

научный
ВЕСТНИК | 2010
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ

Учредитель и издатель:

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

Редакционная коллегия:

К. В. Зенкин

главный редактор, проректор по научной и творческой работе Московской консерватории, доктор искусствоведения, профессор

М. Л. Насонова

ответственный редактор, кандидат искусствоведения

И. А. Барсова

доктор искусствоведения, профессор

В. В. Березин

доктор искусствоведения, профессор

Н. Н. Гилярова

кандидат искусствоведения, профессор

Т. Н. Дубравская

доктор искусствоведения, профессор

Л. В. Кириллина

доктор искусствоведения, профессор

И. Е. Лозовая

кандидат искусствоведения, профессор

О. В. Лосева

кандидат искусствоведения, доцент

Р. Л. Поспелова

доктор искусствоведения, профессор

С. И. Савенко

доктор искусствоведения, профессор

М. А. Сапонов

доктор искусствоведения, профессор

А. С. Соколов

ректор Московской консерватории, доктор искусствоведения, профессор

Е. Г. Сорокина

доктор искусствоведения, профессор

В. Г. Тарнопольский

профессор

В. П. Чинаев

доктор искусствоведения, профессор

В. Н. Юнусова

доктор искусствоведения, профессор

**научный
ВЕСТНИК
МОСКОВСКОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

1/2010

Выходит 4 раза в год

Журнал зарегистрирован в Министерстве РФ по печати, телерадиовещанию и средствам массовых коммуникаций

Свидетельство о регистрации ПИ ФС77-39474 от 5 апреля 2010 года

Редактор:

А. С. Лосева

Макет и верстка:

А. Н. Панов, Л. Б. Панова

Дизайн обложки:

М. Л. Фалалеева, С. А. Баронов

Адрес редакции:

125009, Москва,

ул. Большая Никитская, д. 13/6

Тел.: +7 495 629 41 43

E-mail: journal@mosconsv.ru

Воспроизведение публикаций, полностью или частично, в печатной или электронной форме, без письменного разрешения редакции не допускается.

- 5 **Александр Соколов.** Издательская деятельность
Московской консерватории: прошлое — настоящее — перспективы

НАУКА И ОБРАЗОВАНИЕ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

- 14 **Константин Зенкин.** Музыкально-историческая наука
и образовательный процесс: о некоторых проблемах и перспективах
- 26 **Марина Карасева.** Перемена времени во время перемен:
к полувекowym итогам развития музыкально-слухового
образования в России
- 44 **Иван Старостин.** К истории преподавания музыкально-теоретических
дисциплин в Московской консерватории
- 57 **Леонид Бобылев.** Краткий очерк истории кафедры композиции
Московской консерватории
- 77 Учредительная сессия научного совета по проблемам истории
музыкального образования. *Информационное письмо*

К ЮБИЛЕЯМ ГЕНИЕВ БАРОККО: ШЮТЦ — БАХ — ГЕНДЕЛЬ

- 78 История музыки в документах:
Фестиваль к столетию Г. Ф. Генделя глазами Чарльза Бёрни
- 78 **Елена Колокольникова.** «...начинание это откроет новую эру в истории музыки...»
- 82 **Отчет о музыкальных представлениях в Вестминстерском аббатстве
и Пантеоне** 26, 27, 29 мая, 3 и 5 июня 1784 г. в память о Г. Ф. Генделе,
составленный Чарльзом Бёрни
Перевод и комментарии Анны Лосевой
- 103 **Лариса Кириллина.** Характер и характерность в операх Г. Ф. Генделя
- 118 **Роман Насонов.** Два взгляда на Младенца Христа.
История Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха.
Очерк первый: «...я возвещаю вам великую радость»

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКИ XX ВЕКА

- 137 **Нина Свиридовская.** Борис Шлёцер: Введение в творчество
- 154 **Надежда Лобачева.** Вариация на казахскую тему.
О неосуществленной опере С. С. Прокофьева «Хан Бузай»
- 168 **Екатерина Дубравская.** Луиджи Даллапиккола: Три лауды (1936–1937)

РЕЦЕНЗИИ

- 182 Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество
Е. М. Царева. Книга о Бетховене
- 193 Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия.
Редакторы-составители *К. В. Зенкин, Е. М. Царева*
В. П. Чинаев
- 199 Композиторы о современной композиции.
Составители *Т. С. Кюрегян и В. С. Ценова*
Г. И. Лыжов. «В будущее ведет много дорог...»
- 204 Сведения об авторах
- 207 Аннотации
- 210 Contributors of this issue
- 213 Abstracts
- 216 Информация для авторов

Александр СОКОЛОВ

ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ: ПРОШЛОЕ—НАСТОЯЩЕЕ—ПЕРСПЕКТИВЫ

История Московской консерватории насчитывает уже почти полтора века. Пройден большой и славный путь, начинавшийся, что называется, почти «с чистого листа». Лишь только из дверей Петербургской консерватории вышли ее первые выпускники, как один из них, Петр Ильич Чайковский, стал профессором берущей свой разбег консерватории Московской, с гордостью носящей ныне его великое имя. И сразу же проявилось плодотворное соперничество консерваторий двух российских столиц, продолжающееся и поныне.

Годами складывались и передавались по наследству от поколения к поколению традиции исполнительских и композиторских школ Петербургской и Московской консерваторий. И этой преемственности во многом способствовала развивающаяся параллельно традиция научно-методической деятельности консерваторских педагогов. Причем именно в этой сфере изначально отмечался приоритет более молодой Московской консерватории. А. Н. Серов, с характерной для него запальчивостью, в частности, писал:

«По части “книжной” деятельности Петербургская Консерватория не заявила себя (с 1862 г.) *ровно ничем*. <...> Тогда как в Петербургской Консерватории и помину нет о столько необходимом для русских *классе церковного пения*, Московская Консерватория не только может гордиться своим профессором по этой части, свящ. Дим. Разумовским, но этот профессор издает “особый учебник” по своему предмету, *первый учебник этого дела в России*. Заслуга уже — исторически важная.

Тогда как на стенах Петербургской Консерватории красуется только объявление о плохой книге Шлютера, жалко переведенной г. Бесселем (*как уступкою* для воспитанников Консерватории, когда такой книжонки и *даром* никому

Соколов Александр Сергеевич — доктор искусствоведения, профессор, ректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, заведующий кафедрой теории музыки Московской консерватории, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

не надо!) — Профессор Московской Консерватории П. И. Чайковский очень исправно перевел весьма хорошее (с практической стороны) “французское руководство к инструментовке”, а преподавание истории музыки в Московской Консерватории отдано Герману Ларошу, которого блистательные статьи по музыкально-исторической критике обращают теперь на себя большое внимание публики и со многих сторон сделали бы честь профессору зрелому, знаменитому и передовому» [27, 1790–1791]

Действительно, весьма впечатляет то обстоятельство, что уже с самых первых шагов внимания руководства Московской консерватории было сосредоточено на проблеме методического обеспечения учебного процесса, а стало быть — обращено и к потребностям собственного издательского дела. В нашем архиве хранится следующая выписка из протокола заседания Совета профессоров, датированная первым годом существования консерватории:

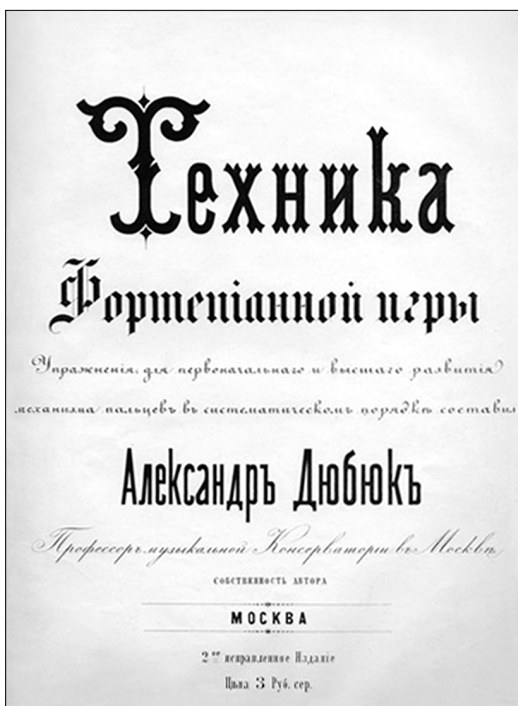
«Совет профессоров Музыкальной консерватории в Москве, в своем заседании, 11 октября сего 1866 года, под председательством директора Г-на Рубинштейна, постановил: “Технику фортепианной игры”, составленную профессором А. И. Дюбюком, удостоить одобрения и принять в фортепианные классы, как руководство для приобретения механизма пальцев.»

Подписали:

Директор и профессор консерватории
Николай Рубинштейн

Профессора консерватории:

*Антон Доор, Иосиф Венявский, Ф. Лауб, Б. Косман,
Эдуард Лангер, Николай Кашкин, Владимир Каштеров»*



А вскоре появилась и публикация данного труда [4], приводим титульный лист одного из его изданий.

Впоследствии именно потребностью активизировать и систематизировать научно-методическую работу объяснялось привнесение в консерваторскую жизнь новых структур, объединявших в себе лучшие творческие силы. Так в тридцатые годы прошлого века структурным подразделением консерватории был Государственный Институт Музыкальной Науки (ГИМН), руководимый профессором Н. Гарбузовым. ГИМН вел передовые для своего времени экспериментальные исследования и осуществлял самостоятельную издательскую деятельность. В послевоенные годы «эстафету»

у ГИМНа приняла Лаборатория акустики Московской консерватории, где также был свой постоянно действующий научно-методический семинар («Акустические среды»), готовились к печати многочисленные публикации. Характеризуя научный уровень работы этой лаборатории, достаточно напомнить, что к ней был непосредственно причастен выдающийся философ и ученый Алексей Федорович Лосев. А в суровые годы Великой Отечественной войны под эгидой консерватории был создан Научно-исследовательский кабинет, руководимый академиком Б. Асафьевым. Профессора консерватории, историки и теоретики музыки, разрабатывали и отражали в публикациях исследовательские темы, сгруппированные в пяти специальных комиссиях кабинета.

В 1978 году была создана функционирующая и поныне Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования Московской консерватории. У ее истоков стояли профессора Е. Назайкинский и М. Смирнов. Основной задачей ПНИЛ была координация не только межкафедральной и межкафедретской, но и межвузовской работы. Подтверждая роль Московской консерватории как головного музыкального вуза страны, ПНИЛ разрабатывала целый спектр инструктивной, научно-методической и исследовательской документации по заданиям Министерства культуры и Госкомитета по образованию. Наряду с этим велась интенсивная плановая работа в области культурологии, музыкальной психологии, архивного дела и т. д. Все эти направления работы также систематически освещались в разного рода публикациях.

На рубеже XX–XXI веков консерватория пополнилась сразу несколькими научно-творческими центрами: НТЦ Современной музыки, Вычислительным центром (позднее переименованным в Центр компьютерных технологий), НТЦ Русской церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского, НТЦ «Наследие», Научно-издательским центром «Московская консерватория». Каждый из них выстроил свою программу работы и, соответственно, озаботился проблемой публикации продуцируемых научных трудов. Для выполнения этой задачи на должном организационном уровне в 1993 году был заблаговременно создан Редакционно-издательский совет вуза под руководством проректора по научной и творческой работе. В состав Совета были включены представители всех факультетов консерватории. К полномочиям Редакционно-издательского совета относятся экспертиза качества рукописей, представленных различными вузовскими структурами для публикации под грифом Московской консерватории, и коллегиальное принятие соответствующего решения.

Таким образом, Московская государственная консерватория, являющаяся на сегодняшний день единственной консерваторией России, наделенной высшим статусом образовательного учреждения «университет», ведет масштабную и планомерную издательскую работу, вполне соответствующую этому статусу. Сегодня у нас открываются в этой работе новые перспективы. Они связаны и с инновационными издательскими технологиями, интернет-публикациями, и с реализацией ответственных и технически сложных проектов на основе кооперации с крупными издательствами («Музыка», «Композитор» и др.), и с получением грантов РФНФ, РФФИ, Минкультуры и других организаций. Не позволяя себе отстать от жизни, важно при этом сохранить в безбрежном информационном потоке свой узнаваемый облик, не забывать о традициях, ставших фундаментом сегодняшних достижений. А таких традиций немало.

Возвращаясь к упомянутой выше изначальной задаче методического обеспечения учебного процесса, отмечу, что Московская консерватория уже второй

десяток лет сопредседательствует совместно с РАМ им. Гнесиных в Учебно-методическом объединении (УМО) Министерства культуры РФ, определяя курс всех отраслевых высших учебных заведений в отношении учебных планов, программ и механизмов лицензирования и аттестации. На нынешнем этапе эта работа обретает особую значимость в связи с проводимой в стране реформой высшей школы. Острая дискуссия по поводу двухуровневой системы образования (бакалавр — магистр) ведется во имя разумного сочетания новизны и традиции. Обновление в этом русле полного комплекса учебных программ осуществляется в настоящий момент всеми кафедрами консерватории. Обобщая ценнейший опыт преподавания различных учебных дисциплин в Московской консерватории, эти программы (как коллективные, так и персональные авторские) призваны стать ориентиром для других музыкальных вузов. Таким образом, нашей задачей является утверждение и публикация данных программ под грифом УМО.

Столь же актуальна сегодня работа над новыми учебниками и учебно-методическими пособиями. Московская консерватория издает их, как и учебные программы, с давних пор. Многие из них неоднократно переиздавались, подтверждая тем самым свою повсеместную востребованность. Сошлюсь в качестве примера на двухтомный учебник для общих и специальных курсов консерваторий «История русской музыки», изданный кафедрой истории музыки народов СССР в 1940 году. Переиздание сохраняющих свою практическую ценность учебников и пособий — важная составляющая издательских программ консерватории. Не менее важно, разумеется, введение в обиход новых, современных разработок. Их издание зачастую оперативно осуществляется силами самой консерватории. Приведу несколько примеров:

- Харуто А. Музыкальная информатика. Компьютер и звук (2000) [31];
- Петров В. Школа игры на кларнете французской системы: учебное пособие (2009) [25];
- Композиторы о современной композиции: хрестоматия (2009) [10].

Особенно следует отметить поистине фундаментальные — и по научной ценности и по объему — издания, осуществленные кафедрами Московской консерватории, предварительно победившими в престижном конкурсе на грант Министерства культуры. Это четыре коллективные монографии:

- Теория современной композиции (2005) [30];
- История зарубежной музыки. XX век (2005) [6];
- Музыкально-теоретические системы (2006) [23]
- Европейская музыка XIX века. Кн. 1. Польша. Венгрия (2008) [5]

Кроме учебных пособий, выпускаются фундаментальные научные издания: авторские монографии наших ведущих профессоров. За последний год вышли двухтомник Л.В. Кириллиной «Бетховен» [7] и источниковедческое исследование И. Е. Лозовой «Древнерусский нотированный парахлит XII века: Византийские источники и типология древнерусских списков» [11].

По инициативе кафедр консерватории (причем не только музыковедческих, но и исполнительских) постоянно проводятся конференции, симпозиумы, семинары различного уровня — от курсовых студенческих до весьма представительных международных. Тем самым аккумулируется ценнейший научный материал, последующая доступность которого специалистам непосредственно зависит от эффективности издательской деятельности консерватории. И в этой связи тоже

издавна ведется целенаправленная работа. В фондах консерваторской Научной музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева числится по каталогу около 500 тематических сборников, многие из которых составлены по материалам конкретных научных форумов. Они весьма различны и по объему, и по характеру содержания. Среди такого рода изданий последних лет стоит выделить объемистую книгу в твердом переплете под названием «Наследие. Русская музыка — мировая культура» [24], выпущенную в свет в 2009 году кафедрой истории русской музыки, научно-исследовательским центром «Наследие» и Научно-издательским центром «Московская консерватория» по итогам одноименной международной конференции. Годом ранее этим же научно-издательским центром подготовлен сборник статей по материалам теоретических сессий, проведенных в консерватории на тему «Творчество. Концепции. Школы. Деятельность профессоров Московской консерватории (от истоков до наших дней)» [29].

Тема педагогического наследия является одной из обстоятельно разрабатываемых в консерватории на основе архивных материалов. Соответственно, накопился целый ряд изданий, посвященных тому или иному корифею отечественной музыкальной культуры. Здесь, помимо сборников статей, следует упомянуть целую серию красочно изданных и богато иллюстрированных редкими фотографиями буклетов, выпуск которых обычно бывает приурочен к соответствующему тематическому концерту или целому фестивалю. В их числе буклеты, посвященные Семену Матвеевичу Козолупову, Юрию Исаевичу Янкелевичу, Марии Израилевне Гринберг, Нине Львовне Дорлиак, Давиду Федоровичу Ойстраху. Доброй и приятной традицией стал выпуск подобных же буклетов к концертам в честь ныне здравствующих юбиляров, ведущих профессоров консерватории.

Естественно, что юбилейные даты самой консерватории отмечаются изданиями, к подготовке которых прилагаются особые усилия большого коллектива. Последняя круглая дата — 140-летие консерватории — была отмечена сразу несколькими юбилейными изданиями. Прежде всего, это прекрасно иллюстрированный двухтомник «Московская консерватория. Материалы и документы» [15], тираж которого был выпущен на двух языках — русском (2006) и английском (2009). Был также издан Биографический энциклопедический словарь «Московская консерватория. От истоков до наших дней: 1866–2006» [16]. Такого рода издание было осуществлено впервые, в нем представлено более полутора тысяч имен, над подготовкой материалов трудились свыше 150 авторов. Помимо этого был выпущен и красочный буклет «Московская консерватория. Традиции музыкального образования, искусства и науки: 1866–2006» [17]. Особая заслуга в подготовке двух последних изданий принадлежит коллективу Проблемной научно-исследовательской лаборатории (ПНИЛ), явившемуся ядром редколлегии.

Оперативно отражает события, происходящие в Московской консерватории, ее собственная периодическая печать. С 1938 года стала издаваться консерваторская газета «Советский музыкант». Сменив в 1992 году название на «Российский музыкант», эта газета продолжает выходить и поныне. Публикуемые в ней материалы готовятся студентами, аспирантами, педагогами и сотрудниками консерватории. У студентов, однако, есть и свой орган печати — «Трибуна молодого журналиста», считающийся приложением к «Российскому музыканту». Здесь «оттачивают перо» молодые авторы, осваивающие учебный курс «Музыкальная журналистика».

На сегодняшний день явно назрела потребность и в собственном консерваторском журнале. Справедливости ради следует признать, что в данном вопросе Петербургская консерватория ушла вперед — собственный музыкальный журнал

у нее недавно появился. Прецедент такого рода, кстати сказать, был и у нас. С 1925 по 1930 годы выходил журнал «Музыкальное образование», посвященный педагогическим, научным и общественным вопросам музыкальной жизни. После 1930 года его выпуск прекратился в связи с появлением нового журнала «Художественное образование». Будучи созданным под эгидой Сектора искусств Наркомпроса РСФСР, журнал «Музыкальное образование», тем не менее, с 1926 по 1928 г. имел в своих выходных данных указание «Московская государственная консерватория». Однако ныне такой журнал обязательно соответствовать определенным критериям, по которым Высшая Аттестационная Комиссия признает научные публикации по темам выносимых на защиту диссертаций. Это весьма важно для соискателей ученых степеней в сфере музыковедения.

Собственную издательскую программу имеет Научная музыкальная библиотека им. С. И. Танеева. Здесь следует особо выделить источниковедческие справочники и каталоги. Их публикация является результатом кропотливого и длительного коллективного труда сотрудников библиотеки. Нередко такая работа проводится совместно с ведущими специалистами разных консерваторских кафедр и научно-творческих центров. В качестве примеров можно привести издания:

- Коллекция С. И. Танеева. Книги и ноты: каталог (в 2 ч.; 1991–1993) [8]
- Людвиг ван Бетховен: рукописные и ранние печатные источники в хранилищах Москвы и Санкт-Петербурга: каталог (2008) [12].

Все более привлекают к себе внимание переводные издания. На историко-теоретическом факультете консерватории уже давно ведется систематическая работа по комментированному переводу старинных трактатов о музыке. Их введение в научный обиход чрезвычайно востребовано и учитывается при планировании издательской деятельности консерватории. Одной из первых публикаций такого рода были «Элементы гармонии» Аристоксена (перевод с древнегреческого и примечания В. Цыпина, 1997) [1]. Одной из последних — трактаты Тинкториса в комментированном переводе Р. Поспеловой (2009) [26].

Не менее желанно донесение до русскоязычного читателя и более близких нам хронологически источников. Так, например, комментированный перевод Е. Доленко «Учения о композиции» Арнольда Шенберга (2000) [32] сразу же стал использоваться в учебных курсах консерваторий. Практически мгновенно разошелся тираж обильно иллюстрированного издания «Скрипка. Шесть уроков с Иегуди Менухиным» (перевод А. В. Беляковой; 2009) [13].

С недавних пор Московская консерватория приступила и к самостоятельному выпуску нотной продукции. К этому побудил кризис в нотоиздательской сфере в целом, а следовательно, и обостряющаяся проблема с восполнением изнашивающихся библиотечных фондов. Естественно и желание ускорить издание произведений современных композиторов, связанных своим творчеством и педагогической деятельностью с Московской консерваторией. Приведу несколько примеров изданий последних лет:

- Сочинения профессоров Московской консерватории для голоса и фортепиано / Р. Леденев, Ю. Буцко, А. Чайковский (2008) [28].
- Денисов Э. Камерная симфония № 2 (2008) [3].
- Музыкальное приношение С. И. Танееву и А. С. Аренскому / Транскрипции и фантазии для органа Д. В. Дианова (2008) [22].
- Гедике А. Сочинения для органа (Вып. 1–9; 2008) [2].

Одной из традиций Московской консерватории является серийный принцип научных изданий. Наиболее известная серия — «Труды Московской консерватории». Первый выпуск под таким названием вышел в свет в 1960 году под редакцией С. Скребкова. Всего же было выпущено более 60 сборников этой серии. «Труды Московской консерватории» давали представление обо всем спектре исследований, осуществляемых коллективом вуза, затрагивали проблемы истории и теории музыки, музыкальной педагогики, музыкальной психологии и социологии. Впоследствии появились и более конкретно тематически ориентированные серии научных сборников. Так, например, проблематика исследований ПНИЛ нашла отражение в серии научных сборников, которую составили выпуски под названиями: «Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования» (1986) [9], «Музыкальное образование — личность — культура» (1989) [20], «Музыкальное образование: уроки истории» (1991) [21], «Мир глазами музыканта» (1993) [14], «Музыка, миф, бытие» (1995) [18], «Музыка. Мысль. Творчество» (1998) [19] и др. Музыкально-психологическая проблематика представлена в четырех выпусках альманаха музыкальной психологии «*Homo musicus*» (1994–2001) [33].

В числе других серий научных сборников, подготовленных кафедрами консерватории, наиболее заметный след оставили: «Беседы о педагогике и исполнительстве», «Вопросы музыкальной педагогики», «Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство», «Вопросы исполнительского искусства», «Воспитание музыкального слуха», «Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры», «Проблемы музыкознания», «Музыка устной традиции», «Труды кафедр теории и истории музыки», «Сергиевские чтения», «Музыкальная культура Средневековья», «Гимнология», «*Musica theogica*». Каждая из таких серий находила своего заинтересованного читателя и облегчала ему поиск необходимых материалов.

Хочется верить, что данный выпуск журнала, открывающий новую серию научных изданий Московской консерватории, также будет отличаться своим «лицом необщим выраженьем». Его появление продиктовано современными потребностями и возможностями коммуникации, новыми задачами, стоящими перед музыкантами-профессионалами, воспитанными в духе лучших традиций отечественной музыкальной культуры. Эта серия окажется и значительно более доступной читателю, поскольку предусмотрена также электронная форма ее публикации в Интернете. Мы приглашаем к сотрудничеству как маститых, так и молодых авторов, предоставляя им возможность высказаться на самые разные животрепещущие темы, найти и единомышленников и будирующих мысль квалифицированных оппонентов. В добрый путь!

Литература

1. *Аристоксен*. Элементы гармонии / пер. с древнегреч. и примечания В. Г. Цыпина. М.: МГК им. Чайковского, 1997. 135 с.
2. *Гедике А.* Сочинения для органа / ред.-сост. Н. В. Малина, А. Е. Максимова. Вып. 1–9. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008.
3. *Денисов Э.* Камерная симфония № 2 (для камерного оркестра) / Партитура. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 74 с.
4. *Дюбюк А. И.* Техника фортепианной игры. М., 1866 / М.: Золотое руно, 2005. 72 с.
5. Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия: учебное пособие / Ред.-сост.: К. В. Зенкин, Е. М. Царева. М.: Композитор, 2008. 528 с.

6. История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / сост. и отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2005. 576 с.
7. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 535, 595 с.
8. Коллекция С. И. Танеева. Книги и ноты: каталог / НМБТ МГК им. П. И. Чайковского. Ч. 1. Книги. М.: МГК им. Чайковского, 1991. 128 с. Ч. 2. Кн. I. Ноты (А—Л). М.: МГК им. Чайковского, 1992. 170 с. Ч. 2. Кн. II. Ноты (М—Я). М.: МГК им. Чайковского, 1993. 164 с.
9. Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования: сб. ст. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М.: МГК им. Чайковского, 1986. 156 с.
10. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.
11. Лозовая И. Е. Древнерусский нотированный параклит XII века: Византийские источники и типология древнерусских списков / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, кафедра истории русской музыки, НТЦ русской церковной музыки им. протоиерея Димитрия Разумовского. М.: НТЦ «Московская консерватория», 2009. 156 с.
12. Людвиг ван Бетховен: рукописные и ранние печатные источники в хранилищах Москвы и Санкт-Петербурга: каталог / НМБТ МГК им. П.И. Чайковского. М.: Научно-Издательский Центр «Московская консерватория», 2008. 114 с.
13. Менухин И. Скрипка: Шесть уроков с Иегуди Менухиным / пер. с англ. А. В. Беляковой. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 168 с.
14. Мир глазами музыканта: сб. ст. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М.: МГК им. Чайковского, 1993. 132 с.
15. Московская консерватория. Материалы и документы: в 2 т. М.: Прогресс-Традиция, 2006. Т. I. 128 с., ил. Т. II. 392 с. / Пер. на англ. яз.: The Moscow Conservatory. Materials and Documents. 2 Vols. М.: Progress-Tradition Publishers, 2009. 132, 412 p.
16. Московская консерватория. От истоков до наших дней. 1866–2006. Биографический энциклопедический словарь / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. 668 с.
17. Московская консерватория. Традиции музыкального образования, искусства и науки. 1866–2006. М.: МГК им. Чайковского, 2006. 120 с.
18. Музыка. Миф. Бытие: сб. ст. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М.: МГК им. Чайковского, 1995. 149 с.
19. Музыка. Мысль. Творчество: У истоков традиций: сб. ст. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М.: МГК им. Чайковского, 1998. 156 с.
20. Музыкальное образование — личность — культура: сб. ст. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М.: МГК им. Чайковского, 1989. 127 с.
21. Музыкальное образование: уроки истории: сб. ст. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования. М.: МГК им. Чайковского, 1991. 146 с.
22. Музыкальное приношение С. И. Танееву и А. С. Аренскому. Транскрипции и фантазии для органа Д. В. Дианова / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, кафедра органа и клавесина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 84 с.

23. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, В. С. Ценова и др. М.: Композитор, 2006. 632 с.
24. Наследие. Русская музыка — мировая культура: сборник материалов / составление, редакция и комментарии Е. С. Власовой, Е. Г. Сорокиной. Вып. I. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 620 с.
25. *Петров В. В.* Школа игры на кларнете французской системы: учебное пособие / Московская государственная консерватория им П. И. Чайковского, кафедра духовых и ударных инструментов: в 2 ч. М., Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 180, 266 с.
26. *Поспелова Р. Л.* Трактаты о музыке Иоанна Тинкториса. М.: Музыка, 2009. 712 с.
27. *Серов А. Н.* Критические статьи. В 4 т. Т. IV. Учено-литературная деятельность Московской консерватории. СПб., 1895.
28. Сочинения профессоров Московской консерватории: для голоса и фортепиано. Р. Леденев, Ю. Буцко, А. Чайковский / сост. и автор предисловия Г. Брыкина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 127 с.
29. Творчество. Концепции. Школы. Деятельность профессоров Московской консерватории: сб. ст. / Московская государственная консерватория им П. И. Чайковского, кафедра истории и теории исполнительского искусства. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 264 с.
30. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
31. *Харуто А. В.* Музыкальная информатика. Компьютер и звук: учебное пособие по теоретическому курсу для студентов и аспирантов музыкального вуза. М.: Московская государственная консерватория им П. И. Чайковского, 2000. 387 с.
32. *Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции. Пер. с англ., комм. и вст. статья Е. А. Доленко. М.: МГК им. Чайковского, 2000. 232 с.
33. *Noto musicus*: Альманах музыкальной психологии/ Московская государственная консерватория им П. И. Чайковского, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыки и музыкального образования; ред.-сост. М. С. Старчеус. М.: МГК им. Чайковского, 1994. 206 с.; То же, вып. 2. М., 1995. 176 с.; То же, вып. 3. М., 1999. 180 с.; То же, вып. 4. М., 2001. 228 с.

Константин ЗЕНКИН

МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ НАУКА И ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ ПРОЦЕСС: О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ И ПЕРСПЕКТИВАХ

Вряд ли кто-нибудь может усомниться в неоспоримых достоинствах русской музыкальной культуры и музыкального образования. Последнее по праву признается лучшим в мире; композиторские и исполнительские школы внесли бесценный вклад в мировую музыку.

Музыковедение также имеет блестящие достижения в прошлом и настоящем. Достаточно назвать имена первых историков музыки, читавших лекции в Московской консерватории, — Г. А. Лароша и Н. Д. Кашкина, как и их современника А. Н. Серова; вспомнить головокружительно новаторские для своего времени идеи Б. Л. Яворского и Б. В. Асафьева (как собственно теоретические, так и находящиеся на стыке исторического и теоретического музыкознания), музыкально-философскую концепцию А. Ф. Лосева, «лучшую в XX веке» (Ю. Н. Холопов), историко-эволюционную теорию гармонии самого Ю. Н. Холопова, труды историков музыки — М. С. Друскина, Т. Н. Ливановой, В. Дж. Конен, И. А. Барсовой. Приведенный перечень красноречиво свидетельствует о том, что достижение самого высокого научного уровня неизменно сопровождается плодотворной диффузией истории и теории музыки. Их осязаемое разграничение, естественно, продолжает иметь место в педагогической практике; но в высокой науке теория неминуемо становится историчной (в условиях современного мировоззрения она иначе и не имела бы права на существование), а история приводит к глубоким теоретическим обобщениям.

Неоспоримы достижения последних двух десятилетий русского исторического музыкознания. Освободившись от закостенелых догм и просто ограничений советской идеологии, новое поколение музыковедов стало быстро наверстывать упущенное, осваивая ранее малоразработанные области: новейшую музыку,

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, проректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по научной и творческой работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки.

медиевистику, источниковедение, историю и теорию аутентичного исполнительства, внеевропейские музыкальные культуры и т. д. Огромных успехов и качественно нового уровня достигло изучение музыки барокко. Можно сказать, что сейчас идут бурные процессы накопления эмпирического материала (отбор фактов) и его теоретического осмысления в самых разных областях; области эти могут быть почти не связаны друг с другом, чему соответствует и плюрализм в методах, дискурсах и терминологии.

История искусства и в особенности музыки имеет целое поле своих, специфических и даже интригующих проблем, отличных от проблем общей истории. Главная, «стартовая» проблема любого исследования — это проблема аутентичности слышания и понимания музыки. На «финише» возникает не менее сложная проблема — концепционного, теоретического осмысления исторического материала. Нужно ли вообще такое осмысление и нельзя ли удовлетвориться «просто фактами»? Вопрос, конечно, риторический: было бы можно, если бы мы относились к истории только как к искусству — *интерпретации или игре*. Но научная форма познания требует, во-первых, *объективного и целенаправленного* собирания фактов (уже здесь проявляется начальная фаза теории — методология поиска и отбора; «просто факты» — не более чем иллюзия нерелевантного «собирающего») и, во-вторых, выявления глубинных сущностных связей между ними.

История музыки в качестве *научной дисциплины* в целом переживает сейчас, на мой взгляд, начальную фазу своего развития, что особенно выразительно проявляется в господствующей ныне методике и практике вузовского преподавания. Методика эта, подобно лакмусовой бумажке, отражает состояние музыкально-исторической науки. И так, что же представляют собой консерваторские курсы истории музыки? Как правило, по сути и методологически это не что иное, как все те же курсы музыкальной литературы среднего, училищного звена, в большей или меньшей степени расширенные и дополненные. Вот высказывание Е. М. Царевой — одного из ведущих специалистов одновременно в двух областях: музыкальной литературы и истории музыки: «До сих пор существует проблема ясного осознания *границ* между историей музыки и музыкальной литературой, которая, конечно же, существует, какой бы зыбкой она подчас ни ощущалась» [15, 23]. Хорошо, конечно, если *зыбкость границ* обусловлена высокой степенью историчности училищного курса, но нередко мы наблюдаем обратное: история музыки *de facto* оборачивается музлитературой. Последнее совсем нежелательно, ибо, как точно отмечает Царева, «музыкальная литература является предметом, особенно ярко воплощающим специфику обучения в среднем звене» [там же].

