достоинстве настоящего музыканта.

Сокращения

АЧВС Александр Чугаев в воспоминаниях современников. Материалы к биографии / сост. И. Иглицкая. М.: Дека-ВС, 2010.

Использованная литература

1. Беринский С. А. Г. Чугаев. Радиоочерк // АЧВС. С. 326.
2. Беринский С. Феномен Александра Чугаева // Советская музыка. 1989. № 8. С. 23–25.
3. Бойко Э. Воспоминания о годах учебы // АЧВС. С. 167–169.
4. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010. 455 с.
5. Галутва В. Заметки на обложках нотных тетрадей // АЧВС. С. 214–221.
6. Гервер Л. Некоторые «кадры» воспоминаний // АЧВС. С. 206–209.
7. Гервер Л., Иглицкая И. Александр Георгиевич Чугаев — теоретик и преподаватель полифонии // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 4 (19). С. 175–191.
8. Голубев И. Записки бывшего студента // АЧВС. С. 188–199.
9. Горбунов Л. Пирры на Олимпе // АЧВС. С. 235–238.
10. Жванецкая И. Музыка Александра Чугаева останется // АЧВС. С. 182–187.
11. Заимова Л. Встречи // АЧВС. С. 158–160.
12. Зайцева М. Особенности музыкального мышления Иоганнеса Брамса // Traektoriâ Nauki = Path of Science. 2016. № 9. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-muzykalnogo-myshleniya-iogannesa-bramsa> (дата обращения: 18.05.2018).
13. Иглицкая И. О моем учителе // АЧВС. С. 273–286.
14. Катаев И. Несколько эпизодов-впечатлений // АЧВС. С. 170–172.
15. Кусс М. Светлая память // АЧВС. С. 122–125.
16. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: ТЦ Сфера, 1998. 344 с.
17. Лакатош И. Доказательства и опровержения. Как доказываются теоремы / пер. с англ. И. Н. Веселовского. М.: Наука, 1967. 152 с.
18. Ландо П. Я имел честь учиться // АЧВС. С. 173–178.
19. Леденев Р. Шурик // АЧВС. С. 126–127.
20. Лейе Т. До конца жизни // АЧВС. С. 155–156.
21. Леман А. Памяти А. Г. Чугаева // Советский музыкант. 1990. 25 апреля.
22. Муравлев А. Человек, которого невозможно забыть // АЧВС. С. 128–143.
23. Нестьев И. Встречи с молодыми // Советская музыка. 1954. № 10. С. 30–34.
24. Николаев В. Fanfarella // АЧВС. С. 210–213.

25. *Симакова Н. А.* О трактовке строгого стиля в «Учебнике контрапункта и полифонии» А. Г. Чугаева // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии. Материалы XI Международной научной конференции 29–31 октября 2012 года / ред.-сост. Л. С. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. С. 259–266.
26. *Турчинский М.* Друг // АЧВС. С. 266–272.
27. [Фохми Ф.] Композитор Александр Чугаев (радиопередача) // АЧВС. С. 333–343.
28. *Федосеев О.* Таким он остался в памяти // АЧВС. С. 230–234.
29. *Хачатурян К.* Миссия избранных // АЧВС. С. 114–118.
30. *Холопов Ю. Н.* Гармония: теоретический курс. СПб.: Лань, 2003. 540 с.
31. *Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Ценова В. С.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М.: Композитор, 2006. 632 с.
32. *Чугаев А. Г.* Учебник контрапункта и полифонии для композиторских факультетов музыкальных вузов / ред.-сост. И. Иглицкая. М.: Композитор, 2009. 440 с.
33. *Чугаева Е.* Воспоминания // АЧВС. С. 13–112.
34. *Шишханова Л.* Человек с тайной // АЧВС. С. 242–250.
35. *Шостакович Д.* [Статья о композиторе Чугаеве] // Дмитрий Шостакович в письмах и документах / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, 2000. С. 498–501.