Не имея ровно ничего против музыкальной литературы (я с неизменным увлечением преподавал этот предмет двадцать лет в ЦМШ при Московской консерватории), отмечу лишь, что ее задачи (знакомство с *музыкальными произведениями*, жизнью композиторов и их творчеством) по определению находятся вне собственно научной проблематики. История же музыки, как и общая история, также по определению претендует на статус науки — тем более если она изучается в вузе. Это все — в идеале.

А теперь посмотрим на реальную картину соотношения музыкально-исторических дисциплин в среднем и высшем звене. Хочу подчеркнуть, что мои собственные впечатления в качестве ученика ЦМШ и студента консерватории, обогащенные опытом преподавания, получили существенное дополнение в многочисленных беседах со студентами самых разных консерваторий нашей страны (и в первую очередь Московской!).

Наиболее развитые и творчески одаренные студенты видят симптомы неблагополучия там, где мы отнюдь не склонны «бить тревогу», — и за это мы должны быть им только благодарны! Что же показали беседы со студентами последних нескольких лет? Преобладающее мнение: в училищах уровень преподавания выше, чем в консерваториях! Парадоксально, но это ощущается даже в Московской консерватории, где последние десятилетия принесли положительные и отрадные сдвиги в уровне профессорско-преподавательского состава (в целом, конечно) — в сравнении, например, с моими студенческими годами.

Видимо, то, что студенты воспринимают как уровень преподавания, необходимо обозначить точнее и несколько иначе. В училищном курсе практически всё является для студента новым! Но несколько лет, разделяющие училищный и консерваторский курсы, вносят радикальные перемены не только в профессиональную подготовку, но и в мировоззрение студента. В вузе это уже другие люди, с качественно иными запросами. По идее, вузовские курсы — и музыкально-теоретические, и музыкально-исторические — призваны продемонстрировать качественно новый уровень в сравнении с училищными.

Однако на практике такое происходит довольно редко. Причем это касается не только соотношения «музыкальная литература — история музыки», но особенно актуально и для анализа форм, где дается самая широкая и разносторонняя картина методов и техник композиции XX века, а вот огромный блок тем, посвященный классико-романтическим формам, по существу лишь вариантно повторяет пройденное в училище. Благополучнее обстоит дело с курсом гармонии — в случаях, когда в училище изучается классическая гармония, а в вузе — история гармонических стилей и техник от древности до наших дней (например, в спецкурсе, созданном Ю. Н. Холоповым; но сказанное лишний раз подтверждает, что в конце концов дело решает масштаб творческой личности педагога).

В большинстве дисциплин приходится констатировать недостаточность качественной новизны и отсутствие принципиально нового уровня вузовских курсов по отношению к училищным. Попробуем сформулировать различия курсов музыкальной литературы и истории музыки — как имеющиеся фактически, так и необходимые в будущем.

Очевидной отличительной чертой училищного курса музыкальной литературы является задача ознакомления учеников с наиболее выдающимися композиторами и их произведениями как событиями единого, связного исторического процесса. (Естественно, что это не может являться задачей курса музлитературы в ДМШ.) Не отбирается ли тем самым «хлеб» у вузовского курса? Нет, напротив, без подготовки в училище нельзя по-настоящему проникнуться историзмом мышления на последующих стадиях. Главная же задача училища — научить грамотно воспринимать музыку и профессионально говорить о ней — должна быть решена до поступления в вуз.

В центре внимания данной статьи находятся проблемы *истории музыки как науки*. Но, уж коль скоро зашла речь о музыкальной литературе среднего звена, то продолжу эту «субтему», немаловажную в плане воспитания новых поколений музыкантов.

Традиционно материал училищного курса охватывает, в основном, эпоху Нового времени (в отличие от западного понятия *Modernity*, в русской традиции

¹ Учеба в ДМШ, естественно, не в счет — это откровенно «детская» ступень; училище же впервые открывает мир и уровень проблем «настоящего», «взрослого» знания.

Новое время предшествует Новейшему как собственно «современности»), и то заметно «ужатую»: начиная от И. С. Баха — и с очень слабым проникновением в XX век. Такое ограничение временного диапазона имеет объяснения, по-своему вполне разумные. Фактически именно с Баха начинается учебный репертуар студентов училища. Музыка от зрелого барокко до рубежа XIX–XX веков построена на единой тонально-гармонической и акцентно-метрической основе и в этом смысле образует несомненную целостность; закономерности восприятия именно этой музыки пока еще «впитываются с молоком матери».

И все же ощущается настоятельная необходимость расширения исторического диапазона училищного курса. Собственно, наиболее инициативные педагоги всегда, как могли, стремились восполнить этот недостаток и выделить хотя бы несколько часов на обзор добаховской музыки. Почему это столь необходимо? Помимо чисто информативного аспекта (думающий музыкант не может смириться с фактом появления Баха «из ничего», «на пустом месте»), в изучении старинной музыки в училище есть и более глубокий смысл: необходимо с молодых лет, пока сознание еще не выработало внутреннюю инерцию и «догматизм», приучать профессионалов к восприятию и пониманию разных музыкальных «языков», разных систем мышления. Молодые люди, впервые познакомившиеся с музыкой Машо или Дюфаи на первом курсе консерватории, уже, в общем-то, опоздали услышать ее как особый мир со своими законами, а не экзотический «примитив»².

Особенно остро стоит проблема освоения музыки XX века. Даже в Московской консерватории я постоянно сталкиваюсь со следующей ситуацией: студенты-исполнители II курса практически не готовы к пониманию не то чтобы современной, но даже музыки первой половины прошлого столетия. Могут возразить: ну, раз в двадцать лет не готовы, то куда ж еще раньше? Но мне известны примеры искреннего увлечения музыкой Шостаковича, Прокофьева и Стравинского (музыкой сложной и совсем не детской) детей в возрасте 10–12 лет, и происходило это совершенно помимо школы!³

Совершенно очевидно, что музлитературная методология вузовских курсов просто и не могла быть иной, поскольку отражала определенную степень музыкально-исторической науки (говорю не о качественном уровне — у нас были и есть блестящие историки, а о *фазовом*, который я охарактеризовал бы как начально-эмпирический). Каким же видится в идеале вузовский курс истории музыки, а значит, во многом и сама музыкально-историческая наука?

Главная задача этого курса может быть сформулирована как создание полной и целостной картины исторического развития музыки. Создание такой картины необходимо включает две стороны: охват фактического материала и его теоретическое осмысление. На сегодняшний день оба названных аспекта слишком

² Исключения, конечно, бывают, но лишь единицы сохраняют детски-юношескую открытость к новому в течение всей жизни — в большинстве случаев инертность мышления, сила привычки и любовь к устоявшемуся берут верх.

³ Кстати, о школе — имею в виду не только и не столько сеть ДМШ (они, к сожалению, «погоды не делают»), а общеобразовательную школу. Если в скором времени не будет внедрено повсеместное школьное преподавание музыки на серьезном уровне, то мы (то есть общество в целом) потеряем и аудиторию концертов и оперных театров, и само понимание важности и незаменимости музыки в человеческой культуре — *музыки как высокого искусства*. Таковы, увы, реалии сегодняшнего дня, что разговоры о проблемах науки и искусства упираются в остреешие социокультурные проблемы.

зависимы (структурно и методологически) от училищного музлитературного курса.

Возьмем аспект материала. Здесь, как и в учебных курсах среднего звена, безусловно преобладает музыка Нового времени — от Баха до рубежа XIX–XX веков. Вся громадная добаховская эпоха, а точнее — *ряд эпох* — умещается в половине одного семестра! С музыкой XX века в количественном отношении в вузе дело обстоит лучше, но, по свидетельствам студентов, значительно более сбалансированная и системная информация об этой музыке дается не в исторических, а в теоретических курсах. Сказанное вовсе не означает, что я призываю переструктурировать курс и увеличить время на изучение старинной музыки за счет классики XVIII–XIX веков. Ни в коем случае! Я сам веду часть курса, связанную с музыкальным романтизмом, и ясно вижу, что ужать его еще больше просто некуда — ничего, кроме профанации и халтуры, из этого не получится.

Переструктурирование должно быть внутренним, что, безусловно, невозможно в рамках существующей расчасовки предмета и требует введения новых курсов. В курсе истории музыки высшего звена все же на девяносто процентов продолжает довлеть музлитературный подход к систематизации изучаемого материала: «композиторы и произведения». Если сравнить оглавления учебников по музыкальной литературе и истории музыки, то едва ли возможно будет уловить различие: в обоих случаях перед нами галерея имен и наиболее значительных творений. До *некоторой степени* исключением являются десятитомная «История русской музыки» [8] и трехтомная «История современной отечественной музыки» [9], но и в них иные принципы построения связаны с сутью историзма довольно внешне, почему названные исключения скорее все же подтверждают правило. К примеру, в «Истории современной отечественной музыки» деление на главы осуществляется не по персональному принципу (Прокофьев, Шостакович и т. д.), а по жанровому (симфония, музыкальный театр...). Однако в целом складывается все же не история жанров, а ряд «срезов», каждый из которых дает совокупность произведений того или иного жанра в конкретный исторический период. И каждая отдельно взятая глава строится все на той же музлитературной основе, распадаясь на серию независимых очерков о композиторах и их важнейших произведениях, практически вне стилевой панорамы XX века. В результате «музлитературность» даже усиливается, проникая внутрь каждой главы: выдвижение на первостепенную позицию категории жанра (вместо фигуры автора) оттесняет на второй план главную историческую категорию — стиль. А ведь даже учебники музыкальной литературы, дающие очерки о композиторах, оказываются все же ближе к проблематике исторического стиля — поскольку индивидуальный стиль так или иначе проявляет стиль эпохи и стоит гораздо ближе к нему, чем жанр.

Аналогичная картина (но по другой причине) создается и новым учебным пособием нашей кафедры «История зарубежной музыки. XX век» [7]. Здесь принцип расположения материала по странам также затушевывает собственно историческую идею, особенно ввиду отсутствия разделов, дающих хотя бы самые беглые характеристики основных стилевых направлений современной музыки. В результате получилась не столько «история», сколько «музыкальная география» (как бывает, скажем, «экономическая география»).

За счет чего в принципе возможно внутреннее обновление курса истории музыки? Таких ресурсов, использование которых на данном этапе весьма желательно, немало.

К истории музыки, несомненно, относятся следующие аспекты:

— социологический (бытие музыки со стороны материальной культуры и общественных отношений, например, история концертной жизни и доконцертных форм музицирования, музыкальных издательств, инструментальных мастерских и фабрик и прочих институтов и, конечно же, *музыкального образования и учебных заведений*);

— историко-научный (курс музыкально-теоретических систем читается только для музыковедов, но знания об истории осмысления музыки, истории ее теории не могут не входить в общую историю музыки);

— сюда же естественно примыкает историографический аспект, направляющий внимание на историю самой музыкально-исторической науки;

— подобно тому как элементарные знания об истории музыкально-теоретических систем были бы полезны и исполнителям, музыковедам *безусловно необходимы* знания по истории исполнительских искусств. Сегодня вряд ли кто усомнится, что понимание музыки ренессанса и барокко невозможно без детального изучения исполнительской практики соответствующих эпох. В отношении позднейших эпох такого понимания пока нет — а напрасно!

— музыкально-философский (философия музыки как самостоятельная дисциплина еще не сложилась и существует пока фрагментарно — возможно, ее формирование — дело ближайшего будущего. Но возможно ли исключить из истории музыки аспект осмысления места музыки в мироздании?);

— общегуманитарный (история музыки останется ущербной, если не будет представлять как неотъемлемая, органическая часть истории культуры. Хотя мысль историков, как правило, всегда двигалась в данном направлении, но до сих пор она ограничивалась самыми поверхностными, а нередко спорными и даже вульгарными констатациями. О возможных перспективах развития этого, наиболее сложного и проблемного аспекта — несколько ниже).

— ряд важнейших аспектов музыкально-исторического знания уже реализовался в таких курсах, как история нотации, источниковедение, музыкальная палеография. Практика показала целесообразность введения отдельных курсов такого рода, посвященных специальным проблемам.

Помимо внутреннего расширения самого предметного поля истории музыки для подготовки полноценных специалистов (в данном случае имею в виду прежде всего музыковедов), необходимо дополнить и междисциплинарный контекст. Остро ощущается отсутствие *обязательных систематических* курсов по истории литературы и изобразительных искусств. Музыковедение (как *отрасль искусствоведения*) чрезмерно «варится в собственном соку» и в целом нисколько не обеспокоено этим обстоятельством.

На мой взгляд, такое положение совершенно недопустимо. Я не призываю к поспешным, наивным и непродуктивным решениям — например, осуществить «синтез» и создать некое «универсальное искусствознание» (подобные попытки имели место). Необходимо другое: чтобы музыковедение постоянно ощущало себя в состоянии свободного творческого диалога со смежными искусствоведческими дисциплинами. И должен сказать (основываясь на постоянных научных контактах с филологами, философами и др.), что такой диалог ничуть не меньше необходим литературоведению и истории изобразительных искусств, о чем, впрочем, сами представители этих наук могут даже не догадываться.

Ощущается и нехватка осведомленности студентов в таких сферах, как логика и математика. А ведь без математической подготовки значительный пласт

музыки XX века окажется просто вне теоретического осмысления. Я уже не говорю о возможности обогащения при помощи математических методов самой проблематики подхода к музыкальным произведениям. Кстати, основатели нашего вуза уделяли очень серьезное внимание общему образованию: в «научных» классах Московской консерватории XIX века изучали математику, физику, географию, историю, эстетику, мифологию, русский язык и литературу, немецкий язык и литературу и еще ряд предметов, в том числе историю всеобщей литературы. А ведь в то время Московская консерватория еще не обрела статус университета, ныне ей присвоенный!

От проблем материала музыкально-исторического курса перейдем к другой его стороне — теоретическому осмыслению; иными словами, к проблеме бытия истории музыки как развитой науки, миновавшей описательно-эмпирическую фазу своего развития. Разумеется, в любой истории фактологическая база всегда будет оставаться основой — той «живой плотью», которая и составляет предмет пристального изучения, в частности, источниковедения. В то же время логика научного поиска настоятельно требует обобщений и создания теории.

Такая теория, то есть, теория истории музыки (а не теория музыки) должна исходить из логики и специфики своего материала и не поддаваться наивно-му соблазну заимствования стилистики «точных наук» (что вполне уместно в чисто теоретических дисциплинах: гармонии, анализе форм, полифонии). О специфической точности «не точных», гуманитарных наук хорошо писал А. В. Михайлов.

В чем же эта точность? В том, чтобы скрупулезно и *точно* следовать логике эмпирических фактов *во всей их полноте и связях* — игнорирование ряда фактов ведет к искажению общей картины и, следовательно, к некорректности стартовой позиции теоретического поиска. И при этом самое главное — не навязывать толкований, произвольно добавляющих фактические данные извне (например, из предвзятого мнения исследователя). Скажут, и совершенно справедливо, что «чистое» восприятие фактов без интерпретации — это утопия. Безусловно — ведь в усмотрении тех или иных связей между фактическими данными, в выдвижении одних связей на первый план, а прочих — на периферию — уже проступает (хотя бы и бессознательно) та или иная установка. Но что делать, если другого способа познавать мир вообще нет? Значит, нужно свести погрешности к минимуму, то есть *не умножать* и без того неустранимую установку («предвзятость») субъекта, дать, по словам А.В. Михайлова, голос «самому историческому материалу» [12, 61].

Нередко, например, объективность целостной картины нарушается вовсе даже не субъективной предвзятостью ученого, а всего лишь его «поспешностью» (стараюсь выразаться по возможности корректнее) и желанием выстроить теоретическую концепцию на основе нескольких произвольно выбранных из целого составляющих (которые данному конкретному ученому кажутся единственно существенными). Музлитературный (по неизбежности выборочный) принцип построения истории музыки культивирует именно эту произвольность.

Вышеприведенный экскурс в область «прописных истин» потребовался потому, что недостаточное внимание к ним имеет особенно пагубные последствия для изучения главных, стержневых категорий истории музыки — жанра и исторического стиля. Жанр для историка — едва ли не самый благодатный материал: в его жизни, в самом факте возникновения и дальнейших перипетиях отражается история культуры. Полно и всесторонне представить историю жанра

в его *существовании и бытовании* — это уже готовая историко-теоретическая концепция (которую вовсе нет необходимости искусственно конструировать). В то же время в курсах истории музыки сквозные исторические линии жанров отсутствуют — думающие, творческие студенты могут их воссоздать сами, но все же картина получится фрагментарной — включающей лишь «вершины айсбергов». В результате мы долгое время были свидетелями широкого распространения характерных «мифов», которыми пестрят старые учебники: например, о якобы кризисе итальянской оперы в первой половине XIX века, о якобы «вытеснении на периферию» симфонии и других традиционных жанров в музыке сначала XIX, а потом XX веков, и многих других.

Но основополагающей, базовой категорией истории музыки по логике вещей призвана быть значительно более «тонкая материя», чем жанр, а именно — исторический стиль. Правда, высказывалась точка зрения, что научное знание готово «отказаться от историко-стилистической фразеологии (...барокко, классицизм, романтизм...) как путеводной нити, отказаться затем, чтобы открыть вид на малоизученные явления, не укладывая их в прокрустово ложе этой фразеологии» [14, 26]. Укладывание в прокрустово ложе и в самом деле нередко происходит (об этом ниже), но лишь при недопустимой фетишизации историко-стилевых терминов или же — их поверхностном, непродуманном употреблении. В то же время мы уже имеем примеры глубоких исследований, раскрывающих сущность того или иного исторического стиля как целостности: от эстетики и общегуманитарного контекста до стилевой «материи» — характерных черт музыкального языка и мышления. Замечательным примером подобного целостного охвата является исследование Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке» [10].

Коль скоро исторический стиль, или, шире, музыкально-историческая формация, является базовой категорией истории музыки, то остановимся подробнее на возникающих в данной связи проблемах, обозначившихся уже в предыдущем абзаце. Одним из наиболее проблемных примеров и едва ли не «болевым точкой» истории музыкальных стилей стало понятие романтизма, на протяжении десятилетий вызывающее острые дискуссии — причем не только среди музыковедов. Именно в связи с недоверием к данному понятию развивалась идея использования историко-культурного понятия «девятнадцатый век». Идея эта, во многом инспирированная немецкой музыковедческой мыслью, предполагает фиксацию некоего специфического качества музыки XIX века и сама по себе вполне правомерна и интересна. Но только вряд ли она способна вызвать большее доверие, чем устоявшиеся понятия классического, романтического, классико-романтического и т. п.

В самом деле, во всех историко-стилевых понятиях так или иначе высвечивается исторически сложившаяся *качественная* специфичность, которая представляет наиболее реальную основу для осмысления истории музыки как процесса развития и смены эпохальных стилей, — если только не относиться к подобным категориям как к застывшим и данным а priori формально-логическим ярлыкам⁴. Понятие «девятнадцатый век» все-таки проигрывает историко-стилевым категориям, так как терминологически основывается не на качестве (хотя это качество, пусть и трудно определяемое, несомненно подразумевается), а на «количестве» — хронологии, и потому дальше от сути. При этом вносится еще

⁴ Такое отношение — типичнейшая ошибка, свидетельствующая и о невнимании к историческим фактам, и об отсутствии подлинного историзма мышления.

и ненужная двусмысленность (умножение сущностей): без уточнения, о каком именно девятнадцатом веке идет речь — хронологическом или «музыкально-историческом», без кавычек или с кавычками, — разобраться, что имеет в виду в данном случае автор, не так просто.

Безусловно, и такие понятия, как классика, классицизм, романтизм и т. п., тоже далеко не однозначны. Однако их неоднозначность — иного порядка, она в большей степени порождена живой историей искусства и несет в себе эту историю. Задача историка как раз и состоит в том, чтобы выявить «логику жизни» данных категорий, услышать их голос в прошлом и настоящем.

В самом деле, сейчас использование историко-стилевых понятий во многом эмпирично, каждое из них существует как бы в своем собственном смысловом пространстве — *единая система* данных понятий фактически отсутствует или намечается фрагментарно. В результате история музыки предстает как смена (чередование) стилей, а не как их «сквозное» развитие. Создание единой концепции музыкально-исторического процесса — дело будущего.

Что же сможет создать единое смысловое поле для столь разных явлений, как, например, барокко, романтизм, «девятнадцатый век», «двадцатый век», авангард и др.? Здесь может оказаться плодотворным включение в поле зрения, наряду с множеством более традиционных и привычных объектов изучения, таких фундаментальных категорий, как музыкальное время и музыкальное пространство, представляющих во множестве конкретных исторических форм. Музыкальное время и пространство, во-первых, выражают наиболее фундаментальные представления человека (личности, культуры, эпохи) о мироздании; во-вторых, организуют художественную форму; в-третьих, допускают соотнесения (и даже требуют их) с пониманием времени и пространства в других искусствах. Не исключено, что междисциплинарные аналогии, проведенные *на столь глубинном уровне*, смогут, наконец, преодолеть поверхностную произвольность и субъективность ассоциаций и стать основой научной истории искусства в целом. Безусловно, это пока гипотеза и дело будущего.

На сегодняшний день в учебных курсах истории музыки дается самая скудная и отрывочная информация как о *сути исторических стилей*, так и об их *системе*. Стиль — «коварное» явление. С одной стороны, он всегда очевиден и опознается на слух (как своего рода моментальный формально-конструктивный = образно-смысловой «срез» художественной формы). Поэтому при *изучении* стиля необходимо исходить из простой, исторически данной, фактической очевидности — все исполнители, например, прекрасно знают, что такое романтическая пьеса или классическая соната. Но вот при *научном осмыслении* стиля совершенно недопустимы столь же «моментальные» решения — они неизбежно обернутся прямолинейностью и упрощением, «готовыми схемами» и «ярлыками».

Вернемся к категории романтизма как наиболее дискуссионной и вызывающей особое недоверие. Сейчас уже все хорошо усвоили концепцию С. С. Аверинцева и А. В. Михайлова [1] о том, что романтизм ознаменовал отход от многовековой риторической культуры «готового слова» (культуры традиционалистского типа) и начало нетрадиционалистского искусства. Но из этого тезиса редко делаются по-настоящему глубокие практические выводы, которые логически совершенно очевидны. В силу сказанного романтизм не только не может, но и *не должен* оставаться полностью равным себе и пребывать в пределах одного стиля: сама посттрадиционалистская эстетика стимулирует бурную, стремительную

«центробежную» эволюцию (подобную эволюции стиля Бетховена). Замечательным образцом подлинно исторического мышления стала большая статья А. В. Михайлова «Романтизм» [13], в которой скорее ставятся вопросы, нежели даются ответы. Статья эта буквально «взрывает» застывшие пласты укоренившихся штампов, но отнюдь не противостоит традиции диалектического и «широкоформатного» подхода к романтическому искусству.

В книге «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» [5], а также в статье «Романтизм как историко-культурный переворот» [4] я стремился показать реальную множественность путей развития исходных романтических принципов в музыке, используя рабочие понятия модифицированного и даже самоотрицающегося романтизма. Эти понятия указывали на внутреннее *развитие* романтизма, охватывающее любые, в том числе самые крайние тенденции: от неоклассических проявлений самого разного толка (у Брамса, Чайковского, Танеева, Сен-Санса) до предимпрессионистских (у Грига, Бородина) и смыкающихся с ранним «модерном» (у Римского-Корсакова, Лядова). Они (эти понятия) *специально нацелены* на осмысление исторического явления *в движении и противоречии*: это дает возможность не переключать факты из одного прокрустово ложа в другое, а продумать, *какие именно* аспекты романтизма модифицировались и *что* в нем (при сохранении романтического стиля в целом) подверглось отрицанию, а что сохранилось.

Судьба музыкального романтизма и его перерождение в новые стилевые явления стала предметом особого внимания В. Б. Вальковой. Так, в статье о Гуго Вольфе [3] предпринимается попытка, в продолжение идей П. Вульфуса, более точно и детализировано определить стилевую природу творчества крупнейшего австрийского композитора. Попытка эта вполне плодотворна и оправданна — как самой музыкой Вольфа, так и его эстетическими установками. Валькова пишет о самом Вольфе убедительно, ярко и талантливо. Но в свете рассматриваемой проблемы нас интересует не Вольф, а то, *что именно* по ходу обсуждения говорится о романтизме. Валькова передает типичные общие места «литературоцентристской» эстетики: «Романтизм пытается приблизиться к жизни человеческой души, фантазии, интуиции, реализм — к обыденной, повседневной жизни» [3, 57].

Но зачем повторять избитые штампы? Не лучше ли свежим взглядом и непредвзято, по-новому, попытаться охватить материал. И тогда мы увидим, что реалисты Л. Толстой, Достоевский, Чехов едва ли не главной темой считали и жизнь человеческой души, и фантазию, и интуицию, а романтики Шуман, Шопен, Вагнер отнюдь не отвергали образы обыденной, повседневной жизни. Предвижу справедливое возражение, что дело здесь в мере соотношения составляющих. Безусловно! Но это требует и более детализированной и точной аргументации, *творческого пересмотра общеэстетических первоисточников в контексте музыковедческой проблематики*, а не воспроизведения застарелых и поверхностных тезисов. Блестящим и до сих пор остающимся без внимания примером музыкально-эстетической концепции романтизма является соответствующий раздел в книге Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера» [11].

Или, вот, другое положение статьи Вальковой: «Реализм, как известно, был, прежде всего, реакцией на крайности романтизма, попыткой “оздоровить” романтизм, уйти от чрезмерной напряженности эмоций, слишком дерзкого обновления языка» [3, 58]. Однако ни Флобер, ни Достоевский, ни главные «кандидаты

в реалисты» от композиторов — Мусоргский и Вольф — отнюдь не стремились уйти ни от чрезмерной напряженности эмоций, ни от слишком дерзкого обновления языка (установки на «научность» и объективность этому не препятствовали). Что же до пресловутого «оздоровления», то даже печальные личные судьбы Мусоргского и Вольфа, плод *установки сознания* (в далеко «не лучших» традициях романтиков) на экстраординарность жизни творческого человека, красноречиво опровергают этот тезис.

Столь же односторонне говорится о романтизме и в статье уважаемого автора о Рахманинове; при этом попытка пересмотреть принадлежность Рахманинова романтической музыкальной культуре не выглядит обоснованной. Пожалуй, наиболее конструктивный в данной статье тезис Вальковой, с которым имеет смысл дискутировать, — следующий: «Вопреки главной установке романтиков — установке на обновление жанров и форм — русский автор пишет вполне нормативные по строению симфонии и концерты, сохраняет приверженность классически ясным формам и тональным основам гармонии» [2, 44]⁵.

Автор, конечно, хорошо знает о постоянном, «сквозном» существовании классицизирующе-охранительной тенденции на протяжении всей романтической эпохи (Мендельсон — поздний Шуман — Брамс и многие другие) и пытается обосновать специфику Рахманинова в контексте новой эпохи. Но все же использование традиционных крупных форм в данном случае — не слишком убеждающий аргумент, поскольку такое использование было особенно типично для позднего, «брамсовского» этапа романтизма. Во-вторых, нельзя не учитывать и присутствие в наследии Рахманинова таких жанров романтического происхождения, как симфоническая поэма, оркестровая фантазия, фортепианная миниатюра (этюд-картина, прелюдия, музыкальный момент), романс. В-третьих, и это самое главное, в отличие от большинства своих современников, Рахманинов (несмотря на отдельные, частные прорывы в область гармонии XX века) оставался привержен принципам *романтического интонирования и формообразования, выраженным с максимальной полнотой*; он пребывал в пространстве жанрово-интонационного словаря романтизма, в частности, определенных типов мелодической кантилены, опоэтизированного танца, характерной скерцозности, национальной архаики, поэмности, волновой динамики и т. п., сумев сказать на романтическом языке много нового.

Валькова прекрасно пишет о недопустимости инерции и схематизма, о опасности «обманчивой ясности», когда «сознание исследователя оказывается словно “загипнотизированным” готовыми словесными ярлыками» [2, 42]. И в то же время она предлагает новый «ярлык», не имеющий в отношении Рахманинова традиций и корней: «постромантизм начала XX века» [2, 45]. Но «пост» — это просто «после», которое может быть как продолжением, так и отрицанием (как, скажем, постимпрессионизм отрицал импрессионизм). В итоге вся романтическая природа, а значит, и неповторимая специфичность рахманиновского мира на фоне XX века оказались «за бортом» термина.

Переименование исторического явления — отнюдь не простая и безобидная операция. Приведу высказывание известного литературоведа (волею случая оказавшегося моим однофамильцем), глубоко проникшего в самую суть идей А. В. Михайлова и развивающего их: «Многие исторические явления — события,

⁵ К слову, приверженность тональным основам гармонии сохранялась до самого конца романтизма.

понятия, институции и т. д. — таковы, что их легче переосмыслить, чем переименовать. Однажды получив свое “историческое” (нередко случайное и неадекватное) название, они упорно противятся попыткам его изменить; собственно, противится при этом *вся история в целом* — ведь каждое нововведение в номенклатуре терминов по-новому членит массив исторического прошлого, прочерчивает в нем новую структуру. А прошлое — это не аморфный материал, но самобытное целое, с которым исследователь должен вести уважительный диалог, а не резать по живому. Вот почему исторические дисциплины, в том числе и история литературы (добавлю: и история музыки, и искусства в целом — К. З.), испытывают такие трудности с метаязыком для описания своего упрямого предмета: вместо конструирования четко формализованной системы категорий историк вынужден пользоваться “нечистыми”, смутными понятиями и терминами, полученными по наследству от изучаемой эпохи, и употреблять их “в кавычках”, так или иначе смещая их значение. По сути дела, такое переосмысление, *критика исторических имен* — это и есть прогресс исторического знания» [6, 5].

Интересно отметить, что происходящая в последнее время в литературоведении и изобразительных искусствах *критика исторического имени* «романтизм» направлена на заметное расширение его диапазона, иными словами, приближается к тому пониманию романтизма, которое уже прочно укоренилось в музыковедении. Так, только что цитированный С. Н. Зенкин констатирует, что словом «романтизм» современные французские литературоведы «часто именуют всю литературную формацию XIX в. — и не без оснований. < ... > Такие течения, как реализм, натурализм, символизм и проч., при всех своих специфических особенностях рассматриваются в виде исторических вариантов “большого” романтизма, сходство между ними признается более существенным, чем различия» [6, 6]. И далее: «Концепция “критического реализма”, несмотря на значительные интеллектуальные усилия, потраченные на ее разработку, так и не распространилась за пределы советской науки и, очевидно, уходит в прошлое вместе с нею; < ... > мы рассматриваем Бальзака, Стендаля и даже Флобера в рамках романтической литературной формации» [6, 7].

Стоит ли в таком случае предпринимать попытки реанимации музыкального реализма как особого направления, рядоположного с романтизмом и противопоставленного последнему? Из приведенной цитаты очевидно, что литературоведение пришло к более высокой стадии обобщения и проникновения от поверхности к большей глубине; а в музыковедении, напротив, зачем-то предпринимаются попытки двигаться в обратном направлении.

Некритическое, «школьное» оперирование историко-стилевыми категориями действительно вызывает ощущение не живой жизни музыки, а искусственной и скучной схемы. «Романтизм», пожалуй, оказался наиболее подходящим, всем хорошо знакомым, примером для демонстрации использования понятия либо как «прокрустова ложа», либо как указывающей путь «светящей звезды», таинственной и до конца не исследованной. Но и многие другие историко-стилевые категории (символизм, авангард, постмодернизм) часто используются «всуе» — непродуманно и некритически. Ведь дело не в том, чтобы придумать ярлык, а в том, чтобы объяснить специфику явления по существу в движении истории. «Не будет преувеличением сказать, — пишет А. В. Михайлов, — что в *движение* в современной науке пришли и такие понятия, как “романтизм”, “барокко”, “реализм” и пр. Это — исторические понятия, и они пришли в движение в двояком отношении: в том, 1) что есть явление в его сущности, и 2) каковы его временные

границы» [12, 60]. Однако практическое осуществление исторического метода, поднятого на уровень задач современной науки А. В. Михайловым и развиваемого его последователями-музыковедами, наталкивается на мощнейшую инерцию «музлитературно ориентированной», по сути, «школьной», мысли.

Штампы надоели всем, но избавиться от них совсем не просто! Главный путь — *по существу* уйти от поверхностности и недиалектической статичности видения и заняться вдумчивым, кропотливым исследованием всех исторических явлений (и обозначающих их категорий) в их системных связях, учиться видеть и слышать материал. Иначе музыкально-историческая наука так и не достигнет вполне зрелого, «цветущего» состояния, а вузовские курсы будут неизменно разочаровывать студентов. Однако сама постановка подобных задач свидетельствует как о назревшей проблеме, так и о возможности ее решения, о том, что историческое музыкознание прошло немалый путь и готово достичь качественно нового уровня научного осмысления.

Использованная литература

1. *Аверинцев С., Андреев М., Гаспаров М., Гринцер П., Михайлов А. В.* Категория поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 3–38.
2. *Валькова В. Б.* Рахманинов и «Романтизм» // Рахманинов — национальная память России. Тамбов: Упр. культуры и арх. дела Тамб. обл.; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 39–46.
3. *Валькова В. Б.* «Романтизм» и «реализм» в песнях Гуго Вольфа // Материалы международной научно-практической конференции Серебряковские научные чтения. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2008. С. 54–59.
4. *Зенкин К. В.* Романтизм как историко-культурный переворот // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры. Вып. 1. Ростов-на-Дону: МП Книга, 2001. С. 8–28.
5. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК, 1997. 510 с.
6. *Зенкин С. Н.* Французский романтизм и идея культуры. М.: РГГУ, 2002. 288 с.
7. История зарубежной музыки. XX век. М.: Музыка, 2005. 576 с.
8. История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1983–2004.
9. История современной отечественной музыки: Учебное пособие для студентов вузов. В 3-х вып. М.: Музыка, 1995–2001.
10. *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века: в 3 ч. Ч. I. Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. 192 с. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с., Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
11. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 552 с.
12. *Михайлов А. В.* Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. 856 с.
13. *Михайлов А. В.* Романтизм // Музыкальная жизнь 1991, № 5. С. 20–22. № 6. С. 20–23.
14. *Петров Д. Р.* «Деятнадцатый век» как понятие истории культуры. М.: МГК, 1999. 60 с.
15. *Царева Е. М.* Роль музыкальной литературы в воспитании молодого музыканта // К 100-летию со дня рождения В. С. Галацкой: Сб. статей. М.: АМУ при МГК, 2004. С. 23–26.

Марина КАРАСЕВА

ПЕРЕМЕНА ВРЕМЕНИ ВО ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН: К ПОЛУВЕКОВЫМ ИТОГАМ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

По статистике, наиболее часто задаваемый в космосе вопрос — «Где мы находимся?» Изобрели даже специальные часы, дополнительно определяющие местоположение человека в определенном часовом поясе. Где бы человек ни находился, ему нужны порядок и ориентиры, в том или ином смысле помогающие осознавать свое ощущение этого мира и себя нем.

Мир звуков подобен зоне невесомости — для уверенной ориентации необходимо иметь незримые, но точно проложенные звуковые пути: интонационные модели, хранящиеся в сознании. В роли таких моделей в музыке могут выступать выделяемые слухом ладовые структуры, ритмические и тонально-функциональные обороты, мелодическое движение по контурам аккордов и прочие слуховые маркеры, позволяющие ориентироваться в музыке как в музыкальном языке.

Знание интонационно-ритмических паттернов и умение их опознавать на различном музыкально-стилевом материале — важный, но не единственный компонент развитого музыкального слуха. Возьмем пример по аналогии. Нередко можно видеть, как люди, затрудняясь вывести от руки символы @ или &, просто уклоняются от изображения их в письме. Сами по себе, эти фигуры не слишком трудны для начертания, однако для того, чтобы они получились красивыми, нужно верно передать изгиб линии, при этом иметь уверенность в том, что результат будет стабильно хорошим.

Подобную «уклончивость» часто приходится наблюдать у людей, стесняющихся проинтонировать достаточно витиеватую мелодию. *Точность* следования изгибу линии, понимаемая в широком смысле — как точность мышечных движений, точность передачи стилевой интонации, композиционных поворотов мысли автора, точность ансамблевого исполнения — и является основной

Карасева Марина Валериевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, советник ректора Московской консерватории.

отличительной чертой хорошо сформированного *профессионального* музыкального слуха. Роль занятий по специальности в его формировании трудно переоценить. Тем не менее, предметом, целенаправленно сфокусированным на развитии различных сторон музыкального слуха, является сольфеджио, введенное в список обязательных музыкальных дисциплин в большинстве стран, имеющих развитые традиции в области музыкального образования.

В странах Западной Европы и Америки сольфеджио остается преимущественно пением нот с листа (что напрямую отражено, в частности, в англоязычном термине: Sight Singing). К этому обычно, в разной пропорции, прибавляются упражнения по написанию музыкального диктанта и слуховому анализу. Курсу сольфеджио отводится в среднем два-три учебных года, и у большинства студентов (как, например, в США) знакомство с этим предметом происходит, как правило, только в вузе¹. Понятно, что за такой короткий срок можно освоить лишь азы сольфеджио, добирая остальное путем посещения специальных практических семинаров, тренингов и мастер-классов.

В нашей стране ситуация с предметом сольфеджио всегда была иной: практика «пения по нотам», оставаясь ядром предмета, уже в дореволюционной России была существенно расширена музыкально-аналитическим блоком упражнений². В советское время установилась общая практика занятий сольфеджио, в среднем, двенадцать лет до вуза и один-два года в вузе. При этом естественно было ожидать, что столь долго длящийся курс постепенно перерастет не только свою базовую ступень (обучения пению по нотам), но и ступень «пригармоническую»³. Так и произошло: начиная с шестидесятых годов прошлого века⁴ в отечественном сольфеджио все большее значение приобретали формы работы, направленные на выработку навыков слухового структурирования музыкального материала. Среди них: навыки овладения музыкальным синтаксисом через восприятие на слух ладогармонических функций, развитие музыкальной памяти и чувства формы. Получили распространение такие видовые жанры, как гармоническое сольфеджио, полифоническое сольфеджио. В методических программах и в приемных требованиях по сольфеджио все большее внимание стало уделяться запоминанию и слуховому анализу гармонических последовательностей большого объема (25–30 аккордов).

К концу семидесятых — началу восьмидесятых годов прошлого века симбиоз сольфеджио и гармонии достиг своего апогея — и последствия не замедлили сказаться.

¹ Обучение в частных музыкальных школах обычно ограничивается занятиями по специальности, а вступительные экзамены в вуз по сольфеджио там не предусмотрены.

² Здесь в первую очередь надо упомянуть имя профессора Московской консерватории Н. М. Ладухина (1860–1918), в частности, его пособие по сольфеджио «1000 примеров музыкального диктанта» [25], которое до сих пор относится к числу наиболее востребованных в практике. В 1998 году на кафедре теории музыки Московской консерватории состоялось заседание, посвященное памяти Ладухина [7].

³ Задачей последней является своего рода «вспомоществование» курсам элементарной теории музыки (в старших классах музыкальной школы) и классической гармонии (в училище).

⁴ Шестидесятые годы XX века можно в определенном смысле считать переломными не только в советской культуре в целом, но и локально — в развитии методики слухового освоения музыки. Именно в годы оттепели стали активно развиваться сольфеджийные школы в союзных республиках, а в Ленинграде развернулась деятельность А. Л. Островского — одного из наиболее ярких борцов за внедрение в сольфеджио музыки XX века [30]. Подробнее об этом см. в книге Карасевой [15, 23–41].

Во-первых, сольфеджио как звуковое воплощение курса гармонии почти вытеснило такой важный раздел развития музыкального слуха, как ритмическое сольфеджио⁵.

Во-вторых, в середине восьмидесятых годов по инициативе Методического кабинета Министерства культуры СССР некоторые вузовские курсы сольфеджио (например, на духовом отделении оркестрового факультета Московской консерватории) были просто упразднены, а другим (в том числе, сольфеджио на композиторском отделении теоретико-композиторского факультета) был придан статус факультатива. В качестве одной из мотивировок нововведения звучала мысль о том, что сольфеджио в вузе в значительной мере дублирует курс училищного. Во многих случаях такое дублирование действительно имело место: сольфеджио даже в вузовском курсе тогда практически не выходило за рамки освоения классико-романтических моделей⁶.

Вместе с тем, в начале восьмидесятых годов в Московской консерватории уже происходят как практические, так и методические «подвижки» в сторону расширения стилистики музыкального языка, изучаемого на сольфеджио, и меньшей его «привязки» к курсу классической гармонии.

Так, в эти годы Н. С. Качалина издает свои хрестоматии по одноголосному и многоголосному сольфеджио [22], [23], [24], в которых отводится большее место композиторам XX века. Она также понемногу внедряет современную музыку в свой практический курс сольфеджио у музыковедов.

В 1985 году под грифом Московской консерватории выходит очередной выпуск сборника «Воспитание музыкального слуха» [2]. Он оказывается своего рода прорывом в новое время: в нем содержатся сразу две концептуальные работы, из которых впоследствии сформируются два основных направления современной сольфеджистики: статьи Ю.Н. Холопова «Как петь новую музыку XX века» [34] и Е.В. Назайкинского «Настройка и настроение в музыке» [29]⁷.

Статья Холопова (написанная в 1979 году и впервые опубликованная в 1984 году в Болгарии [35]) в значительной степени послужила научно-теоретическим импульсом к началу становления *современного сольфеджио* (как сольфеджио, основанного на освоении музыки XX века) в России. Развитием и расширением идей Холопова об обновлении курса вузовского сольфеджио⁸ стала написанная под его руководством (в 1982 году) дипломная работа М.В. Карасевой, впервые специально посвященная проблемам слухового освоения музыкального языка XX века [8]. В 1985 году Карасевой были написаны и обсуждены на кафедре теории музыки первые две части учебника «Современное сольфеджио» [13]⁹,

⁵ Раздел, традиционно более развитый в других европейских школах сольфеджио.

⁶ В частности, это ощущалось теоретиками, поступавшими в семидесятые — восьмидесятые годы в Московскую консерваторию из «мерзляковского» училища: подготовка, которую давал им Д. А. Блюм, позволяла большинству студентов на первом курсе «расслабиться», так как ничего принципиально нового в вузовском курсе сольфеджио программно запланировано не было.

⁷ Автор настоящей статьи гордится тем, что ему довелось познакомиться с обеими упомянутыми статьями задолго до их опубликования (в самом начале восьмидесятых годов), и благодарен обоим своим профессорам за то, что они тогда предоставили ему эти статьи для анализа в дипломной работе [8].

⁸ См. подробный анализ этой работы в статье Карасевой [20].

⁹ В то время редакторы издательств были еще склонны считать этот первый комплексный учебник на базе музыки XX века «радикальным». В итоге, он увидел свет только в 1996 году.

а в 1989 году — защищена кандидатская диссертация «Теоретические проблемы современного сольфеджио» [18].

Статья Назайкинского [29], ориентированная не только на вопросы восприятия музыки, но и на ее интонирование, была посвящена выработке психологической техники подстройки и быстрых переключений с одного состояния на другое в курсе сольфеджио¹⁰. Эта статья впоследствии положила начало написанию ряда теоретических работ в данном направлении¹¹.

В переломные для страны девяностые годы прошлого века те позитивные изменения, которые возникли вследствие появления возможности свободно публиковать свои работы, а также создавать и реализовывать свои собственные методические программы, часто оказывались «палкой о двух концах». Иногда они приводили к попыткам педагогов в своей индивидуальной практике просто отказаться от строгой иерархической системы обучения сольфеджио, которая была отражена в имевшихся на тот период учебных программах. Поиски нового содержания предмета сольфеджио в ряде случаев стали приводить к нецелесообразным дублировкам в сольфеджио приемов, специфичных для других музыкальных дисциплин (музыкальной литературы, анализа музыкальных произведений)¹².

Проблемой унификации программ и учебных стандартов в области сольфеджио на новом уровне занялись с начала «нулевых» годов XXI века в рамках российского УМО по музыкальному образованию¹³. Тогда же было принято решение публиковать, наряду с обязательными программами по сольфеджио, также авторские¹⁴.

«Нулевые» годы нового века как будто сделали сольфеджио современным в обоих основных смыслах этого слова:

- и в узком — как дисциплину, направленную на освоение основ музыкального языка XX века (преимущественно, в вузовском курсе);
- и в широком — как предмет, стремящийся быть созвучным новому времени с его цифровыми технологиями.

Наиболее характерная черта «нулевых» — это развитая структура коммуникации. В середине «нулевых» Интернет в нашей стране стал массово востребованным. Сегодня с его помощью не только упростилось общение с коллегами из других стран и учебных заведений¹⁵, но и вышло на новый уровень развитие обучающих программ по развитию музыкального слуха.

В этой связи стоит упомянуть о шагнувшей вперед методике дистанционного обучения: ныне проводить видео-занятия можно не только с помощью вебка-

¹⁰ См. подробнее о техниках, предложенных в статье Назайкинского, в работе Карасевой [15], гл. 9.

¹¹ Среди них работа Л. Н. Логиновой [27].

¹² Как, например, в случаях излишнего увлечения так называемым целостным анализом произведения в рамках занятий сольфеджио.

¹³ По этому поводу в Орле в декабре 2000 года состоялась всероссийская конференция представителей музыкальных вузов «Проблемы и перспективы музыкального образования», по итогам которой был издан сборник статей [31].

¹⁴ Так, например, программы по сольфеджио для музыковедов, хоровых дирижеров и композиторов, написанные Карасевой [11], были изданы именно в жанре авторских, а его программа по методике преподавания сольфеджио [10] — как обязательная общероссийская.

¹⁵ Одним из следствий таких этих развивающихся взаимоотношений стало издание сборника «Как преподавать сольфеджио в XXI веке» [5].

мер, но также и с использованием специального музыкального оборудования (наподобие диск-клавира фирмы «Ямаха»).

Помимо того, надо отметить появление в самые последние годы новых программных разработок на базе тачскринов¹⁶, технология управления которыми помогает максимально приблизиться к ощущениям игры на музыкальном инструменте¹⁷. Добавим, что применяемый сегодня прием озвучивания нотной записи с помощью MIDI-файлов помогает начинающим понимать и читать нотную запись в учебниках сольфеджио.

С разрастанием сети Интернет (как серверов, хранящих музыкальные файлы, так и интернет-радио) произошла, в определенном смысле, демократизация музыкально-слухового образования.

Для учащихся любого региона стало доступным ознакомление с огромным массивом музыки (в том числе XX века¹⁸, ранее бывшей «слуховым дефицитом»). Появилась также возможность легко находить и получать электронные версии нот (включая давно не переиздававшиеся учебные пособия по сольфеджио).

Расширились и каналы получения необходимой методической информации. Теперь на специализированных интернет-форумах можно встретить темы, касающиеся вопросов развития музыкального слуха на любом уровне обучения, найти ссылку на то или иное пособие в Сети, а также на компьютерные программы¹⁹ по развитию музыкального слуха²⁰.

Перспективным для развития методики сольфеджио оказалось и развитие социальных групп в Интернете. Так, в одной из наиболее многочисленных социальных сетей «В Контакте.ру» педагогами, в частности, выпускниками Московской консерватории, были созданы специальные виртуальные учебные группы, в которых выкладываются аудио- и видео-файлы, делающие более удобным процессы обучения и общения с педагогом [3], [33].

В период «нулевых» в области сольфеджио наблюдались и *ре-обретения*. В частности, важной представляется наметившаяся тенденция возврата к русским учебникам сольфеджио (в восьмидесятые годы использование этих учебников «по умолчанию» не приветствовалось²¹): тиражи изданий одного только «Одноголосного сольфеджио» Н. Ладухина [26] за последние годы значительно выросли. Возник также неожиданный аспект в оценке качества музыкального слуха — рейтинговый (с возможностью набора баллов за более точное исполнение мелодии): этому способствовало распространившееся в мире и в России увлечение караоке.

¹⁶ Экранов, управляемых путем прикосновения к ним.

¹⁷ Так, музыкальные программы для тренировки музыкального слуха, предлагаемые онлайн-магазином App Store компании Apple для тачфона Apple iPhone и плеера iPod Touch, становятся все более и более разнообразными.

¹⁸ Среди множества интернет-радиостанций, специально ориентированных на академическую музыку разных стилей, отметим проект Contemporary Classical [36], предоставляющий слуху возможность полностью погрузиться в мир современной музыки.

¹⁹ Некоторые из них можно скачать бесплатно, другие — посмотреть в демоверсиях.

²⁰ Эти исследования привлекают внимание студентов Московской консерватории. Так, под руководством автора статьи была написана интересная и информативная работа по методике преподавания сольфеджио [32].

²¹ О чем автора этих строк, тогда еще начинающего педагога Центральной музыкальной школы, в свое время устно проинформировали в методических инстанциях.

Десятые годы нашего столетия можно считать периодом стабилизации, «генеральной разборки» всего того, что оставил нам в наследство предыдущий век и переходное звено «нулевых». Наметившиеся позитивные изменения, по закону «двусторонней палки», принесли с собою новые когнитивные проблемы — вызовы, к которым современному образованию, в том числе музыкальному, еще предстоит адаптироваться.

В частности, новации наступившего века пока не смогли снять традиционных претензий к сольфеджио педагогов других специальностей. Так, профессиональные музыканты-исполнители нередко отмечают, что студенты в среднем и высшем музыкальном звене часто не получают ритмическую и интонационную подготовку, достаточную для свободного сольного и ансамблевого исполнения современной музыки. Педагоги же общего музыкального образования повсеместно сетуют на значительную оторванность соответствующих программ по курсу сольфеджио (прежде всего, начального и среднего звена обучения) от слуховых возможностей и вкусовых потребностей их учеников.

Ввиду того, что в процессах развития музыкального слуха, как в зеркале, отражаются проблемы отечественного музыкального образования в целом, стоит рассматривать их в более широком социокультурном контексте — как общем, так и более специальном. Выделим здесь несколько тенденций, представляющихся нам ключевыми.

1. «Нулевые» годы закрылись в России в условиях продолжающегося демографического спада, волна которого ныне докатилась до студентов училищ и вузов: произошло естественное сокращение контингента в этой категории учебных заведений.

2. С наступлением девяностых годов прошлого века вместе с изменениями в укладе жизни и в системе традиционных советских ценностей существенно уменьшилось стремление профессиональных музыкантов отдавать своих детей в «большую музыку»²²: начался процесс оттока талантливых музыкантов в другие отрасли знаний. Эта ситуация стала выправляться лишь в последние годы.

3. На время окончания «нулевых» приходится период, который в отечественной культуре и педагогике по последствиям и драматизму можно сравнить с разразившимся в этот же период мировым экономическим кризисом. Речь идет о постепенном уходе с жизненной сцены уникального поколения педагогов-шестидесятников. Поколения, которое в жизни «дважды успело»: с одной стороны — еще «вживую», через своих родителей и учителей, с большой полнотой впитать культуру и дух дореволюционного поколения русской интеллигенции, а с другой — совершить свои наиболее яркие научно-творческие и педагогические прорывы в эпоху оттепели шестидесятых годов прошлого века.

4. Существенные изменения за это время произошли и в области семантического считывания художественного *сообщения*. Вопрос здесь не только в массовом снижении уровня грамотности (как кажется, за прошедшее десятилетие были окончательно потеряны не только запятая при обращении на письме и мягкий знак в инфинитиве возвратных глаголов) — у нового поколения учащихся практически ушло умение ассоциативно считывать художественные сообщения, выделяя в нем подтекст и контекст. Пример общекультурного плана: сегодня

²² См. подробнее об этом в статье Карасевой [19].

новый слушатель, метафорически говоря, скорее всего, не ощутит особой семантической разницы между танго из кантаты Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» и танго Пьяццоллы.

Подобные же процессы происходят и в сфере музыкально-профессионального обучения: за последние десять лет у нынешних учащихся произошло почти полное вымывание интонационно-ассоциативной слуховой базы, накопленной в советский период. Так, например, на сегодня оказались практически утеряны навыки слуховой идентификации интонационных признаков народно-национальных ладов. Нынешние консерваторские студенты, изучая на сольфеджио, например, украинский лад (дорийский с высокой четвертой ступенью), из-за отсутствия постоянного слухового контакта с музыкой бывших республик СССР чаще всего ассоциативно связывают этот лад с музыкой Турции или Египта (возможно, как «экзотических» регионов массового отдыха россиян в последнем десятилетии).

В целом, сместились грани общеузнаваемого. Это хорошо видно на примере знаменитого «Калмыкова-Фридкина» [6], сборника, через который прошли практически все поколения российских музыкантов. Будучи переиздаваемым до сих пор, он, фактически, изменил свой интонационный смысл: ныне этот сборник уже не воспринимается как собрание партийно-песенных шлягеров, мелодии которых знал каждый советский пионер (и что было до определенной степени методически удобным, так как позволяло легче связывать нотную запись с уже хорошо знакомыми на слух мелодическими моделями). Теперь выучивание «номеров» наизусть по «Калмыкову» перестало быть задачей с пониженным уровнем сложности.

5. Не снизился уровень «естественного торможения» по отношению к попыткам существенного реформирования методических программ по сольфеджио в цепочке: «школа — вуз». В среднем звене любое программное изменение всегда было затруднено тем, что само звено во многом ориентировано на предвузовскую подготовку учащихся и, соответственно, на вузовские приемные требования. Последние же, по понятным причинам, не могут в одночасье быть изменены кардинальным образом. В результате, создается некий замкнутый круг, вырваться из которого пока очень сложно.

6. Волна «прагматизма» в получении знаний, пришедшая, в частности, из США (где эта тенденция развивается уже не первое десятилетие) и воплощенная, в первую очередь, в «фаст-фудной» стратегии потребления хорошо упакованной информации, докатилась до России. Пока, правда, она больше коснулась предметов общегуманитарных и меньше — специально-музыкальных. К числу специфических изменений в области процесса музыкального слушания, однако, можно отнести:

— «темперацию» качества восприятия: так можно назвать обретенную за последние два десятилетия массовую привычку слушать музыкальные произведения в формате CD и в сжатых форматах цифровой записи (например, mp3²³). Визуальным аналогом этого можно считать повсеместную готовность современного зрителя смотреть видеofilмы на экране карманного размера (КПК или сотовых телефонов);

²³ Еще десять лет назад в Московской консерватории велись дискуссии по этому вопросу — сегодня использование звукового формата mp3 (в силу его удобства и распространенности) стало повседневностью.

— изменение временных взаимоотношений слушателя с музыкально-звуковым носителем в сторону увеличения произвольности слушания. Ныне последняя не ограничивается, как раньше (во времена аналоговых аппаратов), индивидуальной настройкой эквалайзера, а воплощается все более удобным способом в различных вариантах избирательного слушания: через «промаывание» фрагмента на цифровом носителе, быстрое и точное попадание на любое место записи, повтор и закольцовывание ее, изменение скорости звучания и т. п. В качестве одного из визуальных аналогов этого процесса (относительно методов обращения с информацией) можно назвать так называемый «клиповый»²⁴ способ просмотра телепередач, а также гипертекст — применительно к чтению художественной литературы.

Конечно, все упомянутые выше тенденции, в силу их сложности и неоднозначности, не следует воспринимать в качестве сигналов, указующих нам неизбежный путь отката от тех завоеваний, которыми всегда гордилось отечественное музыкальное образование. Так, описанный выше «прагматизм мобильного слушания», конечно, может вызывать определенные опасения (например, по поводу нарушения целостности восприятия крупномасштабного произведения). Однако подобного рода психологическую адаптивность можно было наблюдать и раньше: и когда зритель эмоционально *угадывал* оттенки цвета, глядя на маленький экран черно-белого телевизора, и когда слушатели во всей стране внимали мастерству игры, слушая трансляции конкурса Чайковского по переносному монофоническому радиоприемнику «Сокол». И в том, и в другом случае в голове слушателей включался свой «встроенный эквалайзер», качество которого было напрямую связано с тем, насколько восприимчивый был в состоянии воссоздать стиливой облик произведения. Подобную возможность, в свою очередь, может предоставить именно музыкальный слух, хорошо развитый, в том числе, в стилевом плане.

В области организации занятий по сольфеджио увеличение возможностей избирательного слушания сказалось, в основном, положительным образом.

Во-первых, опции повтора, и особенно закольцованного повтора, в назначенном объеме (аккорда, мотива, фразы и т.п.) позволили некоторым группам учащихся (например, вокалистам²⁵), не имеющим достаточно развитых навыков интонационного повторения материала и выучивания его наизусть, упростить свою самостоятельную работу.

Во-вторых, впервые за многие годы возникла *реальная* возможность применять на занятиях упражнения на работу с различными тембрами, в том числе тембровые диктанты²⁶, минуя малоприспособленную для этих целей связь с кабинетом звукозаписи²⁷. С прошлого года в классах Московской консерватории

²⁴ Широко распространенный с девяностых годов XX века и уже несколько «затертый» термин «клиповое сознание» также не следует воспринимать в «обывательском» ключе, только со знаком «минус».

²⁵ Здесь вспоминается, как один студент-первокурсник Московской консерватории (а ныне широко известный в мире оперный певец) в начале восьмидесятых годов прошлого века признался автору этих строк, что он учит партию кантаты Баха с магнитофона, выучивая... один такт в день (!).

²⁶ Так, в 2005 году вышли «Тембровые диктанты» Карасевой — с приложенным к книге аудиодиском [9].

²⁷ Приведем фразу, касающуюся тембровых диктантов, из статьи Б. К. Алексева, которая хорошо отражает консерваторские реалии начала восьмидесятых годов XX века: «Конечно,

начался процесс обновления аудиоаппаратуры, в том числе, звуковых колонок, и теперь проводить тембровые диктанты стало делом легким и удобным²⁸.

В сложившихся условиях главной задачей музыкально-слухового образования в России, и сольфеджио в частности, является решение вопроса о его *выживаемости*, а именно: о том, как, не упрощая существо предмета, сделать его *привлекательным и лично востребованным* новым поколением учащихся.

Успешность решения этого вопроса будет непосредственно связана с тем, насколько методика преподавания сольфеджио сможет *доказать* свою *многостороннюю* эффективность. Для этого, помимо грамотного использования технических средств эпохи, она должна быть пропорционально соотнесена:

- с живым музыкальным материалом, на освоение которого направлена эта методика;
- с современной ей теорией музыки — притом без подмены ею специфически сольфеджийных форм работы и с сохранением сольфеджио, прежде всего, в качестве прикладной, тренировочной дисциплины;
- с выстраиванием динамических отношений между Традицией, Новацией и Технологией;
- с нахождением новых сфер применения развитого музыкального слуха: установлением новых междисциплинарных связей;
- с выявлением и развитием новых типов взаимосвязи между общим и специальным музыкально-слуховым образованием.

Рассмотрим три последних пункта подробнее.

О традиции. Сохранение линии русской методики музыкального образования и развития музыкального слуха, в том числе, школы Московской консерватории, чаще всего понимается людьми, относящими себя к продолжателям отечественных музыкальных традиций, в двух планах:

- в миссионерском: как поддержание видения занятий музыкой в качестве своеобразной духовной практики, соответственно, требующей от музыкальной «паствы» как смирения, так и душевного горения, упорства в преодолении трудностей, непоколебимости в достижении результата²⁹, выходящего, прежде всего, на уровень осознания своей миссии в жизни;
- в когнитивном: как, прежде всего, дальнейшее формирование ладового слышания, делающее музыкальный синтаксис потенциально более целостным и понятным в новых звуковых условиях современной музыки.

Оба плана сегодня остаются важными и актуальными. Рассматривать подробнее первый из них в рамках настоящей статьи не представляется возможным ввиду особой сложности тематики. Что же касается второго плана, связанного с вопросом о ладовом воспитании, сделаем здесь несколько уточнений.

В более конкретном понимании — послеучилищное развитие ладового слуха состоит в умении целостно воспринимать по горизонтали и вертикали лады, отличные от мажора и минора (смешанные, симметричные и др.).

нужна при этом и соответствующая техническая оснащённость: во всех классах, где происходят занятия по сольфеджио, должна быть соответствующая аппаратура, включая и двухстороннюю телефонную связь с кабинетом звукозаписи, откуда будет производиться трансляция» [1, 116].

²⁸ Подробнее это можно увидеть в видеозаписи на канале YouTube [17].

²⁹ Вообще говоря, подхода не только русского, но, шире, — азиатского (в отличие от западноевропейской и американской традиции музыкального образования, в которой преобладает отношение к занятиям музыкой как к форме необременительного самовыражения).

В более обобщенном понимании — степень развитости ладового слуха, его зрелости проявляется, прежде всего, как умение реализовать свою потребность слышать музыку тоноцентрализованно, вне жесткой зависимости от звучащего интонационного материала. Речь здесь идет не только о способности слуха следовать усвоенным ладовым моделям мажора и минора, но и об активной слуховой способности генерировать такие модели вне мажора и минора, как бы по его «образу и подобию».

О новациях. Сегодня все больше приходится говорить о том, что методика музыкально-слухового образования должна коррелировать также и со способом психологического восприятия мира, характерным для данной эпохи. Новым аспектом прикладного значения сольфеджио оказывается формирование адаптивных свойств психики музыканта через развитие гибкости и многогранности его сенсорного восприятия — качеств, необходимых для успешного творческого и бытового существования в современном социуме. Именно это и может оказаться тем привлекательным моментом, который, при правильном его использовании, сможет поднять новую волну в области музыкального образования в целом и, как следствие, привлечь в сольфеджио новые кадры, ученические и педагогические. И это в большой мере можно сделать путем совершенствования опыта полимодального восприятия, а именно: через развитие ассоциаций и синестезии.

Синестезия — это, по сути, способность переводить сенсорный стимул, полученный по одному каналу восприятия (в контексте сольфеджио, слуховому), в сенсорную реакцию, выражаемую через другой канал (например, зрительный или осязательный).

Локально — синестезия дает более яркое и богатое слышание (будь то видение цвета в звуке или ощущение его фактурного материала), следовательно, способствует развитию его интерпретационных качеств. Глобально — синестезия, активно развивая правополушарные навыки, дает мощный толчок к росту креативности сознания, в частности, музыкального.

Практика показывает, что синестезия легче развивается на материале слухового освоения современной музыки, например, нетерцовых аккордов³⁰, более индивидуализированных в своем звучании. Это еще раз доказывает, что освоение музыки, отличной от мажорно-минорной (на любом этапе обучения) не окажется лишь просто восстановлением «исторической справедливости» и программного соответствия курсу гармонии, но может также служить и решению дополнительных задач.

Важно понимать и показать ученикам, что способность к синестезии заложена в каждом человеке, а вовсе не только в «гениях от музыки». Упражнения на синестезию являются одним из способов постепенного ухода от доминирования левополушарного (логического, дискретного) подхода в образовании (в частности, музыкальном³¹) — к совершенствованию методик развития правого полушария (с его способностью к целостному восприятию информации).

³⁰ Подробнее см. книгу Карасевой [15], гл. 7.

³¹ Даже в такой музыкально-практической, сенсорной дисциплине, как сольфеджио, преобладают методики, ориентированные на аналитический способ слышания. Примером подобного способа слухового анализа является широко практикуемое опознание аккорда через собирание его «по крохам» из отдельных звуков с последующим мысленным «перетасовыванием» их в поисках подходящего обращения.

О технологии. Помочь сделать сольфеджио лично привлекательным может также и изменение психологического отношения в обществе к понятиям «методика» и «технология», верный выбор которых является главным при освоении любой практической дисциплины. Можно заметить, что отношение к методике в России иное, чем, скажем, в Соединенных Штатах: американская идея стратегизировать всё и вся (включая выпуск брошюр о том, как собираться в дорогу и вести себя в большом городе), нам пока не очень близка³². Слово «технология», с достаточно высоким ценностным индексом, сегодня получило отклик преимущественно лишь в российском бизнес-образовании. В целом же отечественное отношение к методике все еще остается в чем-то схожим с процессом освоения нового компьютерного продукта: обычно относительно продвинутый пользователь, минуя инструкции, начинает сразу работать с программой, сознательно выбирая путь проб и ошибок³³.

Пренебрежение технологичностью (в том числе психологической) в рамках сольфеджио уже дало определенные последствия.

Внешние выражаются в уроне, нанесенном социальному имиджу методики как научно-прикладной отрасли, и в регулярном «недопритоке» высокопрофессиональных специалистов в эту область³⁴.

Внутренние выражаются, прежде всего, в отсутствии необходимого баланса между программно закрепленным уровнем иерархичности в следовании тем по сольфеджио (начиная с ДМШ и до вуза) и уровнем гибкости в ее практическом воплощении. Под последним, в частности, понимается научение:

- гибкости и скорости двусторонних переключений: с левополушарного (логического) мышления на правополушарное (образное); с одного типа ладо-гармонического стиля на другой;
- навыкам слуховой толерантности к новым для слуха звучностям;
- способам преодоления (в случае надобности) своих слуховых стереотипов³⁵;
- плавным переходам от использования одного методического приема к другим в процессе усложнения учебного материала.

В последнем случае проблему составляют не сами «недолгоиграющие» методики (типа запоминания интервалов по началу известных песен) — они со временем сами по себе «стираются из памяти», уступая место слышанию менее контекстозависимому, — а незрелость бесшовной технологии перетекания таких методик одной в другую. Приведем наиболее показательные примеры.

Так, усвоенный в музыкальной школе способ слухового восприятия аккордов в тесном (внутриоктавном) расположении, ориентирующий ученика на построение и слуховое узнавание аккорда по его интервальной структуре, способен

³² Можно предположить, что с увеличением количества трудовых мигрантов потребность в подобной «стратегизации» в России также увеличится.

³³ Кстати, в этот же ряд можно поставить и массовое нежелание наших соотечественников пристегиваться ремнем в автомобиле.

³⁴ Так, например, в Московской консерватории, в отличие от других вузов, до сих пор остается по умолчанию «не принятым» писать дипломные работы по сольфеджио.

³⁵ Создание слуховых стереотипов (или иначе, моделей, паттернов) — процесс неизбежный, более того, полезный при обучении. Речь идет об умении выходить за пределы сформированных стереотипов тогда, когда они начинают мешать усвоению несовпадающего с ними материала.

на многие месяцы стать «тормозом» при переходе в сольфеджио к слушанию гармонического четырехголосия.

Другой пример: жестко сформированный навык контекстного слушания аккордов (в так называемых «цепочках») часто «затмевает» слуховую фокусировку на самостоятельном звучании аккорда в различных его расположениях. Такого рода интерференция навыков (то есть негативное действие уже сформированного навыка на выработку нового), как правило, приводит к значительным проблемам при восприятии более сложных аккордов, в том числе нетерцовых.

Подобные проявления интерференции серьезно осложняют ученику освоение нового материала на сольфеджио, неоправданно удлиняя путь его обучения. Между тем, использование с самого начала обучения технологий, ориентированных на дальние цели, высвобождает большое количество учебного времени. Например, методика мультисенсорного слушания аккордов (с подключением упомянутых выше синестезийных ощущений)³⁶ позволяет сразу осваивать аккорды в различных расположениях, параллельно изучать как терцовые, так и нетерцовые аккорды.

К вопросам совершенствования технологии на уровне организации занятий по сольфеджио относится также целесообразность увеличения методических интервенций на занятиях сольфеджио. Их главная цель — развить у студента метакогнитивные навыки, то есть навыки понимания того, что он уже знает и умеет, и как именно он это умеет делать наиболее успешно. Эти навыки помогут студентам найти индивидуальные эффективные стратегии для работы с собственным слухом.

О новых междисциплинарных связках. Важность развития музыкального слуха можно методически соотнести с важностью развития лингвистической интонационной чувствительности, являющейся одной из значительных общекультурных проблем коммуникации. Из практики изучения иностранных языков известно, что копирование или изменение мелодики речи (иноязычной или диалектной) — один из наиболее сложных для усвоения процессов. Типичная тенденция языковых курсов к игнорированию интонационных упражнений и сведению до минимума внимания к интонационной коррекции не является случайной. Эта тенденция опосредованно связана с одной из характеристик русскоязычной речевой стратегии: коренные носители русского языка³⁷, как правило, не склонны к интонационной разработке, или к «звуковысотной растяжке» мелодики своей речи. Часто нежелание говорить выразительно (в интонационном отношении) продиктовано чувством стеснения. Оно же, в свою очередь, питается сохраняющимися еще в общественном подсознании убеждениями о некоей «искусственности и вычурности» выразительной интонации — таким своеобразным способом проявляется десятилетиями «вбивавшаяся» в российский обиход мысль о благонадежности думать и говорить «в среднем формате». В этом контексте любая методика, способствующая расширению амплитуды и обогащению мелодики речи, будет, тем самым, способствовать и психологическому раскрепощению участников вербальной коммуникации.

Пытаться научить освоению живой языковой интонации человека, тренировавшегося по абстрактной указательной шкале «выше — ниже», кажется

³⁶ См. о данной авторской методике в книге Карасевой [15].

³⁷ Языка самого по себе интонационно плавного и ритмически спокойного.

столь же малопродуктивным, как и объяснять человеку, знающему только цвета черно-белой гаммы, что желтый — ярче белого. К тому же, не-музыкантам часто непонятно, как именно различить и измерить на слух это «выше или ниже».

Сольфеджио здесь может помочь путем создания навыка усвоения интонационной речевой модели через ее фиксацию в нотной записи. Это достигается методикой расшифровки и нотирования речевой интонации по типу записи музыкального диктанта³⁸. Ниже дадим пример такой нотной записи, сделанной на основе расшифровки речевой фразы японского языка [21, 36]³⁹.



Dou - mo a - ri - ga - tou go - za - i - masu.

Таким образом, применение методики речевого нотирования способствует развитию артистизма, умению разнообразить собственную речевую интонацию на любом языке, улучшает лингвистическую чувствительность к интонации языка, повышает коммуникативные возможности в условиях кросс-культурной ситуации (когда для человека оказывается важным, чтобы его приняли как «своего» по интонации и ритмике произношения).

Важной оказывается эта методика и в психокоррекционном аспекте. Способ пропевания фразы (известный своей эффективностью также при лечении заикания) «выглаживает» произношение, снимает лишнюю акцентированность, зажатость, освобождает голосовые связки, делает речь и пение более «светлыми». Последнее подтверждают студенты дирижерско-хорового факультета Московской консерватории, участвовавшие в серии занятий автора данной статьи по этой тематике [21, 22].

О новых типах взаимосвязи между общим и специальным музыкально-слуховым образованием. Здесь аналогию с прикладной лингвистикой можно продолжить: наряду с наличием профессиональных академических курсов по изучению иностранного языка существует множество курсов по изучению языка разговорной речи, ориентированных на конкретные (и даже сиюминутные) коммуникационные нужды людей. То же — и в столь же развитом виде — должно присутствовать в курсах по развитию музыкального слуха. Подчеркнем: речь здесь идет не столько о необходимости большей методической «отстройки» общего музыкального воспитания от *профессионального* у нас в стране. То, что первое не должно оставаться упрощенной копией второго, является сегодня очевидным и, разумеется, требует значительных методических усилий в соответствующей области музыкальной педагогики. Речь о том, что развитие *профессионального* музыкального слуха должно уже в ближайшем будущем, по сути, удовлетворять трем основным запросам:

1. Собственно профессиональному. Причем сегодня сольфеджио должно помогать воспитывать не только музыканта-исполнителя и музыковеда высокого

³⁸ См. подробнее об этой методике в учебном пособии ее автора, М. В. Карасевой [21].

³⁹ Перевод фразы: «Большое спасибо».

класса, но также и музыкального *эксперта*, способного *на слух* установить мельчайшие детали стиля той или иной композиции, отличить подделку от подлинника, плагиат от оригинала⁴⁰ — как в рамках академического музыкального стиля, так и в области легкой и коммерческой музыки (где записанная на бумаге нотная партитура чаще всего вообще отсутствует).

2. Социально-коммуникативному. У выпускника музыкального вуза для дальнейшей успешной работы, как педагогической, так и просветительской (в том числе, для общения со слушателями дистанционно, через публикации о музыке), должен быть хорошо сформирован слуховой опыт работы с не-музыкантами. В связи с этим, сольфеджио для профессионалов должно формировать навыки *моделирования* слышания музыки непрофессионалами. Поясним сказанное.

Профессионал, совершенствуя свой слух, подсознательно всегда опирается на свое владение письменным языком музыки. Профессионал не только знает нотную грамоту — он знаком с грамматикой музыкального языка (с устройством мелодики, гармонии, основами голосоведения и музыкальной формы), плюс — он постоянно совершенствует лексику этого языка (через практику интерпретации музыкально-звуковых смыслов). В связи с этим внимание профессионала находит множество точек своего прикрепления в процессе слушания музыки.

У любителя, в отличие от профессионала, нет, прежде всего, «алфавитной» традиции восприятия музыкального текста: звуки он воспринимает исключительно как устную речь, причем на не вполне родном (или вовсе неродном, в зависимости от интонационно-гармонического стиля) языке⁴¹. Выявление и практическое моделирование этих процессов слухового восприятия любителя (как показывает опыт, не всегда понимаемых профессионалом) и является здесь специфической задачей, которую могло бы помочь решить появление соответствующих методических разработок в области сольфеджио.

3. Личностному. Важно, чтобы изучающий сольфеджио понимал, что на занятиях именно этим предметом он может приобрести навыки быстрой концентрации внимания, развить свою память, ассоциативную базу — все то, что ему пригодится в самых разных областях его будущей деятельности, независимо от того, станет он профессиональным музыкантом или нет.

Представляется, что именно в контексте дальнейшего удовлетворения этих запросов имеет смысл вести методико-программные разработки по сольфеджио для создаваемой сегодня в российских вузах системы бакалавриата⁴².

⁴⁰ С ужесточением законодательства об авторском праве и смежных правах, владение этим навыком сегодня становится все более и более актуальным.

⁴¹ Автор данной статьи имел возможность многократно убедиться в этом, проводя с 2002 года ежегодные академические занятия и мастер-классы в МГУ им. М. В. Ломоносова и в Высшей школе экономики.

⁴² Автором уже написан проект такой программы [12].

Вместо Заключения

«События происходят не для чего-то. Они просто происходят», — сказал Юрий Лотман [28, 441], в общем-то, перефразируя известную мысль древнекитайского философа. Что подсказывают нам линии Нотного стана сегодняшней «Книги перемен» в музыкально-слуховом образовании?

- «Мы ждём перемен» — песня советской рок-группы «Кино» на слова Виктора Цоя, воодушевлявшая зрителей «Ассы» в советские восьмидесятые, отражала настроения нашего общества конца прошлого века, общества информационного дефицита, которое стремилось преодолеть возведенные для него границы. Так было.
- Сегодня перемен уже не ждут: уплотнение течения времени, ежегодно лавинообразно возрастающий информационный поток вызывают желание не столько изменить жизнь, сколько, прежде всего, подстроиться к ней. Из этого вырастает стремление к фасилитации любого рода деятельности, в том числе обучения.
- «Предоставляемые музыкально-образовательные услуги»: подобное объявление теперь можно сплошь и рядом прочесть на сайтах музыкальных школ и студий. Музыкально-образовательные программы все более и более приобретают формат услуг в жанре «чего изволите».
- Волеизъявление любого потребителя культуры, в том числе музыкально-го образования, можно изменять, грамотно направляя. Чтобы на деле преуспеть в этом, опираться надо не столько на выражаемые желания заказчика, сколько на пробуждение в нем новых для него личностных потребностей.
- «Классическая музыка — это?..»⁴³ — среди ответов респондентов наибольший процент голосов был отдан ответам: «Отражение гармонии в человеке» (26,8%), «Один из путей развития гибкости мозгов и остроты чувств» (24,5%), «Просто то, без чего не могу жить» (20,1%).
- Развитие музыкального слуха является неотъемлемой частью творческого мышления. Оно оказывается важным не только для профессионалов, которые не мыслят своей жизни вне музыки, но и для остальных людей, поскольку помогает им обрести большую остроту сенсорного восприятия мира. Для сохранения и приумножения статуса сольфеджио его служителям в нынешнем веке надо, по сути, создать УТП — уникальное торговое предложение⁴⁴. От которого современному обществу невозможно будет отказаться.

И это — важнейшее дело, которое нам надо сделать в наступившем десятилетии.

⁴³ См. опросник, созданный Карасевой, на ее персональном сайте [16].

⁴⁴ Термин, используемый в сфере рекламы с сороковых годов прошлого века.

Использованная литература и источники

1. *Алексеев Б. К.* К вопросу о методике записи музыкального диктанта // Воспитание музыкального слуха. Сб. статей. Вып. 2. Сост. А. П. Агажанов. М.: Музыка, 1985. С. 108–120.
2. Воспитание музыкального слуха: Сб. статей. Вып. 2. Сост. А. П. Агажанов. М.: Музыка, 1985. 120 с.
3. Группы по сольфеджио М. Карасевой. 2007–2010 г. URL: <http://vkontakte.ru/club848466> (дата обращения: 14.02.10).
4. *Казурова А. С.* Обновление типовых учебных программ: реальность и перспективы // Проблемы и перспективы музыкального образования: Сб. статей. Сост. А. С. Казурова. Орел, 2001. С. 6–9.
5. Как преподавать сольфеджио в XXI веке. Сб. статей. Сост. О. Л. Берак, М. В. Карасева. М.: Классика-XXI, 2006. 222 с.
6. *Калмыков Б. В., Фридкин Г. А.* Сольфеджио. Часть 1. Одноголосие. М.: Музыка, 2007. 176 с.
7. *Карасева М. В.* Видеорепортаж с заседания кафедры теории музыки Московской консерватории, посвященного Н. М. Ладухину (выступление А. Н. Мясоедова). 2009. URL: <http://www.youtube.com/user/MoscowConservatory#p/search/0/dakmkQLFPyE> (дата обращения: 14.02.10).
8. *Карасева М. В.* К проблеме слухового освоения музыки XX века. Систематизация методик сольфеджио: дипл. раб.: в 2 т. М.: МГК, 1982. 267, 62 с.
9. *Карасева М. В.* Музыка на два голоса. Двухголосные этюды для пения, игры и записи музыкального диктанта. Тембровые аудио-диктанты. М.: Композитор, 2005. 40 с. (Приложение: аудио компакт-диск).
10. *Карасева М. В.* Примерная программа дисциплины «Методика преподавания сольфеджио». Специальность 051400 «Музыковедение». М.: УМО по музыкальному образованию, 2001. 24 с.
11. *Карасева М. В.* Программы дисциплины сольфеджио. Специальности: 051100 «Дирижирование», 051200 «Композиция», 051400 «Музыковедение». М.: УМО по музыкальному образованию, 2003. 28 с.
12. *Карасева М. В.* Проект Примерной программы по сольфеджио по специальности «Музыкальное образование и музыкально-прикладное искусство» (курс для бакалавров). Рукопись. М., 2009. 4 с.
13. *Карасева М. В.* Современное сольфеджио. Учебник для средних и высших учебных музыкальных заведений: в 3 ч. М.: НТЦ «Консерватория», 1996. 104, 72, 124 с.
14. *Карасева М. В.* Сольфеджио «мясное» и «рыбное» — специфика жанра // Мастер русской гармонии. К 80-летию А. Н. Мясоедова. М.: ПСТГУ, 2009. С. 279–298.
15. *Карасева М. В.* Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха. М.: Московская консерватория, 1999. 371 с.; 2-е изд. М.: Композитор, 2002. 374 с.; 3-е изд. М.: Композитор, 2009. 360 с.
16. *Карасева М. В.* Социологический опросник по восприятию классической музыки. URL: http://marinola.mylivepage.ru/vote/47?view_vote_results=do (дата обращения: 06.02.2010).
17. *Карасева М. В.* Тембровый диктант d-moll. 12.12.2009. 30-й класс Московской консерватории: Видеоролик. 2010. URL: <http://www.youtube.com/user/marinola8#p/a/u/0/nRzKP4OMoJQ> (дата обращения: 14.02.10).
18. *Карасева М. В.* Теоретические проблемы современного сольфеджио: дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 1987. 223 с.
19. *Карасева М. В.* Шаги на снегу: метапрограммы новорусской культуры и их использование в музыкальном маркетинге // Профессионалы за сотрудничество. Сб. статей. Вып. 6. Гл. ред. М. П. Кизима. М.: МГУ, 2004. С. 197–228.

20. *Карасева М. В.*, Ю. Н. Холопов у истоков создания «Современного сольфеджио» // Идеи Ю. Холопова в XXI веке. Сб. статей. Редактор-составитель Т. С. Кюрегян. М.: Музиздат, 2008. С. 345–364.
21. *Карасева М. В.* Японское сольфеджио — искусство мелодической интонации. М.: Композитор, 2008. 124 с. (Приложение: аудио компакт-диск).
22. *Качалина Н. С.* Сольфеджио. В 3 вып. Вып.1. Одноголосие. М.: Музыка, 1981. 112 с.
23. *Качалина Н. С.* Сольфеджио. В 3 вып. Вып. 2. Двухголосие и трехголосие. М.: Музыка, 1982. 120 с.
24. *Качалина Н. С.* Сольфеджио. В 3 вып. Вып. 3. Четырехголосие. М.: Музыка, 1983. 96 с.
25. *Ладухин Н. М.* 1000 примеров музыкального диктанта. М.: Музыка, 1990. 224 с.
26. *Ладухин Н. М.* Одноголосное сольфеджио. М.: Музыка, 2007. 32 с.
27. *Логинава Л. Н.* О слуховой деятельности музыканта-исполнителя. М.: МГК, 1998. 176 с.
28. *Лотман Ю. М.* Пушкин. Спб.: Искусство СПб, 1995. 846 с.
29. *Назайкинский Е. В.* Настройка и настроение в музыке // Воспитание музыкального слуха. Сб. статей. Вып. 2. Сост. А. П. Агажанов. М.: Музыка, 1985. С. 6–40.
30. *Островский А. Л.* О преодолении ладовой инерции при восприятии и интонировании современной музыки // Вопросы методики воспитания слуха: сб. статей / отв. ред. А. Л. Островский. Л.: Музыка, 1967. С. 5–27.
31. Проблемы и перспективы музыкального образования: сб. статей / сост. А. С. Казурова. Орел: ОГИИК, 2001. 68 с.
32. *Рычков К. Н.* Компьютерные технологии в современном курсе сольфеджио. Реферат по предмету «Профессиональная и педагогическая подготовка». Рукопись. М.: МГК, 2008. 28 с.
33. Сольфеджио группы К. Зыбиной. URL: <http://vkontakte.ru/club12019496> (дата обращения: 14.02.10).
34. *Холопов Ю. Н.* Как петь новую музыку XX века // Воспитание музыкального слуха. Сб. статей. Вып. 2. Сост. А. П. Агажанов. М.: Музыка, 1985. С. 59–85.
35. *Холопов Ю. Н.* Как да се пее новата музика на XX век. Опит да се демонстрира методиката на единогласието // Проблеми на образованието по изкуствата и културата (София). 1984, № 2 (на болг. яз.). 154 с.
36. Contemporary Classical: [сайт]. URL: <http://www.live365.com/stations/20classics> (дата обращения: 14.02.10).

Иван СТАРОСТИН

К ИСТОРИИ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Традиция преподавания гармонии (и прочих теоретических дисциплин) в условиях профессионального музыкального образования сравнительно молода — она насчитывает немногим более двух столетий. Начиная с последней трети XVIII века, в Европе одно за другим открывались специализированные музыкальные учебные заведения¹, и среди них — Санкт-Петербургская (1862) и Московская (1866) консерватории. Становление и дальнейшее развитие системы профессионального музыкального образования было связано с важнейшими социокультурными процессами; в условиях буржуазного общественного переустройства в посленаполеоновской Европе существенно изменился статус музыки и музыканта: выйдя за рамки аристократического быта, музыка проникла в бюргерскую среду. В соответствии с этим, музыкальный профессионализм, который ранее культивировался династиями придворных и церковных музыкантов, стал доступен многим просвещенным любителям [51, 61–84; 45, 67]. Таким образом, одновременно шли два взаимосвязанных процесса: с одной стороны, интенсивно развивались публичные формы музыкальной деятельности, с другой — росло число молодых людей, которые желали серьезно обучаться музыке и нуждались в совершенствовании своих профессиональных навыков, как исполнительских, так и теоретических. На решение этих задач и была, главным образом, направлена деятельность вновь образованных консерваторий.

Основоположники профессионального музыкального образования в России руководствовались несколькими генеральными идеями. Во-первых, музыкальное образование (равно как концертное исполнительство и оперный театр) было призвано служить целям *просвещения*. Российская общественность 1860-х годов

Старостин Иван Сергеевич — аспирант Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, преподаватель теоретических дисциплин Академического музыкального колледжа при Московской консерватории.

исключительно высоко оценивала гражданственное значение музыкально-просветительской деятельности. Так, литератор В. А. Соллогуб с восхищением писал о том, что Н. Г. Рубинштейн «пригласил всех москвичей на общедоступные музыкальные праздники <...>, где все сословия, все состояния за ничтожную плату уже начали знакомиться с образцовыми произведениями музыкальных гениев» [19, 29]. Однако целью просвещения было не только воспитание художественного вкуса публики, но и распространение среди населения музыкальной грамотности. Незадолго до открытия Московской консерватории Н. Г. Рубинштейн говорил: «Нельзя требовать, чтоб целый народ обучался пению по многосложным требованиям инструментальной науки; но можно достигнуть того, чтобы каждый участвующий в хоре сознавал, что он делает, мог бы читать музыку, как читает письма, и даже записывать те звуки и напевы, которые захочет удержать в памяти <...>» [23, 292–293].

Во-вторых, перед основателями русских консерваторий стояла задача создания *национальной традиции* музыкального образования. По мнению современников, к середине XIX века в России назрела необходимость формирования самобытной национальной школы музыкального мастерства, равной по значению русской школе живописи и ваяния. Всестороннее музыкальное образование, в идеале, должно было привести к тому, что «число русских искусных музыкантов и композиторов удесятирилось бы в короткое время; пробудились бы спящие под спудом дарования»². Желательное «удесятирение» числа профессиональных музыкантов, хоть и было преувеличением, но, тем не менее, указывало на реалии российской культурной жизни середины XIX столетия: расширение концертной практики требовало притока хорошо обученных исполнителей. Кроме того, крепнущая национальная композиторская школа также нуждалась в премьерах, не уступающих по мастерству западноевропейским коллегам.

Знаменательно, что такие приоритеты, как просветительство, национальная самобытность художественной школы, расширение доступа к музыкальному профессионализму, были в XIX столетии характерны для всех европейских стран, участвовавших в деле становления профессионального музыкального образования. Более того, принципы преподавания (в том числе теоретических дисциплин) поначалу также носили некий «общеевропейский» характер. Примером может служить хотя бы следующая «родословная» в преподавании гармонии: методы, разработанные для Парижской консерватории содружеством в составе Керубини, Мегюля, Лесюэра, Госсекса и Кателя, были восприняты З. Деном (от Б. Клейна — ученика Керубини), а затем — обучавшимся у него Н. Г. Рубинштейном, к мнению которого, в свою очередь, прислушивался П. И. Чайковский, ученик Н. И. Зарембы (верного последователя А. Б. Маркса) [31, 88; 5, 40].

Важную роль в становлении первых русских консерваторий сыграли немецкие музыканты: они стояли у истоков абсолютного большинства отечественных

¹ Были основаны: Королевский музыкальный колледж в Стокгольме (1771), консерватории в Париже (1795), Праге (1811), Вене (1822), Пеште (1840), Лейпциге (1843), Мюнхене (1846), Кёльне (1850), Дармштадте (1851), Дрездене (1856); Академия музыки в Варшаве (1810 [первоначально именовалась Драматической школой для актеров и певцов]), Королевская академия музыки в Лондоне (1832), Берлинская высшая школа музыки (1869), Веймарская высшая школа музыки (1872) и др.

² Высказывание преподавателя музыки и пения Московского театрального училища Н. И. Захарова, относящееся к 1852 году [19, 24].

школ музыкального профессионализма [15, 98–163]. И в организационном, и в творческом отношении Петербургская и Московская консерватории ориентировались, в первую очередь, на Лейпцигский опыт. Именно выпускники Лейпцигской консерватории заложили в России традицию преподавания теоретических дисциплин и сыграли значительную роль в формировании русской фортепианной школы. Вместе с тем, основы отечественного исполнительства на духовых и струнных инструментах преподавали воспитанники Пражской консерватории, а образец регламентации учебного процесса (в том числе составление программ) был заимствован от консерватории в Вене [15, 102–104]. Таким образом, русское музыкальное образование формировалось в самой тесной связи с общеевропейскими процессами.

Сейчас, когда с момента открытия первых российских музыкальных вузов минуло уже почти полтора столетия, кажется возможным предпринять ретроспективный (и вынужденно эскизный) анализ основных отечественных научно-методических направлений в преподавании гармонии и прочих теоретических дисциплин, — прежде всего, в Московской консерватории. Это связано с несколькими крупными проблемами, актуальными для всех периодов функционирования профессионального музыкального образования. Главные из этих проблем таковы: *специфика* обучения теории музыки в русских консерваториях; соотношение *практического и научно-теоретического компонентов* в теоретических курсах; адаптирование *идей зарубежной науки* в отечественной учебной практике; линии *преемственности* в развитии педагогических традиций.

В первую очередь необходимо уяснить, что именно составило важнейшую *отличительную черту* теоретического образования в дореволюционной России. Таковой явилась *практическая, «композиторская» направленность* обучения теории: гармония, контрапункт, форма представлялись подступами к «свободному сочинению». Освоение каждой из этих дисциплин предполагало индивидуальный контакт педагога с учеником, совместное музицирование, практическое овладение приемами композиции, почерпнутыми у мастеров. В преимуществе такой методики были убеждены крупнейшие отечественные композиторы и педагоги, авторы первых оригинальных учебников гармонии — Чайковский и Римский-Корсаков. Чайковский писал по этому поводу: «Каждый хороший музыкант, а особенно теоретик-критик, должен испробовать себя во всех родах сочинения» [43, 201]. Римский-Корсаков также считал, что «теория композиции есть, в сущности, практика композиции» [27, 210]. Эту точку зрения разделяли и их последователи — С. И. Танеев, А. С. Аренский, А. К. Лядов, Г. Э. Конюс, Н. А. Соколов, Р. М. Глиэр. Так, любимый ученик Чайковского, Танеев, чуть более ста лет назад убеждал В. И. Сафонова: «Теория есть больше искусство, чем наука. Чтобы научить как следует, например, гармонии, надо заниматься с каждым отдельно, заставляя его играть, писать задачи» [34, 243]. Подчиненность теоретического знания композиторскому ремеслу послужила основой того, что в России музыкально-теоретические дисциплины всегда изучались в консерваториях, а не в университетах.

Неверно было бы полагать, что практическая направленность преподавания теоретических дисциплин в русских консерваториях являлась исключением: немецкая традиция обучения теории (на которую ориентировались русские музыканты) вплоть до последней четверти XIX века также была нацелена, главным образом, на решение «прикладных» задач; примером тому — известные в России

пособия по гармонии Маркса [50], И. Гунке [10], Э. Ф. Э. Рихтера [28], Л. Бусслера [6]. Метод *практического освоения музыкальных форм*, разработанный Марксом и, безусловно, знакомый Чайковскому, был развит Танеевым в его курсе формы, а в последней четверти XX века оказался преломлен в курсах гармонии и музыкальной формы Ю. Н. Холопова, позже — у его учеников.

Приоритет практического подхода к изучению теории музыки в основном сохранился и после введения во второй половине тридцатых годов лекционной системы преподавания³. Лекционная форма позволяла увеличить научную весомость курсов, но все же основные познания по гармонии, полифонии, форме по-прежнему впитывались на индивидуальных занятиях. «Знание» теоретического предмета тогда автоматически означало умение этим знанием воспользоваться. Еще живы были традиции Танеева, чьи ученики и после революции задавали тон в преподавании теоретических дисциплин. Характеризуя Танеева как педагога, Ю. Д. Энгель писал: «Сущность его метода заключалась в том, что ученик должен был все пройти на самом себе, должен был все «уметь», а не только «знать». Со своей стороны С[ергей] И[ванович] <...> никогда не ограничивался теоретической демонстрацией предмета, но всегда тут же создавал живой нотный образец на доске или в тетради, или проигрывал пример в классе, или же, в крайнем случае, указывал, у какого автора и где можно найти подходящий пример» [32, 81].

Педагоги танеевской традиции (а таковых было среди московских теоретиков большинство) сохраняли приверженность этому методу практического, по существу — композиторского, освоения предмета. Так, описание танеевских принципов преподавания, данное Энгелем, можно было бы позже отнести и к И. В. Способину — не только педагогу-теоретику, но и композитору (ученику Глиэра и Конюса) [39, 72–77]. Впоследствии обучать теоретиков (а в идеале и исполнителей) как композиторов стремился Ю. Н. Холопов (ученик Способина). Впрочем, опора на практическую сторону дела не в меньшей степени была свойственна и Санкт-Петербургской школе: знаменитая требовательность Лядова-педагога была направлена на максимальное совершенствование именно навыков сочинения.

Обучение музыкально-теоретическим дисциплинам в Московской (равно как и в Петербургской) консерватории постоянно соотносилось с развитием научного знания о музыке. Можно, с некоторой долей условности, выделить три формы взаимопроникновения науки и методики, как то: 1) научная концепция, сформированная в процессе преподавания и разработанная в учебных пособиях; 2) теоретическое учение, изложенное в жанре исследования и одновременно вошедшее (полностью или частично) в учебные курсы; 3) научная концепция, существующая для развития фундаментальной теории, но не внесшая кардинальных изменений в методику музыкально-теоретического обучения.

Знаменательно, что наиболее характерной для русской музыкальной науки явилась первая разновидность — *учебные пособия, содержащие в себе значительный научный потенциал*. Создатели первых русских учебников и пособий по гармонии (Чайковский, Римский-Корсаков, Аренский, Конюс) сознательно

³ Согласно данным, приведенным в справочнике «Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866–2006», перевод теоретических дисциплин на лекционную систему преподавания был осуществлен в период с 1936 по 1941 г., когда одной из двух кафедр теории музыки МГК заведовал Л. А. Мазель [19, 320].

дистанцировались от какого-либо теоретизирования и концентрировались на изложении конкретных «технологических» сведений. При этом авторы отражали эстетические представления своего времени и порой опытным путем приходили к новаторским решениям теоретического плана. Так, Римский-Корсаков в своем «Учебнике гармонии» (наиболее популярном пособии до появления «Бригадного» учебника) строит весь начальный этап обучения на сочетании трех главных трезвучий с их обращениями (в отличие от «всеступенного» метода Чайковского, генетически связанного с практикой генерал-баса). Этот методический принцип, продиктованный практическими соображениями, оказался новаторским и с научной точки зрения: фокусируя внимание ученика на трезвучиях тоники, субдоминанты и доминанты, Римский-Корсаков формировал в его сознании представление о сущности тонально-функциональной системы классической гармонии — за десять лет до появления в России труда Г. Римана (чья «Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов» была издана в оригинале в 1893, а в русском переводе — в 1896 году). Кроме того, желая дать ученику логически обоснованный «алгоритм» построения модуляции, Римский-Корсаков разработал собственную — первую в русской музыкальной науке — систему родства тоналностей, которая до сих пор используется в учебной практике⁴. Важно и то, что авторы первых русских учебников гармонии, не теряя из виду проблемы формы, посвящали ей даже специальные разделы. Тем самым сохранялся традиционно *комплексный подход*, который приобретет первостепенное значение во второй половине XX века, в условиях новых техник композиции с их синтезом разных аспектов музыкального языка [38].

Обогащение учебных дисциплин собственно научным содержанием, при сохранении их практической направленности, связано, в первую очередь, с деятельностью Танеева. Знаменательно, что «Подвижной контрапункт» задумывался им как *практическое руководство* по контрапункту. Поначалу молодым композитором двигало желание упорядочить сведения, почерпнутые из немецких учебников; с течением времени появилась потребность написать собственное пособие, которое излагало бы теорию контрапункта в доступной для русского читателя форме. В 1901 году Танеев сообщал М. П. Беляеву: «Я много лет обдумываю эту книгу, и у меня явилось сильное желание ее окончить. <...> Мне представляется, что книга эта разъяснит многое из того, что в области контрапункта до сих пор казалось запутанным и таинственным» [14, 70–71; 34, 3–64].

Время показало, что значение танеевского труда оказалось неизмеримо большим, нежели предполагал его автор: в предисловии к «Подвижному контрапункту» Танеев определил два важнейших для отечественной музыкально-теоретической науки и педагогики *методологических* принципа — принцип *историзма* (воспринятый им от Г. А. Лароша) и принцип *комплексности* дисциплин. Любой стиль, по Танееву, существует в конкретный исторический период и представляет собой результат сложного взаимодействия разных аспектов композиции: гармонии, формы, контрапункта, исполнительского состава. Ведущей для Нового времени Танеев считал *гармонию*: именно *специфика высотной системы* порождает, по его убеждению, соответствующие *музыкальные формы*, а также определяет степень востребованности контрапунктических методов

⁴ Более ранний вариант системы тонального родства имеется у Маркса во «Всеобщем учебнике музыки», изданном в Петербурге в 1872 году [17] (ориг. 1839). При определенном сходстве систем Маркса и Римского-Корсакова, ход рассуждений авторов индивидуален.

сочинения. Следовательно, гармония должна осмысливаться и изучаться в *комплексе* с формой и контрапунктом⁵. Преподавая курс музыкальной формы в русле классической теории немецкого происхождения, Танеев внес весомый вклад в учение о гармоническом ее выполнении и, во многом, предвосхитил теорию функций частей музыкальной формы, позже развитую Способиным.

Диалектика взаимодействия науки и методики в учебных пособиях проявлялась, среди прочего, в процессе разработки *функциональной теории* гармонии и формы. Фактически, большинство отечественных концепций гармонии в XX столетии так или иначе соотносились с учением Римана, хорошо известным в России (в частности, благодаря переводам Энгеля)⁶. Характерно, однако, что идеи Римана преломлялись на русской почве весьма индивидуально: они воспринимались в комплексе с прочими влияниями и в большой мере адаптировались к российским традициям преподавания гармонии и формы. Первым отечественным учебником, последовательно развивающим функциональную концепцию, был выпущенный в 1924–1925 годах «Теоретический курс гармонии» (в 2-х частях) Г. Л. Катуара. Автор свидетельствует о том, что многое почерпнул у Ф. Геварта [47]. Однако генеральная идея «Теоретического курса» — о *функциональной системе классической гармонии* — имеет двойное происхождение. Изначально она была воспринята Катуаром (в качестве методического принципа) от его петербургских учителей — Римского-Корсакова и Лядова (а те, в свою очередь, опирались на опыт Ю. И. Иогансена), а впоследствии была развита с учетом теории Римана.

Катуар был убежден в том, что изучение гармонии не должно сводиться к усвоению ее *правил*, но призвано раскрыть и ее *законы*. Таким образом, явственно обозначилась актуальность внедрения *научного знания в учебную практику*. Заметим, что Катуар отразил существенную для современной ему европейской (прежде всего австро-немецкой) системы музыкального образования тенденцию к осознанию (и преодолению) «двойственного» статуса гармонии. С одной стороны, она как учебная дисциплина (*Harmonielehre*) вплоть до второй половины XIX века сохраняла связь с практически ориентированным генерал-басом и, соответственно, не являлась в полной мере наукой. С другой, — гармония как наука (*Harmonik*) также не была вполне самодостаточной, поскольку фактически представляла собой учение о композиторском ремесле. По мнению К. Дальхауза, ярким примером такой (нежелательной, с его точки зрения) двойственности может служить «Учение о гармонии» А. Шёнберга (1911), тогда как в трудах Римана (а также А. Хальма и Г. Шенкера) дифференциация «учения о гармонии» и «учения о ремесле» прослеживается весьма отчетливо [46, 97–98]⁷. В этой связи «Теоретический курс гармонии» Катуара представляет собой образец «учения о гармонии», которое, в идеале, требует дополнения в виде методологически родственного «учения о ремесле», то есть практического пособия.

⁵ Эта же мысль пронизывает письма, адресованные Танеевым своим ученикам (в частности, Н. Н. Аmani), к ней возвращаются в своих воспоминаниях и многие ученики Сергея Ивановича [33].

⁶ Помимо «Упрощенной гармонии», опубликованной на русском языке в переводе Энгеля в 1896 году, в его же переводе вскоре (1898) вышел еще один важный труд Римана: «Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах» [26].

⁷ Дальхауз упоминает следующие издания: *Riemann H. Die Natur der Harmonik. Leipzig, 1882; Schönberg A. Harmonielehre. Wien, 1911; Halm A. Harmonielehre. Berlin, 1905; Schenker H. Harmonielehre. Stuttgart u. Berlin, 1906.*

«Практический курс гармонии», созданный в 1934–35 годах бригадой теоретиков Московской консерватории во главе со Способиным, лишь номинально образует логическую пару «Теоретическому курсу» Катуара. Авторы «Практического курса» ставили перед собой беспрецедентную задачу — воссоединить научные представления о гармонии, ориентированные на *функциональную теорию* Римана и Катуара, с практической направленностью своего учебника. Движимые стремлением дать читателю всесторонние представления о гармонии в рамках одного издания, Способин и его коллеги объединили в нем проблематику сразу нескольких дисциплин: гармонии (в ее теоретическом, историческом и практическом аспектах), формы и даже музыкально-теоретических систем⁸. Ни в одном из учебников, которые служили подспорьем при подготовке «Практического курса», не было столь широкого охвата взаимосвязанных проблем⁹. Впоследствии тематика гармонии и формы, разработанная «бригадой», была разнесена по разным пособиям: вопросы гармонии (преимущественно практические) вобрал опубликованный в 1937–38 годах (и многократно переиздававшийся) «Учебник гармонии» — так называемый «Бригадный»; а учение о форме составило основу специального, вышедшего в 1947 году, учебника Способина «Музыкальная форма». Однако методические принципы, впервые сформулированные в «Практическом курсе гармонии», преломлялись в педагогической практике и позже, что отражено в программе спецкурса гармонии, выпущенной в 1946 году [25, 21–46]. Кроме того, научные и методические наработки «бригады» были спустя несколько десятилетий учтены Холоповым в его учении о гармонии.

Нельзя забывать, однако, что представители танеевской традиции (равно как и лядовской) избирали в творчестве, науке и педагогике весьма несхожие пути. Далеко не все приняли римановскую функциональную теорию и его учение о метрической основе формы: в частности, создатель теории метротектонизма Колюс без устали полемизировал с Риманом [12]¹⁰. В одно время с теорией метротектонизма создавалась другая, столь же независимая и не менее оригинальная, концепция ладового ритма Б. Л. Яворского. Практически одновременно с ними формировалось интонационное учение Б. В. Асафьева (ученика Римского-Корсакова и Лядова), оказавшее существенное влияние на отечественное музыковедение, в частности, на методику анализа музыкальной формы¹¹. Однако глубоко закономерно, что названные ученые (как и их современник Катуар) главным делом своей жизни все же считали *композицию* и активно работали в этой сфере¹².

⁸ Концентрация необходимых сведений в одном издании была насущной необходимостью в тридцатые годы — период интенсивного развития системы музыкального образования в Советской России, когда вновь образованные периферийные учебные заведения испытывали недостаток доступных научных и нотных источников.

⁹ Известно, что Способин при работе над «Практическим курсом» использовал «Учебник гармонии» Римского-Корсакова, «Краткое руководство к практическому изучению гармонии» Аренского, «Теоретический курс гармонии» Катуара, а также зарубежные издания: *Louis R., Thuille L. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Stuttgart, o./J.; Weigl B. Harmonielehre. Mainz, 1925 [30, 210]*.

¹⁰ «Традиционной» Колюс называет науку о форме, развивавшуюся на протяжении примерно ста лет, начиная с А. Рейха и заканчивая Э. Праутом и Риманом.

¹¹ Так, В. П. Бобровский (ученик В. А. Цуккермана) опирался в своей концепции на выдвинутый Асафьевым общелогический принцип «i — m — t» (начало — развитие — завершение) [4].

¹² Тем не менее, Колюс написал целый ряд практических пособий по элементарной теории музыки, гармонии и инструментовке, а Яворский в 1915 году выпустил «Упражнения по обра-

Отличительной чертой консерваторского теоретического обучения в двадцатые и, частично, тридцатые годы XX века стало *интенсивное проникновение новых научных веяний в традиционные учебные дисциплины*. Так, в середине двадцатых годов в Московской консерватории читались сразу три разных, по сути, авторских, курса анализа форм: традиционный (Катуар), метротектонический (Конюс) и ладоритмический (Н. Я. Брюсова — ученица Яворского). Одним из убежденных сторонников теории Конюса был А. Ф. Лосев — самый молодой из плеяды русских философов Серебряного века, читавший в МГК курс эстетики в 1922–1929 годах [16, 367–368]. Именно в годы работы в консерватории он создал свою глубоко оригинальную концепцию, заложившую основы философии музыки.

В период двадцатых-тридцатых годов формируются научные воззрения В. М. Беляева [2], Ю. Н. Тюлина [35], Н. А. Гарбузова [9]; тогда же создается учение о гармонии А. С. Оголевца, опубликованное позже [22]. Знаменательно, что научные новации названных ученых рождались почти исключительно *в стенах консерваторий*. Иногда они находили непосредственное отражение в учебном процессе (пример тому — учение о гармонии Тюлина), в других случаях их воздействие на содержание учебных дисциплин было косвенным (таковы, например, концепции Гарбузова или Оголевца). Как бы то ни было, активность научной мысли была, пожалуй, наиболее характерной чертой консерваторского теоретического образования данного исторического этапа.

Важнейшие музыкальные теории, заявившие о себе в послеоктябрьский период, в большинстве своем формировались еще в первые десятилетия XX века и переключались с общеевропейскими тенденциями. Во-первых, на исходе Нового времени в европейской культуре явственно обозначилась *ретроспективная направленность*: античное, ренессансное, барочное наследие (как художественное, так и научное) обрело особую актуальность и становилось источником новых идей. В этой связи можно вспомнить о том, что Танеев постоянно обращался к текстам Царлино, Веберн начинал свой путь к Новой музыке с создания диссертации о полифонии Хенрика Изака, а Яворский всю жизнь размышлял о христианской символике музыкального языка Баха [3].

Во-вторых, идея *синтеза научного знания с педагогикой* и превращения консерваторий в академические центры музыкальной науки в большой мере определяла направление тех *реформ*, которые осуществлялись в российской системе высшего музыкального образования в начале двадцатых годов. Достаточно сказать, что к работе особой комиссии по реформе высшего музыкального образования в Российской Федерации в 1922 году были привлечены такие ученые как Яворский, Конюс, М. В. Иванов-Борецкий. Одной из задач реорганизации было выведение консерваторского образования на уровень «современной европейской науки о музыке» [19, 295]. В соответствии с поставленной задачей, теоретические учебные курсы МГК, начиная с осени 1923 года, координировались с научными разработками, проводившимися как в стенах консерватории, так и в Государственном институте музыкальной науки (ГИМН). Сходные проблемы стояли и перед Петроградской (Ленинградской) консерваторией, научная жизнь которой была связана с Институтом истории искусств. По мысли Яворского и его единомышленников, от выпускников консерваторий требовалось, помимо

зованию схем ладового ритма» — фактически, руководство по импровизации фраз и периодов разной протяженности.

владения своей основной специальностью, ориентироваться в общехудожественных вопросах, а также обладать познаниями в области тех гуманитарных и естественных наук, которые соприкасаются с искусством, — иными словами, по универсальности знаний соответствовать своим университетским коллегам.

Идея выведения консерваторского образования на университетский научный уровень парадоксальным образом «резонировала» с тенденцией (характерной для второй половины XIX века) распространить естественнонаучные методы познания на общественную и художественную сферы человеческой деятельности [37, 88]. Это частично отразилось в музыкальной науке конца XIX — первой трети XX века: ученые зачастую стремились сопоставить музыку с другими искусствами и науками: поэзией, архитектурой, математикой, биологией. Особенно влиятельна была тенденция «биологизма», перекликающаяся с популярной тогда «философией жизни»: сравнение музыкального произведения с живым организмом присутствует в большинстве музыкально-научных трудов, созданных в данный период (среди их авторов — Шенкер, Риман, Курт, Э. К. Розенов, Конюс, Асафьев, Яворский [44, 98–100]). Поборником сопоставления структурных законов музыки и поэзии были Р. Вестфаль и его русский последователь Ю. Н. Мельгунов [54; 18]. Идею «архитектурной» симметрии в музыке независимо от Конюса развивал немецкий ученый В. Веркер [53]. К подобным же сопоставлениям был склонен и Риман.

Одним из следствий описанных выше процессов стало появление *новой трактовки понятия «музыкальная форма»*. Если во второй половине XIX века под этим термином подразумевалось, в первую очередь, строение произведения, его план [24, 13], то на рубеже XIX–XX столетий распространяется *расширительное понимание музыкальной формы*, восходящее к одному из основных значений латинского слова *forma*: «красота». Именно такое, общепhilosophическое (с различными оттенками) толкование формы можно встретить в трудах Э. Ганслика [8, 70], Л. С. Выготского [7, 78], Лосева [16, 291], Конюса [13, 92], Асафьева [1], Х. Ляйхтентритта [48]. В итоге, в теории музыки утвердилась *двойственная трактовка*: в узком смысле форма есть тип композиции, в широком смысле — «музыкальное воплощение содержания (целостная организация мелодических мотивов, лада и гармонии, метра, многоголосной ткани, тембров и других элементов музыки)» [37, 581]. Научные интерпретации понятия форма оказали существенное воздействие на содержание соответствующей учебной дисциплины: предмет «музыкальная форма», нацеленный на изучение законов *построения форм*, перерос в «анализ музыкальных произведений», задачей которого стало рассмотрение *комплекса всех компонентов композиции*¹³.

Методическое направление, связанное с внедрением научных наработок в курсы гармонии и формы, начиная с двадцатых годов, стало в Московской консерватории приоритетным. Однако продолжали развиваться и другие ветви педагогической традиции, восходящей к Чайковскому, не столь заметные в научной сфере, но весьма плодотворные в деле практического обучения мастерству гармонизации. Одна из таких ветвей представляет собой следующую родословную: Чайковский — Аренский/Танеев — Р. М. Глиэр — В. А. Таранущенко — А. Н. Мясоедов. Все

¹³ Иллюстрацией к создаваемому положению может служить любопытное противоречие: в сборнике учебных программ, выпущенных в 1946 году, значится предмет «анализ музыкальных произведений», в то время как учебник Способина, изданный годом позже, называется «Музыкальная форма».

представители этого педагогического рода стояли на позициях «всеступенного» метода первоначального обучения гармонии. Этой же методике придерживались М. М. Ипполитов-Иванов и его ученик Л. М. Рудольф [11; 29]. Но если для Танеева, Аренского и Глиэра «всеступенный» подход был предопределен традицией, то теоретики последующих поколений уже избирали его в соответствии со своими педагогическими убеждениями (например, Способин, так же как и Таранущенко, учившийся у Глиэра, разрабатывал иную, функциональную, концепцию). По мнению Мясоедова, система Чайковского имеет определенные преимущества перед общепринятой методикой Римского-Корсакова, потому что опирается на более широкий круг музыкально-стилистических явлений, в том числе, присущих русской музыке, и способствует развитию музыкального вкуса учащихся [21, 24–25]. Практика показала, что методика Чайковского чрезвычайно эффективна при обучении церковных музыкантов, которым необходимо свободное владение всеми гармоническими средствами натурально-ладовой диатоники [20].

Научные и методические новации, зародившиеся на рубеже XIX–XX столетий и разработанные в двадцатые-тридцатые годы, во многом определяли направление теоретического образования и в послевоенный период. С позиций сегодняшнего дня яснее прослеживаются линии *педагогической преемственности*, более определенно просматривается динамика охранительных и новаторских тенденций. Оглядываясь назад, можно заключить, что важнейшие направления в развитии теоретических дисциплин в той или иной мере связаны с именем Катуара (петербуржца по профессиональному происхождению). Его курс музыкальной формы, индивидуально преломляющий теорию Римана, лег в основу более широкой концепции «*анализа музыкальных произведений*» Л. А. Мазеля (ученика Катуара) и В. А. Цуккермана (ученика Яворского), в дальнейшем развитой их последователями, а также воспитанниками С. С. Скребкова¹⁴.

Еще один ученик Мазеля, В. В. Протопопов, известный своими фундаментальными трудами разной тематики (прежде всего по истории музыкальных форм и полифонических стилей), начиная с шестидесятых годов, воспитал целую плеяду *полифонистов*, ныне работающих в Московской консерватории.

К Катуару частично восходит и традиция преподавания *гармонии* по функциональной системе: его ученик И. И. Дубовский (один из членов «бригады») был убежденным сторонником функционального метода. Однако «магистральное» направление в преподавании гармонии в Московской консерватории все же связано с танеевской «родословной», представителем которой был Способин. Знаменательно, что этот ученый оказался причастен к очередному этапу сближения московской и петербургской теоретических школ; программа вузовского спецкурса гармонии, опубликованная в 1956 году, составлена тремя авторами: ее историко-аналитическая часть разработана Способиным, а теоретическая — Тюлиным и Н. Г. Привано. Авторы единодушно признают основой специальной курса гармонии освоение *композиционно-технических навыков* и предусматривают целый ряд разнообразных практических работ творческой направленности [25, 5–9]. В дальнейшем преемник Способина, С. С. Григорьев усилил акцент на письменных аналитических работах и семинарских занятиях.

¹⁴ Среди составителей программы по курсу анализа музыкальных произведений, выпущенной в 1977 году, фигурируют, в частности: В. А. Цуккерман, Е. В. Назайкинский и В. В. Медушевский (ученики С. С. Скребкова), М. С. Скребкова-Филатова, В. Н. Холопова (ученица Мазеля), Г. В. Григорьева и И. В. Лаврентьева (ученицы Цуккермана).

Один из последних учеников Способина, Ю. Н. Холопов, в своей научной и педагогической деятельности неизменно стремился (в духе Танеева) соотносить обучение с художественной практикой, а знание композиторского ремесла — с видением целостной историко-культурной перспективы. «Учение о гармонии», воссоединенное со своими философскими основами, и «учение о ремесле», ориентированное на художественные реалии прошлого и настоящего, обрели в учебных изданиях Холопова высокую степень взаимосвязанности и сбалансированности. В соответствии с традицией Танеева — Катуара — Способина, функциональная теория осмысливалась Холоповым не просто как стройная концепция, но как средство познания исторических путей развития гармонии [40], [41].

Укорененная в той же традиции *функциональная концепция формы* вышла в холоповском учении на высший уровень обобщения: в его «Введении в музыкальную форму» (фрагменте задуманного, но не завершеного труда по музыкальной форме) все составляющие музыкальной формы рассматриваются с функциональных позиций, в широчайшем музыкально-историческом контексте, с учетом их глубинной взаимозависимости [42]. В то же время Холопов приложил немало усилий к тому, чтобы обогатить учебную практику ценными положениями незаслуженно забытой классической теории форм: на этой основе им был разработан обновленный курс «Музыкальной формы», который ныне развивается силами его учеников.

С деятельностью Холопова связаны существенные *методические новшества* в преподавании гармонии. В основе его курса — идея *практического освоения истории гармонии* от барокко до наших дней путем самостоятельного «воспроизведения» различных стилистических моделей, предельно тщательно проанализированных. Дерзновенный, на первый взгляд, замысел был воплощен в жизнь: вооруженные подробным алгоритмом анализа и «воссочинения», ученики разной одаренности на протяжении четверти века успешно осваивали холоповский курс гармонии.

Сегодня наше музыкально-теоретическое образование переживает немалые трудности (обусловленные, в том числе, непростым социально-культурным положением в стране). Однако есть надежда, что опыт предшественников поможет ныне работающим педагогам — при поддержке не утративших тяги к знаниям студентов — найти решение современных проблем.

Использованная литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музсектор, 1930. 190 с.
2. Беляев В. М. Мусоргский, Скрябин, Стравинский. М.: Музыка, 1972. 125 с.
3. Берченко Р. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика, 2005. 371 с.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
5. Бобылев Л. Б. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1992. 164 с.
6. Бусслер Л. Практический учебник гармонии в пятидесяти четырех задачах с многочисленными образцами, примерами для упражнения и отрывками классических произведений, напечатанными в тексте для преподавания и самообучения (перевод А. Бернгарда). СПб.: Бессель, 1887. 158 с.

7. *Выготский Л. С.* Психология искусства. СПб.: Азбука, 2000 [1925]. 416 с.
8. *Ганслик Э.* О музыкально прекрасном. М.: Юргенсон, 1895 (ориг. 1854). 181 с.
9. *Гарбузов Н. А.* Теория многоосновности ладов и созвучий: в 2 ч. М.: Музгиз. Ч. I. 1928. 192 с. Ч. II. 1932. 168 с.
10. *Гунке И.* Краткое руководство к изучению гармонии. М.: Юргенсон, 1852. 59 с.
11. *Иттолитов-Иванов М. М.* Учение об аккордах, их построение и разрешение. М.: Юргенсон, 1897. 173 с.
12. *Конюс Г. Э.* Критика традиционной теории в области музыкальной формы. С 32-мя нотными примерами и графическими схемами. М.: Музгиз, 1932. 26 с.
13. *Конюс Г. Э.* Метротектоническое решение проблемы музыкальной формы (конспект музыкально-научного исследования) // Конюс Г. Э. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Музыка, 1965. С. 87–96.
14. *Корабельникова Л. З.* Новые материалы о Танееве // Советская музыка, 1959. № 9. С. 70–73.
15. *Ломтев Д. Г.* Немецкие музыканты в России. М.: ПРЕСТ, 1999. 207 с.
16. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. С. 195–390.
17. *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки. Руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования (перевод А. Фаминцына). М.: Юргенсон, 1872 (ориг. 1839). 427 с.
18. *Мельгунов Ю. Н.* Элементарный учебник музыкальной ритмики // Материалы по музыкальной ритмике. Труд музыкально-этнографической комиссии. Т. III. Вып. 1. М.: Юргенсон, 1907. 131 с.
19. Московская консерватория 1866–1966. М.: Музыка, 1966. 725 с.
20. *Мясоедов А. Н.* Гармония. Учебник для регентов. М.: ПСТГУ, 2002. 739 с.
21. *Мясоедов А. Н.* Традиции Чайковского в преподавании гармонии. М.: Музыка, 1972. 80 с.
22. *Оголевец А. С.* Основы гармонического языка. М.–Л.: Музгиз, 1941. 971 с.
23. *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 722 с.
24. *Праут Э.* Музыкальная форма. М.: Юргенсон, 1891. 208 с.
25. Программы специальных дисциплин теоретико-композиторского факультета консерваторий. М.–Л.: Искусство, 1946. 150 с.
26. *Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. Лейпциг, М.: Юргенсон, 1898 (ориг. 1887). 243 с.
27. *Римский-Корсаков Н. А.* О музыкальном образовании // *Римский-Корсаков Н.* Полное собрание сочинений. Т. II. М., Музыка, 1963. С. 175–212.
28. *Рихтер Э. Ф. Э.* Учебник гармонии (перевод А. Фаминцына). СПб.: К. Риккер, 1868 (ориг. 1853). 202 с.
29. *Рудольф Л. М.* Гармония (практический курс). Баку: Азернешр, Учебно-педагогический отдел, 1939. 182 с.
30. *Синьковская Н. Н., Моллер Т. Ф. И. В.* Способин в Московской консерватории // И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый. М.: Музыка, 1967. С. 207–221.
31. *Степанов А. А.* Методика преподавания гармонии. М., 1984. С. 88.
32. С. И. Танеев. Из научно-педагогического наследия. М.: Музыка, 1967. 164 с.
33. С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. I. М.: АН СССР, Ин-т истории искусств, 1952. 353 с.
34. *Танеев С. И.* Дневники. Т. I. М.: Музыка, 1982. 333 с.
35. *Тюлин Ю. Н.* Учение о гармонии. Т. I. Основные проблемы гармонии. Л.: Музгиз, 1937. 191 с.
36. *Филиппов Б. А.* История Нового времени. Курс лекций. Ч. II. М.: ПСТГУ, 2002. 139 с.
37. *Холопов Ю. Н.* Форма музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 581–583.

38. *Холопов Ю. Н.* Современные задачи. О музыкально-теоретическом образовании композиторов // Советская музыка. 1982. № 2 [статья написана в 1978 году]. С. 72–77.
39. *Холопов Ю. Н.* Об одном принципе школы И. В. Способина // И. В. Способин. Музыкант. Педагог. Ученый. М.: Мухыка, 1967. С. 69–79.
40. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 511 с.
41. *Холопов Ю. Н.* Гармония. Практический курс: в 2 ч. М.: Издательский дом «Композитор», 2003. 469, 623 с.
42. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. 431 с.
43. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. III. М.: Музгиз, 1936. 682 с.
44. *Шкапа Е. А.* Теория метротектонизма Георгия Эдуардовича Конюса: ее место в истории музыкальной науки и возможности применения: дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2006. 277 с.
45. *Dahlhaus C.* Ästhetik und Musiktheorie // Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert / Geschichte der Musiktheorie. Bd. 10. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984. S. 64–101.
46. *Dahlhaus C.* Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert // Geschichte der Musiktheorie. B. II. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989. 290 S.
47. *Gevaert F.* Traité d'Harmonie. Théorique et Pratique. Paris–Bruxelles: Lemoine, 1907. 339 p.
48. *Leichtentritt H.* Musicalische Formlehre. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1911. XVIII, 464 S.
49. *Louis R., Thuille L.* Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Stuttgart: C. Grüninger, o./J. 426 S.
50. *Marx A.B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch. In 4 Bd. Leipzig: Breitkopf u. Härtel. Bd. I. 1837. 507 S.; Bd. II. 1838. 608 S.; Bd. III. 1845. 578 S.; Bd. IV. 1847. 620 S.
51. *Moore R.* The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Vol. 23. No. 1 (Jun., 1992). P. 61–84.
52. *Weigl B.* Harmonielehre. Mainz: Schott, 1925. 527 S.
53. *Werker W.* Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des «Wohltemperierten Klaviers» von Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1922. 356 S.
54. *Westphal R.* Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach. Leipzig: Breitkopf u. Härtel, 1880. LXXXII, 298 S.

Леонид БОБЫЛЕВ

КРАТКИЙ ОЧЕРК ИСТОРИИ КАФЕДРЫ КОМПОЗИЦИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

1

В настоящем очерке представлены в хронологическом порядке сведения о музыкантах, преподававших композицию в Московской консерватории, которая носит сегодня имя П. И. Чайковского — первого профессора теории композиции, отдавшего преподавательской работе двенадцать лет и сохранившего тесный контакт с этим учебным заведением до конца своих дней.

В 1865 году состоялся первый выпуск Петербургской консерватории, и был окончательно определен срок открытия консерватории Московской — 1866 год. Ведущий профессор композиции Н. И. Заремба (1821–1879) рекомендовал для работы в теоретических классах вновь открываемой консерватории своего ученика Г. Кросса (1831–1885), удостоенного Большой золотой медали, — блестящего пианиста, впоследствии первого исполнителя Первого фортепианного концерта Чайковского.

Другой же ученик Зарембы, Г. А. Ларош (1845–1904), рекомендовал Н. Г. Рубинштейну выпускника П. И. Чайковского, который, в отличие от Кросса, получил Малую золотую медаль (Большая выдавалась только закончившим по двум специальностям, одна из которых — композиция). Петр Ильич имел уже к тому времени некоторый педагогический опыт: в последние полтора года обучения в консерватории он был репетитором по классу гармонии. Должность эта состояла в исправлении задач сокурсников перед проверкой их профессором (Зарембой), и будущие обязанности педагога были Чайковскому несколько ближе знакомы, чем Кроссу.

Символично было первое выступление композитора в консерватории, носящей ныне его имя. После банкета, последовавшего за торжественным актом, посвященным открытию Московской консерватории, состоялся большой

Бобылев Леонид Борисович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сочинения композиторского факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

концерт. Но перед тем как ведущий вышел на сцену для объявления первого номера, молодой профессор Чайковский предложил, чтобы первым сочинением, прозвучавшим в стенах консерватории, была музыка его кумира М. И. Глинки. Предложение было принято с восторгом, и Петр Ильич исполнил на рояле увертюру к опере «Руслан и Людмила». Отметим, кстати, что с этим фактом не согласуются существующие характеристики Чайковского как неумелого пианиста.

Преподавательская работа композитора продолжалась в течение двенадцати лет, с 1866 по 1878 годы. Вначале он вел элементарную теорию и обязательную гармонию, несколько позднее — с 1870–71 учебного года — появились студенты по оркестровке и свободному сочинению. Начав преподавать обязательную теорию композиции и встретившись со студентами-исполнителями, которые в большинстве своем «в принудительном порядке» овладевали теоретическими премудростями, молодой профессор не испытал особого энтузиазма: «Десять лет я преподавал гармонию и ненавидел свои классы, своих учеников, свой учебник (гармонии — Л. Б.), и себя самого как педагога...» [3, 46]. Однако роль Чайковского как одного из основоположников русской композиторской педагогики чрезвычайно велика. Начало работы Петра Ильича в этой области заставляет нас вспомнить его учителя Н. И. Зарембу. Явно не без его влияния композитор поставил свою преподавательскую деятельность на строго научную основу. Сообразуясь с потребностями художественной практики, он очень серьезно относился к разработке консерваторских учебных планов, написал первый русскоязычный учебник — «Руководство к практическому изучению гармонии», сделал авторизованный перевод самого свежего по времени издания «Руководства к инструментровке», принадлежащего бельгийскому композитору и музыковеду Ф. Геварту (1828–1908).

2

Непосредственным преемником Чайковского на посту преподавателя теории композиции стал С. И. Танеев. Его — недавнего выпускника класса Чайковского — пригласил возглавить теоретические классы Н. Г. Рубинштейн, получивший до того отказ М. А. Балакирева. Чайковский полностью поддержал такое решение: «Совесть моя совершенно покойна. Я уезжаю в полнейшей уверенности, что консерватория нисколько не пострадает от моего отсутствия» [3, 420].

Хронологически педагогическая деятельность Танеева проходила так: преподавание гармонии — 1878–1882 г., инструментовки — 1878–1881 г., свободного сочинения — 1883–1887 г., полифонии — 1886–1905 г., музыкальных форм — 1897–1905 г. Преподавание гармонии не было интересно Танееву. В одном из писем Чайковскому он замечает: «...задача, будь она контрапунктическая, гармоническая или иная, не относится к области художественных произведений и сама по себе не имеет никакого значения в искусстве» [4, 60]. Танеев был противником кучкистского принципа «облачения русских мелодий в европейские гармонические одежды» и, полностью солидаризируясь с Ларошем, предлагал «вырастить» национальную гармонию исторически, путем развития национального контрапункта на русском интонационном материале: «Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе» [4, 54].

Руководство творческим процессом Танеева интересовало гораздо менее, нежели техническое вооружение будущих композиторов. Именно поэтому по свободному сочинению у него было за весь период преподавания в консерватории всего двенадцать человек, причем окончили курс лишь двое: С. М. Ляпунов (1859–1924)

и Н. М. Ладухин (1860–1918). Фактически, однако, Танеев обучал основам композиторского мастерства значительно большее число музыкантов.

В многочисленных высказываниях самого Танеева, в свидетельствах его учеников определенно прослеживаются два уровня обучения теории композиции: а) в совершенстве овладеть техникой; б) научиться применять ее в творческой практике. И безусловное главенство в классе Танеева первого уровня послужило основной причиной сравнительно небольшого внимания профессора к преподаванию свободного сочинения.

Одним из разделов теории композиции, привлекавших пристальное внимание Танеева как педагога-реформатора, явился курс музыкальных форм. Не имея возможности уделить должное время написанию русскоязычного пособия по этому предмету, композитор, совместно с Н. Д. Кашкиным, перевел широко распространенный на западе «Учебник музыкальных форм в 30 задачах» Л. Бусслера (1883).

Главные результаты деятельности Танеева как педагога и исследователя наносятся в сфере полифонии. Интерес к музыке старых мастеров возник у него в ранней молодости. Ученики вспоминали партитуры Окегема, Лассо, Палестрины и других великих полифонистов, испещренные пометками профессора, указывающими на необычные контрапунктические сочетания, отступление от норм голосоведения, «неправильные» удвоения и т. п. Изучал Танеев и многочисленные учебно-методические пособия по контрапункту и другим разделам полифонии, написанные известными европейскими теоретиками.

Фундаментальный труд Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма» и незавершенное «Учение о каноне» не являются учебными пособиями, но ознакомление с ними необходимо для получения полноценного композиторского образования. Пристальное внимание и тщательный анализ определяли отношение Танеева не только к произведениям большого искусства, но и к учебным работам его учеников — Р. М. Глиэра, М. Ф. Гнесина и других.

В результате острого конфликта с директором консерватории В. И. Сафоновым, в 1905 году С. И. Танеев вышел из состава профессоров, однако продолжал занятия с учениками вне консерватории, причем совершенно бесплатно. Среди этих учеников были такие талантливые музыканты, как А. Н. Александров (1888–1982), Н. С. Жилев (1881–1938), В. П. Задерацкий (1891–1953), Ю. Н. Померанцев (1878–1933), Ю. С. Сахновский (1866–1930).

В течение двенадцати лет (1882–1895) параллельно с Танеевым в Московской консерватории преподавал другой замечательный русский композитор Антоний Степанович Аренский (1861–1906). В начале своей преподавательской деятельности он вел все теоретические предметы, кроме элементарной теории и сольфеджио. Аренский всячески стремился теоретически оснастить учащуюся композиторскую молодежь. Он написал первый русскоязычный учебник форм вокальной и инструментальной музыки, содержащий также сведения о контрапункте по методу Фукса-Беллермана. До сегодняшнего дня применяется в педагогической практике составленный им сборник гармонических задач. Были им созданы и другие учебные пособия, не находящие сегодня практического применения.

Наиболее парадоксальным моментом в педагогике Аренского является преподавание свободного сочинения. В соответствии с дипломными свидетельствами, его учениками по композиции были А. Н. Скрябин, С. В. Рахманинов, Р. М. Глиэр. В то же время в биографиях этих композиторов трудно найти одобрительные отзывы в адрес учителя по специальности. Нет там и явно отрицательных

характеристик, свидетельств педагогической несостоятельности Аренского. Это можно объяснить тем, что А. С. Аренский был типичным педагогом-артистом, подобным А. Г. Рубинштейну, только с меньшим авторитетом. Колебания настроения профессора препятствовали необходимой учащимся объективности. Непререкаемости его суждений вполне хватало для таких студентов, как, например, Г. Э. Конюс (1862–1933) или А. Н. Корещенко (1870–1921). Но когда учениками являлись такие личности, как Скрябин или Рахманинов, уникальность их таланта перекрывала композиторский масштаб учителя, у него же не хватало решимости, а возможно, и педагогической мудрости, чтобы возвыситься до преодоления традиционной схемы: профессор — студент.

3

В 1905 году, в период острых политических событий в России, совпавший с административным конфликтом в консерватории, который повлек за собой уход С. И. Танеева, к преподаванию свободного сочинения был привлечен М. М. Ипполитов-Иванов (1859–1935). Под его руководством окончили Московскую консерваторию многие выдающиеся музыканты — Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко (1872–1956), Ю. Д. Энгель (1868–1926), Ю. С. Сахновский, Л. В. Николаев (1878–1942). Он долго и плодотворно работал на посту директора консерватории, однако охарактеризовать однозначно его преподавательскую деятельность довольно сложно. Сохранились интересные свидетельства об отношении профессора к своей роли в воспитании студента-композитора. Михаил Михайлович называл свой класс просто и демократично: «класс дружеского совета». К сожалению, в некоторых воспоминаниях есть указания на то, что «дружеский совет» был единственной формой педагогического воздействия на студентов. Мягкий по натуре, профессор старался всячески избегать резких суждений в оценках студенческих сочинений, а его непосредственное влияние на учеников как художника не было сопоставимо с предшественниками и со старшими коллегами. В 1911 году Михаил Михайлович передал класс свободного сочинения своему любимому ученику и творческому наследнику Сергею Никифоровичу Василенко, преподававшему много лет, особенно плодотворно в послереволюционное время. Василенко, как и Ипполитов-Иванов, не был центральной фигурой среди московских композиторов, однако выбор его учителя был удачен: молодой композитор проявил себя как талантливый педагог. Наиболее интересными его педагогическими достижениями являются труды, посвященные инструментровке, которая была для него не просто учебной дисциплиной, но той сферой педагогического воздействия, в которой он чувствовал свою наибольшую менторскую силу. Забегая вперед, скажем, что в 1932 году он возглавил вновь созданную кафедру инструментровки в Московской консерватории. Последующие десятилетия подтвердили, что открытие кафедры не было формальной административной новацией. На этой кафедре изучали оркестр композиторов, дирижеры, музыковеды, и все могли получить профессиональную подготовку именно для своей области.

После вынужденного ухода С. И. Танеева возникла проблема руководства классами контрапункта и музыкальных форм. Профессора равновеликого мастерства и столь же непреложного авторитета просто не существовало. Танеев предлагал выбрать нового педагога из числа своих учеников, но директор Ипполитов-Иванов не сумел преодолеть ущемленного самолюбия и не стал приглашать ученика профессора, который не слишком хорошо отзывался о его собственной педагогической деятельности. Он пригласил на место преподавателя

контрапункта и музыкальных форм человека постороннего, не имевшего тесных контактов не только с Московской, но и с Петербургской консерваторией.

Александр Александрович Ильинский (1859–1920) музыкальное образование как композитор и пианист получил в Берлине. Воспитанный немецкими контрапунктистами, привыкший к сухому академизму, Ильинский оказался, тем не менее, очень мобильным педагогом. Он знакомился с методикой Танеева, многое для себя перенимал, особенно после выхода в свет «Подвижного контрапункта строгого письма». Равным образом в преподавании курса музыкальных форм Ильинский оказался прямым наследником педагогических принципов Танеева. В течение ряда лет А. А. Ильинский читал также лекции по истории музыки. Не имея в консерватории студентов по оркестровке, он, тем не менее, очень интересовался преподаванием этого предмета, создал и выпустил в свет руководство в двух частях, пользовавшееся популярностью среди студентов.

4

Организационная сумятица первого послеоктябрьского десятилетия затрудняет документальное подтверждение времени начала преподавания свободного сочинения тем или иным профессором Московской консерватории. По многочисленным свидетельствам, ведущим преподавателем композиции и специальных теоретических дисциплин в первой половине двадцатых годов в Московской консерватории был Г. Л. Катуар (1861–1926), начавший работать в 1917 году. Также в двадцатые годы в консерваторию пришли Н. Я. Мясковский (с 1921 по 1950 г.), Р. М. Глиэр (с 1920 по 1941 г.), М. Ф. Гнесин (с 1925 по 1936 г.), А. Н. Александров (1923–1967 г.), Г. Э. Конюс (1920–1933 г.). Учебный процесс шел традиционно; единственное, что можно назвать отличительной чертой композиторского образования в двадцатые годы — это активный интерес к акустической природе звука, как естественного (Гарбузов Н. А.; 1880–1955), так и синтезируемого (Термен Л. С.; 1897–1993).

5

Ярчайшей фигурой среди преподавателей Московской консерватории был Н. Я. Мясковский, состоявшийся классик русской, а впоследствии — советской музыки, фактически ставший главой первой советской школы композиции.

Необходимо упомянуть о важном новшестве в композиторском образовании, появившемся в первое послереволюционное десятилетие, но особенно интенсивно развившемся в тридцатые годы. Речь идет о проведении концертов из произведений студентов-композиторов. Такие концерты, являющиеся сегодня органической частью педагогического процесса, в те годы часто становились ареной политической борьбы. Когда идеологическая направленность сочинения соответствовала требованиям текущей политической установки, исполнение его легко было организовать силами различных вокальных и инструментальных составов. Произведения же, не удовлетворявшие требованиям строителей концертов, появлялись в программах редко. Именно в рамках этих концертов началось противостояние двух взаимоотрицающих направлений, оставивших заметный след в истории советской музыки — ПРОКОЛЛ и АСМ (ПРОизводственного КОЛлектива и Ассоциации Современной Музыки). Ведущие представители АСМа — Н. Я. Мясковский, В. Я. Шебалин (1902–1963), Д. Д. Шостакович (1906–1975), В. В. Щербачев (1887–1952); ПРОКОЛЛа — В. А. Белый (1904–1983), А. А. Давиденко (1899–1934), М. В. Коваль (1907–1971), Б. С. Шехтер (1900–1961).

Противостояние этих объединений имело прежде всего не творческую, а идеологическую окраску, которая явилась причиной зачастую вредного смещения акцентов в композиторском образовании, в направленности педагогического процесса, под влиянием неоправданных амбициозных требований, предъявляемых студентами к профессорам.

Список композиторов, получивших образование в классе профессора Московской консерватории Н. Я. Мясковского, обширен, и едва ли не каждый из них заслуживает отдельного упоминания; но, учитывая невозможность этого в данном очерке, приведем лишь некоторые имена. Среди них классик армянской, советской и мировой музыки XX века Арам Ильич Хачатурян (1903–1978), известные советские композиторы и педагоги Евгений Кириллович Голубев (1910–1988), Дмитрий Борисович Кабалевский (1904–1987), Владимир Георгиевич Фере (1902–1971), Виссарион Яковлевич Шебалин, Александр Васильевич Мосолов (1900–1973), а также высокоодаренные композиторы следующего поколения Герман Германович Галынин (1922–1966), Александр Лазаревич Локшин (1920–1987), Николай Иванович Пейко (1916–1995) Карен Суренович Хачатурян (р. 1920), Борис Александрович Чайковский (1925–1994), Андрей Яковлевич Эшпай (р. 1925). Можно с уверенностью сказать, что в отношении богатства педагогического творчества Мясковский стал прямым наследником Римского-Корсакова. Он оценивал сочинения студентов с учетом индивидуальной стилистической направленности их творческих поисков.

По студенческим воспоминаниям В. Я. Шебалина, Николай Яковлевич умел «...всегда найти наилучшие разрешения поставленной творческой задачи, исходя из реальных возможностей ученика...» [8, 55]. Профессор мог, прослушав новое произведение, сразу же, без анализа нотного текста, оценить достоинства или недостатки его музыкальной формы. Д. Д. Шостакович не обучался в классе Мясковского, однако с глубоким уважением относился к мнению старшего коллеги; вот что пишет композитор о том, как в 1926 году он представил Мясковскому свою Первую симфонию, проиграв ее на рояле: «...замечания Николая Яковлевича, высказанные после однократно прослушанной симфонии, поразили меня своей точностью... Он судил быстро, взыскательно и справедливо» [8, 56].

Профессор чутко относился не только к стилистическим поискам студентов, но и к национальной специфике интонационного строя. Интересно то, что сам Мясковский усматривал истоки формирования своих педагогических принципов в музыкальной критике, которой занимался еще в ранние годы своей самостоятельной творческой деятельности.

Заслуживает особенного внимания тот факт, что в начале тридцатых годов, во время резкого обострения противоречий между АСМом и РАПМом (как стал именоваться ПРОКОЛЛ), приведшего, в конечном итоге, к роспуску организации, Мясковский всемерно стремился сгладить конфликты, противодействовать переносу их на политическую почву, старался найти компромиссы.

6

Политический террор тридцатых годов не мог не коснуться композиторов, однако следует отметить, что среди них жертв политических репрессий было несколько меньше, чем, например, среди литераторов или театральных деятелей. В 2008 году вышла в свет книга «Николай Сергеевич Жиляев. Труды, дни и гибель». В названии кратко и трагически ясно отражена судьба одного из любимых учеников Танеева, профессора Московской консерватории, работавшего в двадцатые-

тридцатые годы и обладавшего огромным авторитетом у композиторской молодежи, независимо от того, что он им преподавал, и преподавал ли вообще что-нибудь. Он остался в памяти современников как музыкант глубочайшей эрудиции. Менее категорически искалеченная жизнь, например, В. П. Задерацкого, других воспитанников русской композиторской школы, не вписавшихся в рамки, установленные ЦК, лишь подчеркивают бессилие композиторов перед взбесившейся государственной машиной. Судя по отзывам «любимца властей» Т. Н. Хренникова, даже он боролся за жизнь двух своих братьев, ставших жертвами режима.

Р. М. Глиэр был приглашен в Московскую консерваторию еще до революции, потом некоторое время преподавал во вновь открывшейся Киевской консерватории, а в 1920 году вернулся в Москву, где проработал до 1940 года, преподавая сочинение, гармонию и полифонию. После возвращения профессора в Московскую консерваторию, в его классе в разное время занимались такие известные советские композиторы, как Б. Александров (1905–1994), А. Давиденко, Л. Книппер (1898–1974), Г. Литинский (1901–1985), А. Мосолов, В. Фере и многие другие. Тем не менее, мы не можем считать класс Глиэра равнозначным по масштабу школе Мясковского.

7

Вернувшись на Родину в середине тридцатых годов, всемирно известный С. С. Прокофьев, по всей видимости, пытался найти свое место в непривычном для него социальном укладе. Известно, что его в течение нескольких лет приглашали в Московскую консерваторию в качестве профессора-консультанта. Кроме того, он обязан был, как один из секретарей московского отделения Союза композиторов, уделять время ознакомлению с сочинениями своих молодых коллег, однако не сохранилось свидетельств современников об этом роде деятельности выдающегося композитора.

Как афористически ярко заметил Г. И. Литинский, занимавшийся в те годы преподавательской и творчески-административной работой в Московской консерватории, «Педагогическая деятельность у С. С. Прокофьева как-то не очень клеилась. У него был критерий: «Это в Париже не понравится!...». И он, безусловно, был прав! Лишь малая толика сочинений молодых авторов могла понравиться в Париже, но что такая констатация прибавляла к навыкам учеников? Однако композиторы многому учились тогда, да и сейчас учатся у Прокофьева, слушая его музыку и анализируя партитуры его произведений.

В сороковые годы в Московской консерватории преподавали многие выдающиеся представители русской композиторской педагогики — А. Н. Александров, С. С. Богатырев (1890–1960), С. Н. Василенко, М. Ф. Гнесин, Д. Б. Кабалевский, Г. И. Литинский, Н. Я. Мясковский, Ю. А. Шапорин, Н. Я. Шебалин, Д. Д. Шостакович. Война раскидала педагогов и студентов в разные центры эвакуации, и тем не менее, учебный процесс не прерывался, и при малейшей возможности всё возвращалось на круги своя.

8

В 1941 году, перед самой войной, выходит в свет первое издание учебника М. Ф. Гнесина «Начальный курс практической композиции». Следует подчеркнуть, что это было первое учебное пособие подобного рода на русском языке, и направление педагогической мысли Гнесина было неординарно и своеобразно. Автор не дублировал содержание учебников гармонии, полифонии, музыкальных

форм, инструментовки, хотя соблазн был велик (зачастую это может быть заметно даже в таких известных трудах, как «Cours de composition musicale» («Курс музыкальной композиции») В. д'Энди или «Models for beginners in composition» («Модели для начинающих в композиции») А. Шёнберга). Работа над учебником происходила в тридцатые годы, и Гнесин — ученик Римского-Корсакова — во многом следовал принципу, по которому создавался «Практический учебник гармонии»: максимально насытить его информацией в форме, доступной, в том числе, и для самостоятельного изучения.

В учебнике отразился многолетний педагогический опыт М. Ф. Гнесина, наиболее ярко проявившего себя в качестве наставника на ранних этапах обучения. Под его руководством получали начальные навыки такие композиторы, как А. И. Хачатурян и Т. Н. Хренников (1913–2007), у него в классе занимались также Б. Л. Ключнер (1909–1975), А. С. Леман (1915–1998), В. Н. Салманов (1912–1978). Представитель династии Гнесиных, самоотверженных энтузиастов музыкального образования в России, Михаил Фабианович был профессором Московской (1925–1936) и Ленинградской (1935–1944) консерваторий, Музыкально-педагогического института им. Гнесиных (1944–1951), и внес достойный вклад в продолжение и развитие традиций отечественной композиторской педагогики.

Начало творческой биографии Николая Ивановича Пейко было бурным и своеобразным. Проучившись некоторое время в железнодорожном техникуме, он поступил в музыкальный техникум имени Гнесиных, который закончил по классу композиции Г. И. Литинского, затем был принят сразу на III курс Московской консерватории, в класс Н. Я. Мясковского. Отношение к своему новому питомцу главы Московской композиторской школы можно охарактеризовать очень своеобразным эпитетом, который отмечен в мемуаристике: Мясковский называл музыку Пейко «пейчиной», подчеркивая таким образом ее своеобразие и самобытность.

По окончании консерватории Пейко был приглашен туда преподавать, вначале в качестве ассистента Д. Д. Шостаковича, затем преподавателем теоретических предметов для композиторов; вскоре появились студенты по сочинению, и он продолжал работать в консерватории до 1959 года. С 1954 года он работал также в институте им. Гнесиных, а оставив консерваторию, всю свою многогранную педагогическую деятельность сосредоточил там, вскоре став заведующим кафедрой композиции.

Если попытаться кратко и однозначно охарактеризовать состояние композиторского образования в Московской консерватории в пятидесятые годы, то приходится констатировать его глубочайший кризис. Партийно-чиновничий произвол, последствия «анти-достижений» тридцатых-сороковых годов, «железный занавес», отделивший молодых советских композиторов от музыкальной культуры «враждебного» Запада...

Но достаточно назвать лишь несколько фамилий композиторов, получивших образование именно в эти годы — А. М. Волконский (1931–2008), Э. В. Денисов (1929–1996), С. А. Губайдулина (р. 1931), Р. С. Леденев (р. 1930), Н. Н. Сидельников (1930–1992), А. Г. Шнитке (1934–1998), Р. К. Щедрин (р. 1932) — и можно с уверенностью констатировать, что никакие сложности исторического процесса, переживаемого государством, не остановили поступательного процесса развития и совершенствования традиций отечественной композиторской педагогики.

Напомним, что события 1948 года, Первый съезд Союза композиторов СССР и связанные с ним партийные постановления, послужили формальным поводом

административных санкций и прежде всего — отстранения от занимаемой должности ректора Московской консерватории В. Я. Шебалина и увольнения с работы ведущего профессора двух первых российских консерваторий Д. Д. Шостаковича. Это нанесло значительный ущерб делу композиторского образования, но не снизило стремления к знаниям у творческой молодежи. На кафедре композиции Московской консерватории в пятидесятые годы продолжали преподавать А. Н. Александров, С. С. Богатырев, С. Н. Василенко, Е. К. Голубев, Д. Б. Кабалецкий, Н. И. Пейко, Ю. А. Шапорин, В. Я. Шебалин. Остановимся подробнее на педагогической деятельности некоторых из них.

Анатолий Николаевич Александров окончил консерваторию в 1915 году как пианист по классу К. Н. Игумнова (1873–1948), а в 1916 — как композитор по классу С. Н. Василенко. В студенческие годы, обучаясь на философском факультете университета и в Московской консерватории, он занимался также у Н. С. Жилева по гармонии и С. И. Танеева по полифонии, что не могло не послужить широте его кругозора и глубине знаний. Он был одаренным композитором, следовавшим академическим традициям, с ярким и выразительным гармоническим языком. Как педагог Александров стремился воспитать интерес к гармоническим поискам у студентов, в тридцатые годы он даже вел специальный лекционный курс, посвященный анализу структуры вертикали современных произведений. Если назвать хотя бы некоторых из многочисленных учеников Анатолия Николаевича, то можно убедиться, что школу он давал добротную и разностороннюю. Это композиторы различных национальных школ, разных стилистических и жанровых направлений, но одинаково высоко профессиональные, с отличным вкусом. Среди них С. А. Агабабов (1926–1959) — один из первых дагестанских композиторов, В. В. Бунин (1908–1970), К. В. Молчанов (1922–1982), Г. В. Мушель (1909–1989) — узбекский композитор, педагог и пианист, а также Р. С. Леденев, Л. М. Сарьян (1920–1998) — армянский композитор, педагог, общественный деятель. Профессор, дольше всех пронесший педагогическую эстафету С. И. Танеева, А. Н. Александров прошел сквозь все испытания, которым подвергалось композиторское образование за годы его преподавания в Московской консерватории (1923–1964).

9

Пятидесятые годы — время самой плодотворной педагогической деятельности другого выдающегося композитора — Юрия Александровича Шапорина. Его путь к преподавательской работе был долгим и своеобразным. Шапорин закончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу композиции у Н. А. Соколова, являясь, таким образом, первым «внучатым» учеником Н. А. Римского-Корсакова, ставшим выдающимся педагогом. Так же — через поколение — в классе другого ученика Римского-Корсакова, М. О. Штейнберга, он изучал инструментовку.

В биографической справке Шапорина нет привычной формулировки «по окончании консерватории был приглашен преподавать...». Начиная с 1919 года, более десятка лет он работает в драматическом театре музыкальным руководителем, то есть, фактически, композитором, музыкальным оформителем (по терминологии того времени) и дирижером.

Оказавшись в центре событий музыкальной жизни страны, творчески активный молодой композитор встал перед выбором, к какому из противоборствующих направлений примкнуть — РАПМ или АСМ, и выбрал второе, как более соответствующее его представлениям о современной музыке. Шапорин был

председателем Ленинградского отделения ассоциации с 1925 по 1930 годы. Уже тогда обозначился интерес композитора к общественной деятельности, который он сохранил на протяжении всей своей долгой жизни, будучи музыкальным публицистом и секретарем Союза композиторов. Таким образом, в 1939 году в Московскую консерваторию приглашают преподавать уже состоявшегося, значительного композитора, имевшего большой опыт творческого руководства. В начале своей работы Шапорин преподает композицию и инструментовку, затем оставляет себе только класс сочинения. Среди композиторов, обучавшихся в классе Ю. А. Шапорина, Э. Н. Артемьев (р. 1937), Г. А. Жубанова (1927–1993), М. А. Марутаев (р. 1926), А. А. Муравлев (р. 1924), Е. Ф. Светланов (1928–2002), Н. Н. Сидельников, А. Г. Флярковский (р. 1931), Р. К. Щедрин.

Один из заметнейших выпускников класса Ю. А. Шапорина — Р. К. Щедрин — пишет, что видел в своем учителе «...какой-то заветный огонек, к которому всегда тянет вступающего на трудную дорогу искусства. Этот огонек — истинно человеческое обаяние доброты, отзывчивости, широкой, подлинно русской гуманности...» [5, 59].

10

Профессор Московской консерватории Виссарион Яковлевич Шебалин был моложе по возрасту, чем А. Н. Александров и Ю. А. Шапорин, но самый плодотворный период его преподавательской работы тоже относится к пятидесятым годам.

Шебалин был учеником Мясковского. Начало своего композиторского образования он характеризует так: «...приехал я в Москву под преобладающим воздействием французов. Но вскоре оно сменилось увлечением музыкой Мясковского» [6, 448]. Конкретно обозначенный ориентир юных лет — явление редкое в мемуаристике, но в данном случае нет оснований усомниться в искренности. В 1928 году, по окончании Шебалиным консерватории, ему передали руководство классом Г. Э. Конюса, уехавшего во Францию, по гармонии, контрапункту, фуге. Класс сочинения он получил в начале тридцатых годов. Среди его первых учеников были Т. Н. Хренников и Б. А. Мокроусов (1909–1968). Виссарион Яковлевич преподавал с увлечением; он был одним из немногих учеников Мясковского, находивших в педагогике свое призвание.

Следует отметить одно удивительное свидетельство педагогической мудрости и отсутствия профессорского тщеславия у Виссариона Яковлевича Шебалина. Будучи в 1940–1941 г. заведующим кафедрой композиции, а с 1942 по 1948 — ректором Московской консерватории, он передал таких талантливых своих студентов, как Б. А. Чайковский, Р. С. Бунин, К. С. Хачатурян, в класс приступившего к преподаванию в Московской консерватории Д. Д. Шостаковича. Причиной послужило то, что, как пишет Шебалин, «...их склонности, на мой взгляд, больше подходило к нему...» [6, 449]. В классе Шебалина получили композиторское образование многие композиторы, имена которых сегодня на слуху. Среди них В. Г. Агафонников (р. 1936) С. А. Губайдулина (р. 1931), Э. В. Денисов, Н. Н. Каретников (1930–1994) — интересный и одаренный композитор, в молодые годы отметившийся тем, что сумел совместить творчество, ориентированное на традиции нововенцев, с должностью секретаря комитета ВЛКСМ союза композиторов, — а также А. А. Николаев (1931–2003), А. Н. Пахмутова (р. 1929), Т. Н. Хренников. Возможно, ученик Мясковского Шебалин наиболее органично продолжил и развил педагогические принципы учителя.

В шестидесятые годы в Советском Союзе широко отмечалось столетие двух первых российских консерваторий. В стране к этому времени было уже более двадцати высших музыкальных учебных заведений.

11

Ленинградская и Московская консерватории пришли к столетним юбилеям, будучи центрами высшего музыкального образования мирового уровня. Возможность в совершенстве овладеть профессиональным мастерством, энциклопедичность музыкального образования, глубина получаемых гуманитарных знаний привлекала творческую молодежь со всего мира.

Из прежних профессоров композиции какое-то время продолжали преподавать в шестидесятые годы А. Н. Александров, Ю. А. Шапорин, В. Я. Шебалин. Шостакович, как уже было отмечено, вернулся к педагогической деятельности только в конце шестидесятых годов в Ленинграде, а Литинский и Пейко перешли в Институт (ныне Академию) имени Гнесиных.

На кафедре композиции Московской консерватории в эти годы преподают также профессора С. А. Баласанян, Е. К. Голубев, Д. Б. Кабалевский, Е. И. Месснер, А. И. Хачатурян, Т. Н. Хренников, В. Г. Фере, М. И. Чулаки. Тогда же состоялся педагогический дебют таких значительных представителей советско-российской композиторской школы, как Р. К. Щедрин и А. Я. Эшпай, который, к сожалению, не перешел в дальнейшую преподавательскую деятельность.

Среди профессоров-композиторов Московской консерватории не было такого однозначно «первого среди равных», как Шостакович в Ленинградской. Тем не менее, если сегодня попытаться определить наиболее маститого наставника, отличавшегося умением творчески воспитать и поддержать разностильных учеников, то следует отметить прежде всего А. И. Хачатуряна.

К педагогике Арам Ильич пришел в начале пятидесятых годов, начав преподавать в Институте им. Гнесиных, затем взял класс также в Московской консерватории. В этих учебных заведениях Хачатурян работал до конца своих дней, и вызывает восхищение тот факт, что в его классе получили образование композиторы нескольких поколений, которые, обратившись в дальнейшем своем творчестве к самым разным стилям и жанрам, оставались и остаются профессионалами, обладающими отличной школой и прекрасным вкусом.

Среди его учеников А. Виеру (1926–1998), К. Е. Волков (р. 1943), М. А. Минков (р. 1944), А. Л. Рыбников (р. 1945), М. Л. Таривердиев (1931–1996), Т. Шахиди (р. 1946), А. Я. Эшпай... Список можно значительно расширить!

В одном из интервью Арам Ильич дал ясный ответ на вопрос, как ему удается найти контакт с такими разностильными композиторами. Как говорил А. Хачатурян, от ученика ему нужна была прежде всего инициатива, творческое мышление — именно это композитор ставил во главу угла, считая важнее технической подготовки.

12

Заведующим кафедрой композиции Московской консерватории в шестидесятые годы был Сергей Артемьевич Баласанян (1902–1982). Баласаняна можно назвать «композитором-полиглотом». Кроме армянского интонационного материала, он обращался в своем творчестве к музыкальным образам Таджикистана, Индии, Индонезии. Композитор был стилистически строг, в некотором смысле даже консервативен, и это помогало ему столь же строго воспитывать

профессионалов самого высокого уровня. Среди учеников Баласаняна такие композиторы, как Е. М. Ботяров (1935–2010), Г. М. Бузоглы (1940–2001), Ю. М. Буцко (р. 1938), Н. С. Корндорф (1947–2001), И. Э. Манукян (1948–2004), И. Л. Худoley (1940–2001) и многие другие. В 1971 году С. А. Баласанян перестал быть заведующим кафедрой композиции, но успешно продолжал преподавательскую работу до конца своих дней.

Педагог, под руководством которого некоторое время занимался факультативно композицией С. А. Баласанян — Д. Б. Кабалеvский — продолжал преподавать и в шестидесятые годы. Он начал педагогическую работу еще в тридцатых, читал курс истории оркестровых стилей, музыкальную литературу, а впоследствии сосредоточился на преподавании композиции, хотя студентов у него было немного — профессор был занят прежде всего своей музыкально-публицистической деятельностью.

Евгений Иосифович Месснер, воспитанник Мясковского, преподавал более интенсивно в Центральной музыкальной школе и музыкальном училище, хотя и в консерватории у него были ученики; среди них А. А. Балтин (1931–2009), Н. Н. Сидельников, Т. Олах (р. 1928). Особый интерес представляет учебник Месснера «Основы композиции», вышедший в свет в 1968 году. Авторская концепция, изложенная во Введении, такова: «...настоящее пособие ограничено узкопедагогическими задачами. *Основы композиции* — самая сущность музыкального творчества — трактуется с точки зрения *технологии музыкального искусства...*» [1, 3].

Активно преподавал в Московской консерватории в шестидесятые годы В. Г. Фере. Начало его собственного творческого пути в тридцатые годы было традиционным для того времени: молодой композитор поехал в Киргизию закладывать основы национальной музыкальной культуры. Но, даже учитывая «дух и букву» эпохи, первая киргизская опера стала явлением уникальным: ее создал интернациональный авторский коллектив из трех композиторов — В. А. Власов, А. М. Малдыбаев (1906–1978), В. Г. Фере. Сформировавшиеся навыки совместного творчества способствовали тому, что композитор-педагог находил индивидуальный подход к ученикам, мыслящим в разных интонационных пластах. Отсюда — самый, пожалуй, многонациональный класс композиции в Московской консерватории: киргизы М. А. Абдраев (1920–1979) и М. А. Малдыбаев, таджик З. М. Шахиди (1914–1985), башкир З. Г. Исмагилов (1917–2003), дагестанец Ш. Р. Чалаев (р. 1936), русские А. К. Вустин (р. 1943) и Г. И. Гладков (р. 1935), албанец, вьетнамец, китаец, монгол... Возможно, ему не хватало строгости наставника, но педагогический «урожай» профессора Фере был достойным.

Остается только сожалеть, что ни Р. К. Щедрин, ни А. Я. Эшпай не продолжили педагогическую работу, начатую в шестидесятые годы.

Семидесятые годы можно охарактеризовать как некий условный рубеж в истории отечественного композиторского образования. Медленно, постепенно, но совершенно определенно бледнел категорический запрет для студентов-композиторов на «чуждую», «извращенную» композиторскую технику и т. д. Однако «правильно ориентированная» педагогическая практика продолжает преобладать на композиторских кафедрах обеих столиц, процесс прогрессивного обновления неспешен.

И хотя, по крайней мере, в первой половине семидесятых годов, на официальном уровне сохраняется консервативный настрой, те самые композито-

ры — выпускники Московской консерватории пятидесятых, многие из которых уже были упомянуты, — вступили в период творческого расцвета и пользовались известностью и уважением среди композиторской молодежи. Именно в семидесятые годы заявили о себе как состоявшиеся композиторы и педагоги Э. Денисов, А. Николаев, А. Пирумов, Н. Сидельников.

14

На место отстраненного от заведования кафедрой композиции С. А. Баласаняна в 1970 году был приглашен, используя кадровую терминологию того времени, «свежий человек» — А. С. Леман. Он был воспитанником Ленинградской консерватории по классу композиции М. Ф. Гнесина, а по инструментовке занимался у Д. Д. Шостаковича. Как пианист Леман учился у Н. И. Голубовской (1891–1975) и В. В. Нельсена (1910–1998). Его педагогический стиль был мягким, лояльным к профессиональным просчетам учеников; он умел выявить самое значительное в природной одаренности молодого начинающего композитора и помочь ему проявить себя. Можно было бы определить этот своеобразный либерализм как некое «поощрение» неумеренно свободного отношения к профессиональной подготовке студентов-композиторов, как недооценку значения технической оснащенности молодых авторов, если не рассматривать его педагогическую деятельность во всем объеме достижений.

Именно в годы педагогической деятельности А. С. Лемана полноценно состоялись и плодотворно работали классы композиции В. Г. Агафонникова, Р. С. Ледечева, А. А. Николаева, А. И. Пирумова, Н. Н. Сидельникова; был приглашен в Московскую консерваторию А. Г. Чугаев (1924–1990) — блестяще образованный композитор и прекрасный педагог-полифонист, незаслуженно сегодня забытый; ассистенты Т. Н. Хренникова — А. В. Чайковский (р. 1946) и Т. А. Чудова (р. 1944) получили первых собственных студентов-композиторов; были привлечены к преподавательской работе многие молодые композиторы, ставшие впоследствии ведущими педагогами.

Кроме того, в годы руководства Леманом кафедрой композиции Московской консерватории — правда, позже, на рубеже восьмидесятых-девяностых годов, — произошло поистине знаковое событие: Э. В. Денисов был утвержден в должности профессора композиции. Конечно, нельзя однозначно утверждать, что Леман способствовал его продвижению — возможно, просто не препятствовал, — однако сам по себе факт весьма значителен.

Всю свою колоссальную внутреннюю энергетику педагога и организатора Леман направлял на реализацию стройно задуманной, но реализованной лишь в последние годы его жизни, в постсоветское время, программы административной реформы. Идея состояла в том, чтобы кафедра композиции получила большую самостоятельность и более высокий административный статус — композиторского факультета. Так и произошло, сначала в Санкт-Петербурге, затем в Москве. Не пришло еще время в полной мере оценивать результаты этого преобразования, но то, что оно не оказало отрицательного влияния на российскую систему композиторского образования, можно утверждать со всей определенностью, хотя далее двух главных российских консерваторий реформа не продвинулась.

Альберт Семенович Леман преподавал в Московской консерватории с 1971 по 1998 годы. Он был педагогом удивительной притягательной силы. Его административный ресурс позволял создать «образцово-показательный» класс с соответствующим моменту идеологическим акцентом — «соцреалистическим»,

«перестроечным», «демократическим». Но он оставался верен своему принципу, который часто декларировал в своих выступлениях, а Леман был прирожденным оратором: «Идите в чистое поле!» И это трудно понять иначе, как рекомендацию молодежи сочинять музыку, вообразив себя автором первого музыкального произведения.

15

Евгений Кириллович Голубев также был некоторое время заведующим кафедрой композиции Московской консерватории. Эта сфера его деятельности не отмечена скрытыми внутренними противоречиями, как у С. А. Баласаняна, или взрывными административными реформами, как у А. С. Лемана. Примечательны, однако, личностные качества Голубева как композитора и педагога.

Голубев прекратил исполнение обязанностей заведующего кафедрой композиции в 1959 году, когда подал заявление об уходе из консерватории в знак протеста против отстранения от работы профессора Н. И. Пейко. Заявление не было удовлетворено, профессор Голубев остался в консерватории, но его административная деятельность прекратилась. Преподавательская работа Голубева, начавшаяся в 1937 году, продолжалась не одно десятилетие, и семидесятые годы можно охарактеризовать как своего рода подведение итогов.

Изначально главной сферой его педагогической деятельности были индивидуальные занятия анализом музыкальных форм и — прежде всего — полифонией. Учебные программы, которые Голубев несколько позднее составил для этого раздела теории композиции, свидетельствуют о том, что отношение педагога к преподаваемому предмету было творческим, лишенным даже малейшего намека на академическую схоластику.

В его собственном становлении как композитора и педагога, кроме Н. Я. Мяковского, сыграли большую роль столь различные по своей индивидуальности музыканты, как Н. С. Жилев и С. С. Прокофьев. Прирожденный наставник, Жилев привлек юного Голубева как честный, пусть порой «субъективно-честный», судья. А Прокофьев, у которого Голубев некоторое время консультировался в составе группы студентов консерватории, судя по сохранившимся высказываниям, привлек его как творец яркого и самобытного тематизма. Именно стремление к объективности оценки и воспитание умения профессионально работать над индивидуально ярким тематическим материалом отмечают выпускники класса Голубева в своих воспоминаниях.

Строгая творческая дисциплина сыграла определяющую роль в том, что многие воспитанниками Голубева — К. К. Баташов (р. 1938), Ю. В. Воронцов (р. 1952), А. И. Головин (р. 1950), А. А. Кобляков (р. 1951) — стали серьезными педагогами. И выдающийся композитор XX века А. Г. Шнитке (1934–1998) не оставлял без внимания в своей биографии тот факт, что окончил Московскую консерваторию по классу сочинения профессора Голубева.

16

Последнее десятилетие советского периода было насыщено интереснейшими событиями в истории отечественной музыки. Наступало время открытости художественной практики всем достижениям современной композиторской техники. Советская музыка подтвердила свое достойное место в развитии мирового творческого процесса. Консерваторская молодежь получила возможность неограниченного доступа к самым последним достижениям мировой

художественной культуры, и это не могло не оказать воздействия на развитие композиторского образования.

В эти годы в двух старейших консерваториях страны, где студентов-композиторов было больше, чем в других, нарастает потребность административной реформы системы обучения. Напомним, что теоретико-композиторские факультеты консерваторий возникли как продолжение реформы С. И. Танеева, вследствие которой в 1898 году был вручен первый консерваторский диплом учителя теории музыки. Такие документы стали выдавались студентам, начавшим образование на отделении теории композиции, но не проявившим себя успешно в классе свободного сочинения.

Общая направленность обучения была очевидна. Курс специальных дисциплин — сольфеджио, гармония, полифония, музыкальные формы, инструментовка, история музыки, эстетика — всё в равной степени требовалось для полноценной профессиональной подготовки как композиторов, так и теоретиков-музыковедов. В тридцатые годы, когда повсеместно проводились эксперименты, зачастую сомнительные, студенты-композиторы были отнесены к отдельной административной структуре — правда, лишь на несколько лет.

В целом же, как система, во всех консерваториях существовали теоретико-композиторские факультеты. Правомерность и полноценность подобной системы была апробирована десятилетиями. В чем же причина административной реформации, зреющей в восьмидесятые годы и состоявшейся на рубеже девяностых?

Конечно, можно отметить желание ограничить влияние «чистых» теоретиков на воспитание будущих сочинителей, передать больше предметов специального цикла композиторам и т. п. Но главной все-таки представляется существовавшая практика, при которой конкурсный отбор на вступительных экзаменах не давал определенных преимуществ абитуриентам, проявившим значительные композиторские задатки, но недостаточно конкурентоспособным в испытаниях по сольфеджио и гармонии. А при существовавшей системе среднего звена музыкального образования (специальные школы-десятилетки и училища), где композиторских отделений не было, юные пианисты, оркестранты, баянисты и т. д., пытавшиеся сочинять музыку и жаждавшие научиться этому, получали, в силу специфики учебных планов, несопоставимо меньший запас теоретических знаний и навыков, чем выпускники теоретических отделений тех же школ и училищ.

Вернувшись к персональным характеристикам композиторов-педагогов в Московской консерватории в восьмидесятые годы, следует особо остановиться на продолжавшейся плодотворной преподавательской деятельности Тихона Николаевича Хренникова. Он начал педагогическую работу в 1961 году, уже являясь выдающимся музыкально-общественным деятелем, председателем Союза композиторов СССР. Необходимо подчеркнуть, что, за весь период существования советских творческих союзов, это единственный случай, когда председатель возглавлял организацию с первого до последнего дня ее существования. Характеристика творчества Хренникова не входит в предмет данного очерка, потому отметим лишь, что, будучи талантливым и самобытным композитором, он привлекал молодежь и как педагог. Окончив музыкальное училище (техникум) у М. Ф. Гнесина и консерваторию у В. Я. Шебалина, молодой Хренников

был в числе тех, кто некоторое время посещал упоминавшийся выше семинар, который вел для начинающих композиторов С. С. Прокофьев.

Получив хорошую школу, молодой композитор, волею судьбы, был назначен стать рупором недоброй памяти партийных постановлений первого съезда Союза советских композиторов в 1948 году. Это может, при поверхностном взгляде, создать впечатление о Хренникове как о некоем блюстителе «правильно ориентированной» композиторской педагогики. Но нет оснований считать, что озвученные «решения» были восприняты им как личная художественная потребность.

Класс Хренникова был всегда многочисленным. Вероятно, по своим личностным качествам, он, обладая большими административными возможностями, стремился оказать содействие в получении педагогической помощи всем абитуриентам, которых считал композиторски одаренными. И среди его воспитанников, к этому времени, были яркие, интересные творческие индивидуальности, имена которых нельзя не упомянуть. Достаточно назвать таких композиторов, как М. Б. Броннер (р. 1952), В. Г. Кикта (р. 1941), Е. В. Кожевникова (р. 1953), В. А. Овчинников (р. 1936), А. В. Чайковский, Т. А. Чудова, которые интенсивно и успешно работают, чтобы подтвердить, что педагогическая деятельность Хренникова была плодотворной.

18

Характеризуя педагогическую деятельность профессоров кафедры композиции Московской консерватории в восьмидесятые годы, обратимся прежде всего к тем педагогам, что начали преподавательскую работу в шестидесятые, одновременно с Т. Н. Хренниковым, — это А. А. Николаев, А. И. Пирумов, Н. Н. Сидельников.

Алексей Александрович Николаев был композитором, следовавшим академическим традициям русской школы. Современный ему музыкальный авангард, вероятно, совершенно не оказал влияния на его творческий почерк. Закончив до консерватории искусствоведческое отделение исторического факультета Московского университета, он обладал всесторонним гуманитарным образованием.

Александр Иванович Пирумов первые навыки композиции получил под руководством Э. М. Мирзояна, консерваторию же и аспирантуру закончил по классу Д. Б. Кабалевского, став одним из самых выдающихся воспитанников профессора.

А. А. Николаев был академически строг и, в лучшем смысле слова, гуманитарно рафинирован. А. И. Пирумов стремился направить своих учеников в глубокие технические изыскания, в значительной степени ориентированные на полифонию. Н. Н. Сидельников в этом окружении являлся фигурой более мобильной, несколько даже эпатажной, что можно подтвердить различными аспектами его биографии, начиная со студенческих лет.

Прозанимавшись два года в классе профессора А. Н. Александрова, Николай Сидельников был отчислен из консерватории с формулировкой «за модернизм». Нелепое административное решение не повлияло на творческие устремления начинающего композитора, и, после двухлетней педагогической практики в родном Калининском музыкальном училище, Николай Сидельников вновь поступает в Московскую консерваторию, на этот раз в класс профессора Е. И. Месснера.

Е. И. Месснер, автор упоминавшегося выше учебника «Основы композиции» и выдающийся педагог-композитор, несмотря на то, что его собственные

сочинения мало кому известны, работая со студентом Сидельниковым, вновь подтвердил тот факт, что для руководства формированием молодого музыканта не обязательно быть всеми признанным композитором. Сам Сидельников, высоко оценивая педагогическую работу своего профессора, говорил, что именно Месснер привлек его пристальное внимание к музыкальной классике, прежде всего — к Бетховену и Вагнеру, что послужило, как образно замечает композитор, «закваской» его становления как личности.

Николай Николаевич получил собственный класс в 1961 году и продолжал педагогическую деятельность до конца своих дней. Среди его учеников — представители разных творческих направлений, работающие сегодня и в России, и за рубежом. Среди них такие разные творческие личности, как В. П. Артемов (р. 1940), Э. Н. Артемьев (р. 1936), В. И. Мартынов (р. 1946), С. В. Павленко (р. 1953), И. Г. Соколов (р. 1960), Д. Н. Смирнов (р. 1948), В. Г. Тарнопольский (р. 1955). Их творческая деятельность успешна, и в этом, безусловно, один из краеугольных камней заложила школа, полученная в консерваторские годы в классе профессора Н. Н. Сидельникова.

19

Чтобы получить полноценную картину работы кафедры композиции Московской консерватории в восьмидесятые годы XX века, следует добавить к списку ведущих профессоров еще три фамилии, уже упоминавшиеся ранее. Это В. Г. Агафонников, К. К. Баташов и Р. С. Леденев. В силу разных причин административного характера, в эти годы у них было меньше студентов по композиции, чем в дальнейшем.

Владислав Германович Агафонников — композитор, пианист, педагог, хормейстер. Будучи учеником Я. И. Зака по классу фортепиано, как композитор Агафонников закончил консерваторию и аспирантуру у В. Я. Шебалина, приняв все традиции мастерства достойного представителя Московской композиторской педагогики. Он начал педагогическую деятельность в 1961 году как преподаватель обязательной гармонии и полифонии. Можно отметить, что среди его воспитанников было много выдающихся исполнителей.

Константин Константинович Баташов закончил консерваторию в 1962 и аспирантуру в 1965 гг. по классу профессора Е. К. Голубева. До поступления в Московскую консерваторию он три года проучился в Бакинской, в классе профессора А. И. Гаджиева. Возможно, именно разнообразие ученического опыта, полученного в разных классах, сыграло основополагающую роль в том, что сразу по получении диплома молодого композитора пригласили в музыкальное училище при Московской консерватории преподавать композицию как факультатив — в качестве своеобразного «полномочного представителя» кафедры сочинения.

Эта ответственная работа на протяжении многих лет являлась неким «почетным препятствием» для успешного развития преподавательской деятельности в композиторском классе консерватории. Как и в случае Агафонникова, глубокие знания в области теории композиции определили акцент в педагогической нагрузке Баташова — в данном случае это были практические занятия по специальному курсу анализа форм и полифонии.

Роман Семенович Леденев на разных этапах обучения занимался под руководством сразу нескольких достойных представителей советской композиторской педагогики. Так случилось, что в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории он занимался у С. В. Евсеева (1894–1956), Е. И. Месснера

и В. Я. Шебалина, а в студенческие и аспирантские годы — сначала у Н. П. Ракова (1908–1990), затем у А. Н. Александрова. Будучи творчески активным молодым композитором, Роман Леденев в начале своего самостоятельного пути определил себя как «поствебернианца» (если использовать модную в сегодняшнем музыковедении терминологию) и много сочинял в том же стилистическом направлении, что и его коллеги-ровесники — С. А. Губайдулина, Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке. Но в скором времени нововенские ориентиры стали сдерживать творческую фантазию молодого композитора.

Обратимся, однако, к характеристике Леденева как педагога. Его путь успешно начался в то же время, что и у его ровесников — А. А. Николаева, А. И. Пирумова и Н. Н. Сидельникова, но был прерван более чем на полтора десятилетия работой Леденева в структурах Союза композиторов и Министерства культуры. Естественно, вызывает сожаление тот факт, что в течение этих лет студенты-композиторы были лишены возможности получить педагогическую поддержку яркого и талантливого композитора. В 1978 году Роман Семенович приступил к педагогической работе на кафедре композиции Московской консерватории, прервав преподавание на кафедре теории музыки.

20

В развитии консерваторской педагогики восьмидесятых годов, как, впрочем, и в предыдущее десятилетие, особая роль принадлежит Эдисону Васильевичу Денисову. Талантливый, яркий, мыслящий композитор пришел к творчеству своим, необычным путем. Вначале, пойдя по стопам своего отца, он закончил физико-математический факультет Томского университета. Но любовь к музыке, которой он начал самоучкой заниматься в подростковом возрасте, не оставляла его, и, параллельно с университетом, молодой человек занимался в Томском музыкальном училище.

В скором времени появилась потребность сочинять музыку, и, успешно приняв участие в региональном композиторском конкурсе, юноша решил направить свои сочинения на суд самого Д. Д. Шостаковича. Положительный и доброжелательный отзыв, полученный от авторитетнейшего композитора, произвел на начинающего автора настолько сильное впечатление, что он решил в корне изменить свою жизнь — оставить полученную специальность и поступить в консерваторию. Обучение Денисова в консерватории, а затем в аспирантуре, где он, памятуя совет Шостаковича, занимался в классе В. Я. Шебалина, было успешным.

По окончании аспирантуры Э. В. Денисов был приглашен преподавать анализ музыкальных форм для теоретиков тогдашним заведующим кафедрой С. С. Скребковым. Маститый профессор, многоопытный педагог оценил молодого выпускника, но свой выбор мотивировал весьма необычно, ориентируясь на его математический склад ума, со своеобразной «прозорливостью наоборот»:

«...Через год-два Денисов, несомненно, усохнет как композитор, и поэтому ему надо готовиться к тому, чтобы быть преподавателем теоретических дисциплин...» [2, 36].

Год-два прошли, композитор не «усыхал», а главной сферой его преподавательской деятельности стали чтение партитур и, прежде всего, инструментовка. Но — парадоксальный факт! Денисова — творчески активного, высокопрофессионального и бескорыстного педагога, композитора, чьи сочинения повсеместно вызывали интерес, — чиновники из Союза композиторов объявили

«потенциально опасным». Первый ученик по композиции (аспирант), Юрий Каспаров, появился у Денисова лишь в 1990 году, а полноценный класс состоялся в первой половине девяностых, роковым образом ставших последними в жизни композитора.

Педагогическая деятельность Э. В. Денисова была настолько многосторонне направлена и притягательна для студентов, что три десятилетия преодоленных административных препятствий и отзывы студентов — прежде всего по классу инструментовки — позволяют говорить о сформировавшейся полноценной школе.

21

Бурные события общественной жизни девяностых годов не могли не отразиться на учебном процессе на кафедре композиции Московской консерватории. Были годы, отмеченные явным снижением интереса к обучению профессии композитора, когда практически отсутствовал конкурс при поступлении на эту специальность, но бывали и вступительные экзамены, когда, напротив, в консерваторию тянулась «разношерстная» композиторская молодежь, лишенная элементарной профессиональной подготовки.

Самое заметное структурное преобразование этих лет — разделение теоретико-композиторского факультета на историко-теоретический и композиторский — повлекло за собой непредвиденные трудности юридического порядка, связанные с определением профессии, указываемой в дипломе. Прошло несколько лет, прежде чем в дипломах вновь стали писать, что выпускник получил профессии «композитор» и «преподаватель музыкально-теоретических дисциплин».

Потребовал определенной организационной перестройки и тот факт, что лекции по гармонии, полифонии, музыкальным формам стали читать педагогические композиторы. Им понадобилось несколько лет для определения своих методических принципов. И уже на рубеже XX–XXI веков, чтобы привести учебный план двух самостоятельных композиторских факультетов — Санкт-Петербурга и Москвы — в соответствие с общепринятыми на неразделенных теоретико-композиторских факультетах по России, возникла необходимость восстановления учебного курса сольфеджио.

Стоит подчеркнуть, что именно в девяностые годы возродился живой интерес к обучению электроакустической (по более старой терминологии — электронной) музыке. Вновь начинали активно функционировать экспериментальные электронные студии.

Благодаря энтузиазму педагогов-фольклористов была сохранена традиция регулярных студенческих фольклорных экспедиций по всем уголкам России, что было очень трудно во времена общегосударственных финансовых проблем начала девяностых. Но все сложности общими усилиями преодолевались, и активная творческая жизнь кафедры продолжалась.

22

Сегодня, в конце первого десятилетия XXI века, можно с уверенностью утверждать, что кафедра композиции композиторского факультета Московской консерватории работает успешно.

Композиторский факультет возглавляет декан профессор А. А. Кобляков, кафедре композиции — профессор А. В. Чайковский. Необходимо упомянуть

кафедру инструментовки, которую с 1997 по 2010 г. возглавлял профессор Е. М. Ботяров, ансамбль «Студия новой музыки», художественный руководитель — профессор В. Г. Тарнопольский, дирижер — И. А. Дронов, студию электроакустической музыки, руководимую И. Л. Кефалиди.

Студенты интенсивно изучают фольклор, знакомятся с компьютерным набором нотного материала, имеют возможность факультативного изучения основ редакторской, звукорежиссерской, менеджерской и других специальностей, в которых выпускник-композитор может проявить себя как активный, креативный человек.

Сегодня студенты регулярно участвуют во всероссийских и международных композиторских конкурсах и получают награды. Совсем недавно состоялся Первый международный конкурс имени Н. Я. Мясковского, и выступления наших студентов и недавних выпускников были успешными. Здесь считаю уместным завершить очерк, потому что обстоятельная оценка ярких и интересных событий, происходящих сегодня на кафедре композиции Московской консерватории требует отдельного очерка, да и время для этого исследования, как представляется, еще не пришло.

Использованная литература

1. Месснер Е. О. Основы композиции. М., 1968. 504 с.
2. Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. М., 1993. 312 с.
3. Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка. Т. VII. М., 1962. 644 с.
4. Чайковский П.И. — Танеев С. И. Письма. Госкультпросветиздат, 1951. 58 с.
5. Шапорин Ю. А. Литературное наследие, статьи, письма. Статьи о творчестве Ю.А. Шапорина. Воспоминания современников. М., 1989. 432 с.
6. Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966. 608 с.
7. Московская консерватория 1866–1966. М., 1966. 728 с.
8. Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XXI века. Сборник статей. М., 2006. 224 с.
9. Программы специальных дисциплин теоретико-композиторских факультетов консерваторий. М., 1946.

УЧРЕДИТЕЛЬНАЯ СЕССИЯ НАУЧНОГО СОВЕТА ПО ПРОБЛЕМАМ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

15–17 февраля 2010 года в Пермском государственном педагогическом университете состоялась первая (учредительная) сессия Научного совета по проблемам истории музыкального образования. Учредителями совета выступили, наряду с университетом — местом проведения сессии, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Московский педагогический государственный университет, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Общероссийский общественный фонд «Художественное образование и культура». Сессия была посвящена 100-летию со дня рождения О. А. Апраксиной, внесшей крупный вклад в развитие общего музыкального образования России.

История музыкального образования многие годы является одним из важнейших направлений научной работы Московской консерватории, став непосредственным объектом изучения для одного из ее научных подразделений — Проблемной научно-исследовательской лаборатории. В то же время острота ситуации в современной музыкальной культуре России и, в особенности, критическое состояние нашего общего музыкального образования вызвали необходимость консолидации усилий ученых различных институтов в достижении значительно большей целенаправленности работы. Изучение разнообразного и многоаспектного исторического материала призвано содействовать привлечению внимания к современным проблемам музыкальной культуры и искать оптимальные пути их решения.

В работе сессии приняли участие, помимо представителей организаций-учредителей, ученые и педагоги из Брянска, Владимира, Екатеринбурга, Краснодара, Курска, Великого Новгорода, Новосибирска, Оренбурга, Читы, а также представители Казахстана (Алматы, Петропавловск) и Индии.

По итогам работы сессии была принята резолюция, утвержден Оргкомитет, ядро которого составили присутствовавшие на сессии представители организаций-учредителей. Председателем Научного совета избран декан факультета музыки Пермского государственного педагогического университета, доктор педагогических наук, профессор В. И. Адищев.

Проректор Московской государственной консерватории
по научной и творческой работе,
член Оргкомитета Научного совета
по проблемам истории музыкального образования,
профессор *К. В. Зенкин*

**ИСТОРИЯ МУЗЫКИ В ДОКУМЕНТАХ: ФЕСТИВАЛЬ
К СТОЛЕТИЮ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ ГЛАЗАМИ ЧАРЛЬЗА БЁРНИ****Елена КОЛОКОЛЬНИКОВА****«...ЭТО СМЕЛОЕ НАЧИНАНИЕ ОТКРОЕТ НОВУЮ ЭРУ
В ИСТОРИИ МУЗЫКИ...»**

Для англичан Гендель – не просто композитор, но объект культа. Скажу больше – религиозного культа! Когда во время исполнения «Мессии» хор начинает петь «Аллилуйю», все встают, как в церкви. Английские протестанты переживают эти минуты почти так же, как если бы лицезрели поднятие чаши со святыми дарами. Каждые три года организуется «Генделевский фестиваль», на котором его оратории исполняются четырьмя тысячами участников, собранных со всех концов Англии. Эффект ужасен; но все находят его грандиозным.

Бернард Шоу «О Музыке»

Фестиваль памяти Генделя, состоявшийся в 1784 году, можно без риска впасть в преувеличение назвать одним из самых заметных музыкальных событий XVIII века и одним из ключевых моментов в восприятии генделевской музыки. Грандиозные празднества, не имевшие аналогов даже в музыкальной жизни Лондона — одной из культурных столиц Европы, — проводились под патронатом самого короля Георга III и получили широчайший общественный резонанс, сделавшись событием государственной важности. Генделевский фестиваль 1784 года положил начало традиции, став первым в ряду подобных мероприятий, проводившихся с достаточной частотой, хотя и не регулярно. Имя Генделя в Англии того времени

Колокольникова Елена Вячеславовна — соискатель ученой степени кандидата искусствоведения (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского).

не просто пользовалось величайшим почетом — оно было предметом поклонения и одним из главных символов национальной культуры, так что организация торжеств на высочайшем уровне полностью соответствовала официальному статусу Генделя как величайшего из английских композиторов. В таком контексте вполне естественно стремление организаторов выдвинуть на первый план и всячески подчеркнуть грандиозность и величие генделевской музыки, — что выразилось не только в помпезности мероприятия, но и в кардинальном расширении исполнительского состава, каковое определило дальнейшие тенденции в интерпретации его произведений: количество участников неуклонно возрастало, и если на первом фестивале оно составляло около 500 человек, то к 1883 году (то есть по прошествии почти ста лет) достигло 4500 (!). И хотя, по свидетельствам современников Генделя, сам он, исполняя свои оратории и имея в распоряжении лишь небольшие составы, неоднократно высказывал пожелание их расширить, все же трудно поверить, чтобы речь шла о столь гигантских масштабах.

Вестминстерское аббатство не случайно выбрано было для проведения торжеств: оно стало местом последнего упокоения композитора, и там же с древности торжественно короновали английских монархов, каковая церемония тоже связана с именем Генделя: в 1727 году он сочинил для коронации Георга II четыре антема, самый знаменитый из которых, «Священник Садок», исполняется с тех пор при восшествии на престол каждого английского монарха. Кроме всего прочего, в Лондоне в те времена, вероятно, было не так уж много мест, столь подходящих — как по размерам, так и по акустике — для огромного состава исполнителей. Не забудем и о необходимости размещения публики, коей ожидалось — и справедливо! — великое множество.

Предлагаемый вниманию читателя «Отчет о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая и 3 и 5 июня 1784» составлен современником и очевидцем этого эпохального события, английским музыкантом, педагогом и историком музыки Чарльзом Бёрни, причем отнюдь не по собственному почину: Бёрни был официально назначен «летописцем» фестиваля.

Чарльз Бёрни (1726–1814) был одной из самых популярных и влиятельных фигур в лондонских музыкальных кругах того времени. Обладая безупречным вкусом, выдающейся эрудицией и, по-видимому, исключительным человеческим обаянием, он каждого располагал к себе, и среди отзывов о нем современники мы находим лишь похвалы. Будучи одарен, кроме музыкального, еще и недюжинным литературным талантом, Бёрни к моменту написания «Отчета...» успел опубликовать путевые заметки (см.: [5], [6])¹, явившиеся плодами его странствий по Европе и добавившие к его широкой известности как музыканта и педагога славу музыкального историка и писателя, а также два из четырех томов «Всеобщей истории музыки» — первого в Англии фундаментального труда в этой области². Вдобавок Бёрни в молодые годы посчастливилось быть лично знакомым с Генделем и участвовать в исполнении ораторий «Геркулес» и «Валтасар» в 1745

¹ Труды эти, дополненные по источникам Музыкального общества, были переизданы в двух томах под названием «Музыкальные путешествия доктора Бёрни по Европе» (см.: [9]). Они были переведены на русский язык — см.: [1], [2].

² Одновременно с Бёрни над аналогичной книгой работал Джон Хокинс (Hawkins). Его работа — в пяти томах! — вышла в ноябре 1776 года, через семь месяцев после публикации I тома труда Бёрни.

году; из всего перечисленного ясно, почему именно ему поручен был этот труд. Также и собственные уmonoстроения историка находились в русле царившего тогда официального культа Генделя; столь впечатляющее нас сегодня почитание композитора полностью согласуется с репликой Бёрни из его Предисловия к «Отчету...» — о том, что поклонение великим есть первый признак цивилизованного общества.

Разумеется, тот факт, что работа писалась по заказу, — да к тому же еще и исполвшему от самого короля, патрона фестиваля! — не мог не поставить Бёрни в трудное положение: поскольку торжества эти были делом государственной важности, он вынужден был учитывать политическую конъюнктуру. Именно этим, по мнению современного исследователя (см.: [11]), объясняются восторженный тон «Отчета...» и отсутствие в нем критических замечаний. Последнее, однако, представляется не вполне верным — достаточно обратить внимание хотя бы на живейшее описание чудовищной давки, возникшей при входе в Вестминстерское аббатство из-за задержки с приготовлениями к первому концерту; автор не произносит ни слова в осуждение организаторам, однако внимание, уделенное им этой неприятной и даже опасной ситуации, говорит само за себя.

Бёрни подробно останавливается как на внешней стороне происходящего, — добросовестно описывая устройство подмостков для громадного оркестра и хора, а также лож и галерей для публики, — так и на анализе исполнявшихся произведений, давая краткую характеристику каждому разделу и подчеркивая моменты в исполнении, особенно его впечатлившие.

Ничуть не менее интересна и предыстория торжеств, повествуемая автором от самого начала — и с полным правом, ибо он, присутствуя при переговорах организаторов, был очевидцем того, как идея праздника приобретала все более зримые очертания. Упоминая имена руководителей фестиваля, Бёрни дает им лишь краткие характеристики, сводящиеся, в общих чертах, к тому, что все они — достойнейшие люди (лишь Джоа Бейтс, главный дирижер фестиваля, охарактеризован подробнее); создание биографических очерков никак не входило в его обязанности и намерения. Да и было бы излишне в отчете, написанном по горячим следам события, обстоятельно описывать заслуги людей всем известных и уважаемых. В наше время, однако, ситуация совершенно иная: ни одно из названных Бёрни имен не известно широкой публике, а многие незнакомы даже специалистам. Хотелось бы поэтому обратить внимание хотя бы на некоторые детали: основные заботы по организации и руководству фестивалем возложены были на плечи не профессионалов, но любителей. В частности, упомянутый Джоа Бейтс, бессменный дирижер и один из идеологов фестиваля, был комиссаром министерства продовольствия, — и, однако, руководил, причем с колоссальным успехом, огромным коллективом исполнителей, — из чего следует, что ситуация эта никого в то время не удивляла. Впрочем, мистер Бейтс был фигурой действительно незаурядной, фактически — профессиональным органистом, клавесинистом и дирижером, и это отнюдь не единственный в его жизни случай участия в подобном мероприятии. Заметим, что помощником его был некий «мистер Эшли, гвардеец», занимавшийся отбором оркестрантов и хористов и сам игравший в оркестре на контрафаготе (!). Среди помощников были, разумеется, и профессиональные музыканты, чьи имена ныне, увы, пребывают в забвении, — органисты и композиторы Бенджамин Кук, Эдмунд Эйртон, Джон Джоунс, Теодор Эйлуорд, Томас Сандерс Дюпюи и Сэмюэль Арнольд (последний, будучи также музыкальным издателем, выпустил первое полное собрание

сочинений Генделя в 1787–97 годах). Однако на них возложены были обязанности лишь организационные, — каковы Бёрни, впрочем, почитает ничуть не менее важными, хоть они и «исполняемы были беззвучно».

Важнейшим моментом, на который хотелось бы обратить внимание, представляется выбор музыки для торжеств. За исключением оратории «Мессия», исполненной целиком в третий день фестиваля, 29 мая, программы всех остальных концертов составлены были в основном из фрагментов крупных сочинений — ораторий и опер; лишь Деттингенский Те Деум и два антема прозвучали полностью. Организаторов, следовательно, интересовала не передача целостных концепций и глубинных смыслов, заложенных в крупных произведениях, но яркость и контрасты между номерами, способные вызвать бурную эмоциональную реакцию публики. Об этом свидетельствуют слова Бёрни — содержащие, возможно, художественное преувеличение — о том, что сам он в один из трогательных моментов «с превеликим трудом сдержал слезы», а также о виденных им «слезах восторга» на лицах людей, и даже об обмороках, вызванных крайним восхищением; так что замысел организаторов поразить публику силою эмоций увенчался полным успехом. В неменьшей степени, вероятно, важен был отбор музыки известной и любимой слушателями, «узнаваемость» ее, неизбежно приводившая к сравнению с предшествовавшими слышанными исполнениями — разумеется, не в пользу последних: об одном из хоров Похоронного антема, в частности, Бёрни говорит, что подобного совершенства в исполнении «ни он, ни какая-либо другая музыка подобного рода, возможно, никогда ранее не достаивались».

О сильнейшем воздействии концертов на слушателей свидетельствует и такой, подчеркиваемый Бёрни, факт, как мертвая тишина, царившая во время исполнения. Вместо обычных на подобных мероприятиях светских разговоров, публика слушала «с безмолвным напряженным вниманием», что было особенно очевидно во время пауз. Концерты, следовательно, перестали быть для нее лишь досужим времяпрепровождением; всех присутствующих объединяла музыка Генделя и переживание возвышенных чувств.

Детальная точность описания происходящего, а также всех планов и приготовлений делает «Отчет...» Бёрни ценнейшим документом, а богатство и образная насыщенность языка превращают чтение в истинное удовольствие.

* * *

Настоящая публикация охватывает Предисловие автора и вступительную часть «Отчета...». Продолжение будет представлено читателям в следующих номерах журнала. Все примечания, кроме специально оговоренных случаев, принадлежат переводчику — Анне Лосевой.

ОТЧЕТ О МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ В ПАМЯТЬ О ГЕНДЕЛЕ В ВЕСТМИНСТЕРСКОМ АББАТСТВЕ И ПАНТЕОНЕ 26, 27, 29 МАЯ И 3 И 5 ИЮНЯ 1784 ГОДА, СОСТАВЛЕННЫЙ ЧАРЛЬЗОМ БЁРНИ

Перевод и комментарии *Анны Лосевой*

*Всё святое ангельское воинство —
нести ему числа — голосами сладкозвучными
громко возвещает радость, Рай оглашая
торжеством и громкою хвалою наполняя
небесные селения.*

Дж. Мильтон
«Потерянный рай»
Книга Третья

ЕГО КОРОЛЕВСКОМУ ВЕЛИЧЕСТВУ

Когда великий человек снисходит к повседневной жизни и, сочувствуя общим устремлениям либо разделяя общие увеселения, тем являет отсутствие холодности и церемонности, — получает он признание самое искреннее и уважение наиглубочайшее.

Вашему Величеству угодно было, удостоив внимания торжества памяти Генделя, снизить до того, чтобы присовокупить свой голос к хвале всего народа и поддержать организацию концертов.

Наслаждение музыкой — вероятно, одно из первых приобретений разумной человеческой природы; ибо, где человеческие существа, там и музыкальные звуки (modulated sound). Разум, едва освободившись от тяжкого ига [естественных] потребностей, заполняет досуг свой диким напевом. Так, в землях бедных и убогих, — кои, благодаря мореплаванию, Вашим Величеством поощряемому, лишь недавно открыты были цивилизованному миру, — каждый из народов имел свою музыку, не имея притом ничего иного. Искусства сего начальные фазы сопровождают первичные стадии [развития общества], расцвет же служит украшением высокой цивилизации; в нем обитатели земли ищут первое свое прибежище от зла и в нем же находят в конце концов, возможно, самое изысканное из наслаждений.

Но чтобы наслаждение это было истинно изысканным, природа и наука должны содействовать друг другу; тонкая восприимчивость к звукам и созвучиям не всегда даруется природой, и те, кто от рождения наделен такой чуткостью к звуковой материи (modulated sounds), часто бывают несведущи в ее законах, и оттого восхищение их в значительной мере есть воля случая; когда же Вашему Величеству угодно лично присутствовать на музыкальных представлениях, артисты могут радоваться, что им внимает ценитель, в котором сошлись все необходимые качества, чей отклик на музыку заключен не в одних лишь интуитивных

ощущениях, но в сознательном одобрении, и чья хвала Генделю исходит не из легковерия, но из знания.

Здесь не место рассуждать о том, близко или далеко то время, когда уроженцы Великобритании добьются совершенства в искусстве музыкальной композиции (art of combining sounds); но успехи в других областях науки, достигнутые благодаря поддержке Вашего Величества, дают надежду, что и музыка будет быстро двигаться вперед, будучи вверена теперь попечению и удостоена покровительства нашего монарха.

с нижайшим почтением,
Вашего Величества
всепреданнейший и вернейший
слуга и подданный,
Чарльз Бёрни

ПРЕДИСЛОВИЕ

Дань благодарности общества и государства покойным, чьи труды и таланты принесли людям пользу или же доставили невинное развлечение, во все времена была одним из первых признаков цивилизованности в любой стране, оставившей позади пору невежества и дикости. И, по-видимому, не существует иного разумного объяснения загадок древнегреческой мифологии, нежели то, что люди, чьи добродетели и дарования превзошли общепринятые представления о человеческих достоинствах, столь глубоко почитаемы были потомками, что им стали поклоняться как божествам.

Идея нынешнего памятного фестиваля — столь масштабная, что потребовала для своей реализации участия множества умов, — должна была долго вызревать, прежде чем обрела реальные очертания и воплотилась в жизнь. Но от самого зарождения этого плана и до его осуществления имело место столь счастливое стечение обстоятельств, что ни о чем подобном не говорит нам ни один документ, касающийся искусства либо науки: покровительство короля, коего сей план был удостоен; высокое положение, единодушие и живое усердие руководства; энтузиазм и мастерство дирижера, полностью посвятившего себя делу; беспрекословное повиновение каждого [из участников] и щедрые жертвования общества — все складывалось так, что событие это стало незабываемым и заняло достойное место в истории не только музыки, но и всего рода человеческого.

В самом деле, историк музыки едва ли может отрицать, что это смелое начинание, — удостоенное патроната и присутствия Их Величеств, задуманное и лично руководимое знатными особами и благородными господами, [осуществлявшееся] в присутствии самой многочисленной и благовоспитанной публики, какая только собиралась когда-либо по подобному поводу в какой бы то ни было стране, и в числе которой были не только король и королева с семейством, аристократия и высшие должностные лица государства, но и архиепископы, епископы и прочие высокопоставленные представители духовенства, а также главы

судебной власти, — откроет новую эру в [истории] музыки, столь же славную для искусства и национальной культуры, сколь и для великого художника, чьей памяти посвящен фестиваль.

Гендель, чей гений и мастерство удостоились недавно столь великолепных юбилейных торжеств, хоть и не был уроженцем Англии, провел большую часть жизни на службе у ее жителей; совершенствуя наш вкус, восхищая нас в церкви, в театре и в концертном зале; являя нам непревзойденное музыкальное мастерство в стольких ипостасях, что по прошествии более чем полувека, в продолжение которого не затихали рукоплескания наши, ведомые не модой, но чувством, мы не желали никакого иного эталона и не нуждались в нем. Он появился среди нас в период упадка во всех музыкальных жанрах, за вычетом церковных. Кроме его хоров из ораторий, каковые одни уже обессмертили [имя своего автора], его органские пьесы и исполнительская манера продолжают оставаться образцом совершенства, не превзойденным ни одним европейским мастером; и оперы, исполнение которых столь сильно восхищает публику, сочинены в манере новой и безукоризненной, какой музыка доселе не знала, со всей возможной мелодической изысканностью и соразмерностью.

В самом деле, сочинения Генделя столь долгое время служили образцом совершенства в нашей стране, что, можно сказать, сформировали наш национальный вкус. Ибо, хотя многие в столице в последние годы и увлекались музыкой Италии, Германии и Франции, все же общество в целом скорее терпело, нежели принимало сии новшества.

Англичане — отважное, воинственное племя — были тотчас очарованы серьезным, энергичным и выразительным стилем Генделя, родственным их нравам и настроениям. И хотя за время, прошедшее после Генделя, случилось, что произведения гениальных мастеров одаряемы были мимолетным вниманием и благосклонностью [публики], все же любое из его сочинений всякий раз, когда оно исполняется высокоталантливым музыкантом, неизменно вызывает всеобщую радость и восторг, какие редко выпадают на долю других. В самом деле, совершенство исполнения сочинений Генделя в Союзе [старинной музыки]¹, учрежденном во имя сохранения и представления [музыки] старых мастеров, у всех слушателей вызывает желание познакомиться ближе с его произведениями. И на недавнем фестивале в Вестминстерском аббатстве сочинения великого мастера впервые исполняемы были оркестром, способным отразить всю чудесную мощь его гармоний.

¹ Союз старинной музыки (Concert of Ancient Music) — лондонское концертное общество, существовавшее с 1776 по 1848 годы. Было основано графом Сандвичем и его единомышленниками для исполнения музыки, сочиненной более двадцати лет назад. В концертах Союза особое место принадлежало музыке Генделя. См.: [21].

Поуп² более сорока лет назад, полагая, что генделевский оркестр более многочислен, нежели [любой другой] в современную [ему] эпоху, удовольствовался тем, что назвал его гекатонхейром³:

«Могуч в доспехах новых — глянь! — встал Гендель-исполн,
Отвагою подобен Бриарейю сторукому».
(«*Strong in new arms, lo! Giant Handel stands,
Like bold Briareus with a hundred hands*»)⁴.

² Александер Поуп (1688–1744) — один из крупнейших английских поэтов, более всего знаменитый своими сатирическими произведениями и переводами Гомера. Строки, цитируемые Бёрни, взяты из Четвертой книги сатирической поэмы «Ода тупости» («*Dunciad*», 1742; см.: [24]). В этом произведении Поуп изображает воцарение богини Тупости и плачевное состояние наук и искусств при ее правлении:

Beneath her foot-stool, *Science* groans in Chains,
And *Wit* dreads Exile, Penalties and Pains.

< ... >

There to her heart sad *Tragedy* address
The dagger went to pierce the Tyrant's breast;
But sober *History* restrain'd her rage,
And promis'd Vengeance on a barb'rous age.
There sunk *Thalia*, nerveless, cold, and dead,
Had not her Sister *Satyr* held her head:

У ног ее в оковах Наука стонет,
И Остроумие в изгнаны, караемое, трепещет в муках.

< ... >

Там Трагедия, скорбя, в сердце свое направить хочет
Кинжал, что предназначен сражать тиранов;
Благорассудная ж История, гнев одолев,
Сулит отмщение за все варварства эпохи.
Там Талья — охладевшая, без чувств, — погибла б,
Когда бы у сестры своей, Сатиры, поддержки не нашла.

Все настоящее оказывается заменено фальшивым; в частности, в музыке сатира Поупа направлена против любимой аристократами итальянской оперы, насыщенной виртуозными пассажами, которые поэт считает воплощением бессмыслицы. Итальянская опера выведена в виде аллегорической фигуры:

When lo! a Harlot form soft sliding by,

With mincing step, small voice, and languid eye;

Foreign her air, her robe's discordant pride
In patch-work flutt'ring, and her head aside:

By singing Peers up-held on either hand,
She tripp'd and laugh'd, too pretty much to stand;

И вдруг — гляди! — Блудница легкой походкою
скользит,

Жеманно ступая, с голосом писклявым и томным
взором;

Странен вид ее и облаченье пышно, но нелепо
Повернув голову, бессмысленные рулады обращает
она

К пэрам, рукоплещущим ей со всех сторон,
И скачет, хохоча, не в силах устоять на месте;

и противопоставлена истинному искусству:

Joy to great Chaos! let Division reign:
Chromatic tortures soon shall drive them hence,
Break all their nerves, and fritter all their sense:
One Trill shall harmonize joy, grief, and rage...

Возвеселись, великий Хаос! Да царствуют Пассажи!
Пытка украшениями [муз] прогонит скоро прочь,
Расстроит нервы их и разум помутит;
Одна и та же трель пусть означает радость, горе,
ярьость...

³ Гекатонхейры — в древнегреческой мифологии три сына Урана и Геи, Бриарей, Котт и Гий, сторукие и пятидесятиголовые, которых Уран, убоявшись их могущества, заточил в Тартар.

⁴ В более полном виде фрагмент, касающийся Генделя, звучит так:

But soon, ah soon Rebellion will commence,
If Music meanly borrows aid from Sense:
Strong in new Arms, lo! Giant Handel stands,

Like bold Briareus, with a hundred hands;
To stir, to rouse, to shake the Soul he comes,
And Jove's own Thunders follow Mars's Drums.

Но скоро, скоро грядет мятеж,
Если Музыке Разум помощником будет:
Могуч в доспехах новых — глянь! — встал Гендель-исполн,
Отвагою подобен Бриарейю сторукому;
Идет он, чтоб души пробудить, взволновать, потрясти
Юпитера громами и литаврами Марса.

Как видно из цитаты, по мнению Поупа, музыка Генделя, — в отличие от «бессмысленной» итальянской оперы, — находится в согласии с Разумом и способна трогать души.

Однако, если бы наш великий Бард дожился до недавнего праздника, когда в [исполнении] произведений Генделя задействованы были более пятисот голосов и инструментов, подобная игра слов, аналогия, *bon mot*⁵ потеряла бы смысл — за отсутствием [подходящей] классической аллюзии на нее.

Вопреки частым жалобам на упадок музыки (ибо вкусы общества были переменчивы, новое же исходило лишь от отдельных личностей), не существует, вероятно, страны в Европе, где бы произведения старых мастеров более заботливо охранялись от забвения, нежели в Англии; ведь, наряду с любовью к новинкам и стремительным переворотам в моде — как и в других странах, — в соборах наших продолжают исполняться богослужебные циклы и хоровые антемы (full anthems) XVI–XVII веков, принадлежащие Таю, Таллису, Бёрду, Морли, Гиббонсу, Хамфри, Блоу и Пёрселлу, наряду с музыкой начала нашего века — Уайзом, Кларком, Крофтсом и другими, чьи серьезные и ученые композиции содействовали сохранению полифонии и старинного хорового стиля от упадка и разрушения. Общество Короны и Якоря⁶, учрежденное в 1710 году ради сохранения старинной музыки всех стран и прилагавшее долгое время усилия к недопущению новшеств, ежегодные представления в соборе Св. Павла в пользу Корпорации сыновей духовенства⁷, Мадригальное общество, а равно — Catch Club⁸ и Союз старинной музыки особенно благосклонны к музыке ушедших знаменитостей, а не ныне живущих искателей славы.

Но лучший панегирик, какой только можно воздать могуществу музыки, заключается в том, что, желая склонить человеческое сердце к милости и благодеяниям, чаще прибегают к ее содействию, нежели к содействию какого-либо другого вида искусства или иного помощника; ибо наслаждение, доставляемое ею взамен излишков богатства, есть не только наиболее совершенное из тех, что человеческий ум способен доставить, но и самое невинное из всего, что можно позволить в разумно управляемом государстве.

Действительно, церковная музыка Генделя, сохраняемая в репертуаре, подерживала жизнь тысяч [неимущих], будучи исполняема для благотворительных целей — в соборе Св. Павла для Корпорации сыновей духовенства; на встречах трех хоров — Уорчестерского, Херефордского и Глоучестерского — раз в три года; в университетах Оксфорда и Кембриджа; на бенефисах в пользу нетрудоспособных музыкантов и их семей; в Воспитательном доме; в церкви Св. Маргариты

⁵ Остро́та (*фр.*).

⁶ Очевидно, Бёрни имеет в виду Академию старинной музыки — общество, собиравшееся в таверне Короны и Якоря. Оно было основано как Академия вокальной музыки с целью исполнения старинной полифонии, однако вскоре репертуар разросся, в него вошли, наряду с мадригалами и мотетами старых мастеров, оратории Генделя (см.: [22]).

⁷ Корпорация сыновей духовенства (Corporation of the Sons of the Clergy), которое существует и по сей день, было создано в 1655 году группой священнослужителей и коммерсантов, происходивших из семей духовных лиц, с целью материальной поддержки англиканского священства, терпевшего крайнюю нужду во время правления Оливера Кромвеля.

См.: http://www.clergycharities.org.uk/C2B/document_tree/ViewACategory.asp?CategoryId=10. Дата обращения — 29.05.10.

⁸ Catch Club — престижный лондонский клуб, основанный в 1761 году с целью исполнения хоровых сочинений в жанрах канона, *catch* и *glee*. Клуб был предназначен исключительно для мужчин благородного происхождения, однако, начиная с 1774 года, проводились Ladies' Nights. Несмотря на название, в лондонском Catch Club процветала в основном *glee* — хоровая песня для исполнительских составов АТВ, ТТВ и АТТВ. *Catch* обычно писались также для трех-четырёх голосов; особенность этого жанра в том, что тексты зачастую содержали обценную лексику (см.: [15], [16], [17], [28]).

для Вестминстерского лазарета, а также для больниц и лазаретов всего королевства, каковые долгое время обязаны были средствами к существованию музыкальному искусству, и особенно музыке Генделя.

Это объясняется не только энтузиазмом отдельных личностей, умножающих его славу, но и усердием всей нации в целом, поддерживающей начинание, призванное почтить память великого артиста и щедрого благотворителя.

На основании всех сведений, какие только мне удалось добыть, читая о музыке и наводя справки, осмелюсь утверждать, что музыканты, созванные по настоящему случаю, превзошли как мастерством, так и числом любой ансамбль из тех, что собиравались в новые времена — как можно резонно заключить из нижеследующего перечисления в хронологическом порядке наиболее примечательных из документально зафиксированных собраний музыкантов.

Во время встречи короля Франции Франциска I и папы Льва X в итальянском городе Болонье в 1515 году⁹ музыканты и певцы французского монарха и римского понтифика вместе образовали самый большой ансамбль тех времен. Точное их число, однако, неизвестно; но, поскольку капелла и придворные упомянутых знатных особ никогда не смогли бы составить множество музыкантов, достаточно большое, чтобы сравниться с тем, что создано было недавно, то число сие может продолжать оставаться тайной, не оставляя у нас ни малейших сомнений в том, что оно было превзойдено.

По избавлении от эпидемии чумы в Риме в первой половине прошлого века, месса, сочиненная Беневоли¹⁰ для шести четырехголосных хоров, была исполнена в соборе Св. Петра, где он служил капельмейстером; певцы, числом превышавшие две сотни, размещались в разных ярусах свода; шестой хор занимал верх купола. В обоих упомянутых случаях, по-видимому, не использовались инструменты, за исключением органа.

Бонне в «Истории музыки»¹¹ говорит о том, что *Te Deum*, сочиненный Люлли по случаю выздоровления Людовика XIV в 1686 году, был позже исполнен в Париже по выздоровлении старшего сына короля, Монсиньора¹², тремя сотнями музыкантов.

В 1723 году лучшие музыканты Европы созваны были в Прагу повелением императора Карла VI, на празднества по случаю коронации его короной Богемии.

⁹ Встреча эта состоялась после завоевания Франциском I герцогства Миланского (французская армия победила в битве при Мариньяно 14 сентября 1515 года армию швейцарцев, чьим протекторатом был в тот момент Милан) и имела целью переговоры. Они продолжались почти год и завершились подписанием 9 декабря 1516 года Болонского конкордата, определявшего отношения Франции со Святым престолом вплоть до Французской революции 1789 года.

¹⁰ Орацио Беневоли (Benevoli; 1605–1672) — итальянский композитор, автор месс и мотетов; был назначен капельмейстером капеллы Юлия собора Св. Петра в 1646 году. Важнейшей чертой его композиционной техники была многохорность, унаследованная от Палестрины и венецианской школы.

¹¹ Жак Бонне (Бонне-Бурдело, Bonnet-Bourdelot; 1644–1723) был хранителем королевской охоты и советником короля. В 1715 опубликовал в Париже работу под названием «История музыки и ее воздействие [на души] от начала до наших дней, и о том, в чем состоит ее красота» (*L'Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à present: & en quoi consiste la beauté*; см.: [4]) представляющую собой компиляцию его собственных текстов и текстов его родственников — брата Пьера Бонне-Бурдело и дяди Пьера Бурдело (см.: [3]). Бёрни ссылается на с. 93 II тома «Истории...», где говорится об интересующем его событии (см.: [4, 93])

¹² Дофина Людовика (1661–1711), старшего сына Людовика XIV и королевы Марии-Терезии и единственного выжившего из их шестерых детей, называли обычно Великим дофином (*Le Grand Dauphin*) или Монсиньором.

По словам Кванца¹³ (ныне покойного знаменитого исполнителя на немецкой флейте и учителя короля Пруссии), в истории музыки не было события славнейшего, чем это торжество, а равно и подобного ему примера, когда бы столь великое число именитых мастеров какого бы то ни было вида искусства собрались вместе. По случаю праздника на открытом воздухе дана была опера¹⁴ — силами ста певцов и двухсот инструменталистов.

Торжественная поминальная служба в память Рамо в 1767 году в в церкви ораторианцев¹⁵ в Париже исполнена была музыкантами короля (*musique du roi*) в полном составе, к каковым присоединились их коллеги из Королевской академии музыки¹⁶. Для этого случая, как нам сообщают¹⁷, избраны были многие фрагменты из лучших сочинений Рамо, вызвавшие слезы у некоторых из присутствовавших — ибо столь велики были достоинства его музыки, сколь и печален повод, по которому они исполнялись.

В церкви Санта-Кьяра в Неаполе примерно в те же годы, согласно сообщению Синьора Корри¹⁸, жившего там в то время и учившегося у знаменитого Порпоры,

¹³ Бёрни ссылается на «Жизнеописание г-на Иоганна Иоахима Кванца, им собственно-ручно составленное» (*Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*), опубликованное Фридрихом Вильгельмом Марпургом; см.: [25]. Подробнее о празднествах в Праге в 1723 году см.: [6, 178–182]; Бёрни говорит об этом событии в связи с путешествием в Прагу Кванца, предпринятом совместно с С. Л. Вайсом и И. Г. Грауном.

¹⁴ Речь идет об опере «Постоянство и Сила» (*Costanza e Fortezza*) Иоганна Йозефа Фукса (1660–1741).

Бёрни пишет: «Опера под названием “Постоянство и Сила” сочинена была знаменитым старым Фуксом, императорским капельмейстером в Вене. Музыка, в старинном церковном стиле, была грубовата и суховата, но, в то же время, величественна; возможно, впечатление, произведенное ею, — на просторе, в исполнении состава столь многочисленного, — превзошло то, что можно было бы ожидать от музыки более утонченной. Хоры, во французском вкусе, сопровождалась танцами; такт отбивал Кальдара; Фукс же, страдавший подагрой, принесен был в театр в кресле, каковое поставили вблизи императора» [6, 179].

¹⁵ В этой церкви на улице Сен-Оноре состоялись две из трех поминальных служб — 27 сентября и 16 декабря [27]; Бёрни, очевидно, имеет в виду первую из них.

Оратория Иисуса и Пречистой Девы Марии (*l'Oratoire de Jésus et de Marie Immaculée*) — католическое религиозное сообщество мирян, основанное в 1611 году в Париже кардиналом Пьером де Берулле (1575–1629). Влияние этого сообщества было велико, так как его представители были духовниками влиятельных людей из высшей аристократии. Ораторианцы основывали школы, где, в отличие от иезуитских школ, преподавание велось на французском, а не на латыни. Учебная программа включала современную литературу, историю Франции, иностранные языки, географию, математику, физику и др. Колледжи ораторианцев, равно как и само это объединение, воплощали собой дух свободы и либерализма. см.: <http://www.oratoire.org/?/historique/L-Histoire-de-l-Oratoire/>; дата обращения — 27.05.10.

¹⁶ Французская Королевская академия музыки (*Academie Royale de Musique*) была основана в 1672 году Жаном Батистом Люлли.

¹⁷ Здесь Бёрни почти дословно приводит свидетельство ученика Рамо — композитора и писателя Жана-Бенжамена де Ла Борда (*La Borde, Laborde; 1734–1794*; см.: [10]) — из третьего тома его четырехтомного труда «Очерки о музыке старой и новой» (*Essai sur la musique ancienne et moderne*), изданного в Париже в 1780 году (см.: [18, 465]).

¹⁸ Доменико Корри (*Corri; 1746–1825*; см.: [14]) — итальянский композитор, педагог и музыкальный издатель. Обучался у Никколо Порпоры в Неаполе в 1763–1767 гг. После смерти Порпоры жил в Риме, где и познакомился с Бёрни во время посещения последним Италии в 1770 году. Благоприятный отзыв Бёрни о Корри на страницах дневника его путешествия по Италии (см.: [5, 267]) привел к тому, что Корри был приглашен в качестве дирижера Музыкальным Обществом Эдинбурга, где жил в течение 18 лет. Около 1780 года основал совместно с братом Натале Корри и Джеймсом Сазерлендом нотоиздательскую фирму *Corri & Sutherland*;

около трех сотен музыкантов задействованы были в посвящении в сан монахини благородного происхождения.

На церемонии похорон Йомелли в том же городе в 1774 году созвано было подобное же число музыкантов, дабы исполнить последний долг перед великим мастером; они не только выступили бесплатно, но и взяли на себя расходы по проведению торжественной службы¹⁹.

На многих других торжественных богослужениях (*gran funzioni*) и фестивалях в Риме, Венеции и других областях Италии собрание двух или трех сотен музыкантов, впрочем, не были особой редкостью; однако со времен, когда была изобретена современная гармоническая система, и до сегодняшнего дня, не было, я уверен, ни одного документально подтвержденного примера, чтобы пятьсот человек, певцы и инструменталисты, объединившись в целостный организм, демонстрировали неоспоримые доказательства дарований и дисциплины, — как то было по недавнему поводу.

Несомненно, приезд в нашу страну мадам Мара²⁰ в то самое время, когда обсуждалась организация фестиваля, был большой удачей, и избавил руководство

в 1790 г. переехал в Лондон, где продолжал заниматься нотопечатаем. В 1810 году выпустил в Лондоне трактат *The Singer's Preceptor*, в предисловии к которому изложил свою биографию (см.: [8]). Автор опер, вокальной музыки, клавирных произведений.

¹⁹ Здесь Бёрни ссылается на сведения, почерпнутые из «Записок о латинской и итальянской поэзии», принадлежащих перу друга Йомелли Саверио Маттеи; см.: [20, 269]. Цитаты из «Записок...», касающиеся этой погребальной службы, в переводе на английский Бёрни поместил в своей «Всеобщей истории музыки»:

«Вчера все музыканты города собрались на погребальную службу в память великого Йомелли. Церковь была превосходно украшена; множество свечей окружало великолепный катафалк. Двое оркестровых подмостков, в три ряда каждые, с трудом вмещали [всех] певцов и исполнителей на инструментах, участвовавших в представлении музыки, специально написанной по этому случаю достойнейшим Сабатини, который, как капельмейстер, собственноручно отбивал такт. Сам знаменитый Дженоаро Манна, композитор кафедрального собора, разработал план погребальной службы, в ходе которой каждый из музыкантов имел возможность выразить свое почтение к памяти Йомелли и показать юношеству пример должного преклонения перед великим талантом, каковое может и молодых артистов сподвигнуть к тому, чтобы заслужить равные почести. По желанию Синьора Манна, каждый из музыкантов не только присутствовал на заупокойной службе и выступал бесплатно, но и взял на себя долю расходов по проведению церемонии. Я сам составил посвящения [покойному], а Аббат Спарциани прислал из Рима сонеты, специально сочиненные им и его друзьями по этому случаю» [7, II, 932].

Саверио Маттеи (1744–95) — писатель, филолог, музыкальный критик, занимавшийся, в том числе, переводами псалмов на итальянский язык. Его перевод Псалма 50 послужил основой знаменитого *Miserere* Йомелли.

Именно от Йомелли впервые услышал о нем Бёрни, когда посетил композитора в Неаполе 26 октября 1770 г., о чем упоминает в дневнике путешествия по Италии. Маттеи не назван по имени, однако ясно, что слова Йомелли могут относиться только к нему: «Он [Йомелли] рассказал мне о человеке огромной учености, перелагавшем Давидовы псалмы в превосходные итальянские стихи; предприняв сей труд, он нашел необходимым [также] написать диссертацию о музыке древних, каковую передал композитору. По словам последнего, писатель этот — блестящий утонченный критик — разошелся в некоторых положениях с Падре Мартини. Он состоял в переписке с Метастазиио, от которого получил длинное письмо о лирической поэзии и музыке. Все это Йомелли считал необходимым показать мне и обещал раздобыть для меня книгу и познакомить с ее автором» [5, 329].

²⁰ Элизабет Мара (урожд. Шмелинг; 1749–1833) — немецкая певица (сопрано); голос ее был знаменит красотой тембра и необыкновенной широтой диапазона (g–e³). В 1771–79 годах была на службе у Фридриха Великого; с успехом выступала в крупнейших городах Европы. Венцом ее карьеры стал лондонский период, начавшийся выступлением на генделевском фестивале 1784 года (см.: [19]).

от многих волнений и трудностей, касающихся распределения вокальных партий. В тот момент в Лондоне находилось несколько выдающихся певцов, пользующихся большой любовью публики, но некоторые из них были заняты, другие же — исполнены тревоги, что сольное пение, независимо от силы голоса, будет звучать невнятно в столь обширном помещении, как Вестминстерское аббатство.

Таким образом, добровольное предложение со стороны этой восхитительной певицы выступать на каждом представлении, вкуче с возможностью располагать собой, представленною импресарио Пантеона, с коими она связана была эксклюзивными обязательствам, породило надежды на возможность сольного пения — с лихвой превзойденные в день представления. В самом деле, наиболее оптимистичные из организаторов сего предприятия поначалу полагали, что главное отличие и превосходство представлений сих над всеми прочими происходить будет из совокупной звучности столь огромного хорового массива. Однако впечатление, производимое слиянием всех сил в целое, своей новизной, силой и неожиданностью не затмевало сладкозвучия, отчетливости и ясности, отличавших сольные выступления.

Знания, опыт и мастерство двух руководителей сего «музыкального легиона», господ Хея и Крамера, никогда еще не проявлялось полнее, равно как и указания их дотоле не выполнялись столь безоговорочно, как в этой удивительной и непростой ситуации.

Несомненно, звучание этого поразительного ансамбля перевернуло не только все прогнозы невежд и скептиков, но также и гипотезы, основанные на знаниях и опыте. Некоторые предсказывали, что столь огромный оркестр не сможет играть чисто; однако на сей раз даже настройка по замечательному органу была великолепно и звучала приятно. Другие полагали, что количество музыкантов и расположение их на расстоянии друг от друга не позволят им играть вместе — что они, однако, делали с предельной точностью, даже без обычного грубого отбивания такта. Высказывалось также мнение, что оркестр будет играть неумеренно громко, отчего все слушатели оглохнут; но звучание достигало ушей публики так спокойно и мягко, как если бы производимо было незначительными усилиями нескольких скрипачей в обычном концертном зале. И наконец, считали, что из-за огромных размеров помещения сольное пение ни за что не будет слышно тем, чьи места расположены в отдалении от сцены; но, к счастью, [предположение] это оказалось столь далеко от истины, что ни одно дыхание певцов, как бы тихо оно ни было от природы и смягчено, к тому же, их мастерством, не осталось незамеченным [публикой] в любой из частей необъятного пространства, по которому [звук] распространялся во всех направлениях.

Все описанные трудности, реальные и воображаемые, успешно устранены были г-ном комиссаром Бейтсом, дирижером этого грандиозного проекта; ибо джентльмен сей, долгое время специально изучавший разнообразные сочинения великого и плодовитого гения, подобрал [подходящие] фрагменты, собрал, сравнил и исправил партитуры; и, с рвением и усердием, каковые лишь от истинного воодушевления могут происходить, после того, как выдвинута была эта идея, каждую минуту своего свободного времени посвящал ее развитию и осуществлению.

Бывало, что комментаторы всю свою жизнь посвящали изучению одного автора; Гомер, Аристотель и Шекспир имели почитателей такого рода; тем, чье восхищение и усердие умеряются и сдерживаются справедливостью суждений, и кто в продолжение многих лет обращал свои взоры преимущественно к одному музыкальному стилю, красоты его знакомы наилучшим образом; такие люди могут наставлять других, как исполнять с надлежащей энергией и точностью.

Никто из любителей музыки, возможно, не имел еще столь солидного опыта в подобных ситуациях, как м-р Бейтс, а равно и никому, как ему, не представлялась столь часто возможность составлять и располагать наилучшим образом большие оркестры. Ибо, занимаясь изучением литературы и наук в Королевском колледже Кембриджа, он не только пользовался репутацией лучшего клавесиниста и органиста того времени, но и руководил концертами и хоровыми представлениями университета — так же, как и позже в Хинчинброке, где граф Сандвич частенько услаждал своих друзей и соседей ораториями, исполняемыми с предельной тщательностью музыкантами высшего класса.

По учреждении такой почтенной организации, как Союз старинной музыки в 1776 году, какового план разработан был м-ром Бейтсом, он в течение долгого времени в одиночку исправлял должность дирижера на концертах во время собраний Союза, по справедливости прославленных не только за точность и тщательность, но и за новаторское исполнение сочинений старых и почитаемых музыкальных мастеров, каковые в ином случае пребывали бы в забвении и были скрыты от внимания общества из-за жажды новизны и капризов моды.

Как бы ни были сильны мои впечатления от почтения, оказанного Генделю, по причине раннего и долгого знакомства с ним самим и его произведениями, это не означает фанатизма или невозможности уважать и восхищаться совершенствами других, в ком бы я их ни находил; не думаю поэтому, чтобы рассказ мой казался хотя бы в мелочах неправдоподобным или преувеличенным тем читателям, коим не посчастливилось разделить все неожиданности и восторги с теми, кто присутствовал на этих великолепных представлениях и может судить [самостоятельно] о непопадельности описанных [мною] ощущений.

После такого длинного Предисловия к короткой книге мне нечего добавить в качестве извинения за многословие, кроме того, что к столь спешному ее написанию меня подтолкнуло крайнее удовлетворение, испытанное мною, — ибо не только недавний праздник был событием огромной значимости, достойным посещения просвещенной публики, но и публика своею добровольной поддержкой и глубочайшим вниманием проявила себя как достойная подобного события.

ДОПОЛНЕНИЕ К ПРЕДИСЛОВИЮ

Уже после публикации Предисловия, где упомянуты были самые грандиозные музыкальные события в разных европейских странах, предшествовавшие недавнему фестивалю, мне стало известно, что вскоре после моего посещения Вены в 1772 году там создана была крупнейшая музыкальная организация для поддержки вдов умерших музыкантов — нечто, напоминающее наш Музыкальный фонд.

Поскольку об учреждении этом сказано было в недавно вышедшей анонимной книге писем о жителях Германии, написанной на языке этой страны²¹, что

²¹ *Briefe eines Reisende Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris*. 2 Vols. 1783 (прим. автора).

«Письма французского путешественника о Германии [своим] братьям в Париж». Книга эта, опубликованная без указания авторства и места издания, принадлежит немецкому писателю Иоганну Каспару Рисбеку (Riesbeck; 1754–1786). «Письма» были представлены как перевод с французского; в качестве имени переводчика Рисбек поместил на титульном листе свои инициалы (см. [26]). Вследствие своего злободневного содержания книга имела в свое время большой успех.

оно устраивает уникальные в своем роде концерты, равно примечательные количеством исполнителей и качеством исполнения, то, с целью получения сведений о них — столь достоверных, сколь возможно — я имел честь нанести визит его сиятельству графу Кагенеку (Kagenesck), чрезвычайному и полномочному послу Империи при нашем дворе; после исчерпывающих объяснений с моей стороны относительно темы моих изысканий Его сиятельство попросил меня записать вопросы, пообещав, что точные ответы на них даст его секретарь, М. Шильд — житель Вены и, сверх того, искусный композитор и исполнитель.

Изложив свои вопросы этому джентльмену, я также воспользовался случаем поговорить с ним о музыкальных учреждениях Вены; вскоре вопросы мои удостоены были пространных ответов, суть которых в следующем²²:

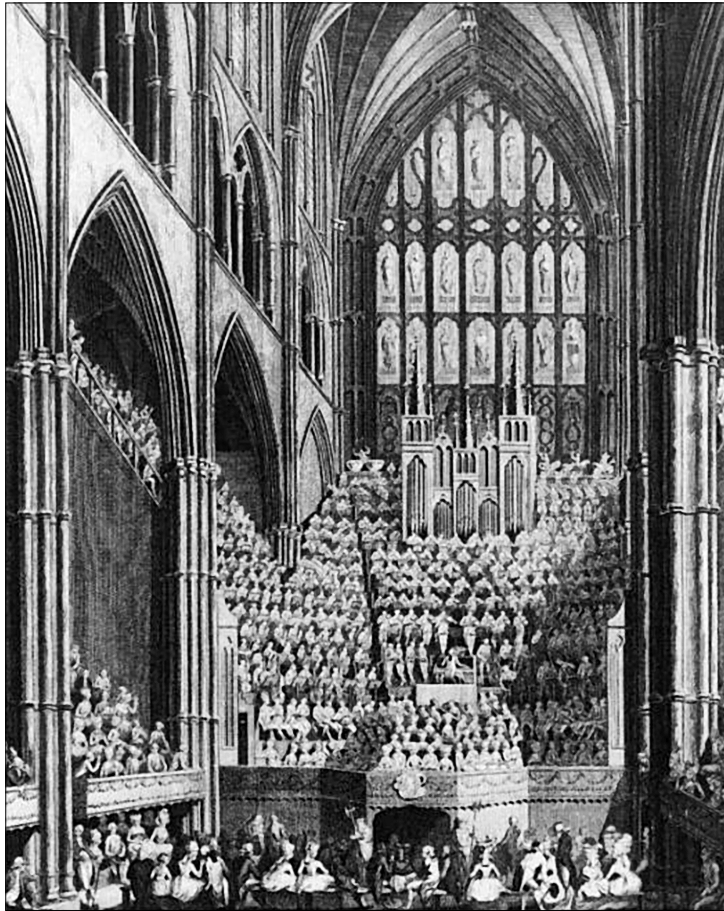
«Представления в пользу вдов музыкантов в Вене происходят уже около двенадцати лет. Это разновидность «Духовных концертов» и «Ораторий»; [общество] собирается дважды в год в национальном театре — во время Адвента и Великого поста — инструменталистами и певцами числом около трехсот семидесяти; в случае же аншлага — что иногда бывает — каждое из представлений повторяют. Сочинения, избираемые для этих случаев, разнообразны: это оратории Хассе, Глюка, Гайдна, Диттерса, Штарцера, Сальери и других [авторов]; а иногда старых немецких мастеров — Генделя, Баха, Грауна и Ролле. Сумма, выручаемая ежегодно от этих представлений, достигает пятисот фунтов стерлингов»²³.

На день св. Цецилии также организуют грандиозное музыкальное представление в кафедральном соборе св. Стефана, где, кроме штатных исполнителей, всегда стремятся принять участия все самые именитые иностранцы, а равно и жители Вены. Исполняется Большая месса или [другая] хоровая музыка — как правило, принадлежащая перу нынешнего капельмейстера Хоффмана, или же Ройтера, Кальдары, Фукса. Представления эти, как и вечерня в канун дня св. Цецилии, менее примечательны величиной исполнительского состава, достигающего всего лишь сотни человек, более же — совершенством музыки и участием талантливых музыкантов, которым случай этот дает возможность проявить себя и которые между частями службы исполняют концерты с сольными партиями, демонстрирующими их мастерство²⁴.

²² Вопросы заданы были по-французски, и на том же языке получены ответы (*прим. автора*).

²³ В данном фрагменте описывается деятельность старейшей концертной организации Вены — «Общества музыкантов» (Tonkünstler-Societät), основанного в 1771 г. по инициативе композитора и придворного капельмейстера Ф. Л. Гассмана (Gassmann; 1729–1774). Целью концертов, проводившихся в периоды Великого и Рождественского постов (в чем и состоит аналогия их парижским Духовным концертам и ораториальным собраниям в Италии), была материальная поддержка вдов и сирот умерших коллег. Все концерты проходили в Театре у Каринтийских ворот; первый, великопостный сезон 1772 г. состоял из трех духовных концертов [23, 7–8]. После смерти Гассмана в 1774 г. во главе Общества встал его ученик А. Сальери. В своем докладе к столетнему юбилею Общества К. Ф. Пол предполагает, что создано оно было по подобию организованного 19 апреля 1738 года английского благотворительного фонда, в деятельности которого активное участие принимал Г. Ф. Гендель [23, 5]. Также он находит, что пример венского «Общества музыкантов» повлиял на возникновение регулярных публичных концертов в Берлине (1801), Санкт-Петербурге (1802) и в Праге (1803) [23, 8]. И действительно, Филармоническое общество Санкт-Петербурга первоначально называлось Кассой музыкантских вдов.

²⁴ Дальнейшие подробности, касающиеся этих музыкальных учреждений, изложены будут в последнем томе «Всеобщей истории музыки», написанной автором сего «Отчета» (*прим. автора*).



Исполнители и публика на генделевском фестивале в Вестминстерском аббатстве. 1784
Источник: *Burney C. An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th, and June 3rd, and 5th, 1784, in Commemoration of Handel. L., 1784*

Автор гравюры — *Эдвард Фрэнсис Бёрни* (1760–1848), племянник Ч. Бёрни, художник-график, портретист

ВСТУПЛЕНИЕ

Как великая эта идея зародилась, возросла и созрела — должно, вероятно, интересовать читателя не менее, чем самый способ ее воплощения. Удостоившись присутствия на многих встречах организаторов и дирижера, во время которых обсуждались необходимые приготовления, — а, следовательно, и личного общения с ними, — я буду излагать основные факты точно елико возможно, основываясь на сведениях из первых рук, полученных при сих счастливых обстоятельствах.

Переговоры между лордом виконтом Фитцуильямом, сэром Уоткином Уильямсом Уинном и Джоа Бейтсом, эсквайром, комиссаром Министерства

продовольствия, происходили в начале прошлого, 1783 года в доме последнего. Участники их, отмечая, что число именитых музыкантов всех специальностей — как певцов, так и инструменталистов — в Лондоне куда больше, чем в каком-либо другом городе Европы, сетовали одновременно на то, что нет повода им всем собраться и объединиться; ибо именно таким путем можно было бы обеспечить исполнение на высочайшем уровне, с каковым не сравнится ничто другое на свете. Годовщины рождения и смерти Генделя естественным образом пришли на ум трем столь горячим его почитателям; тут же припомнили, что в следующем (то есть уже нынешнем) году исполняется ровно сто лет со дня его рождения²⁵, и одновременно четверть века со дня смерти, — стало быть, это самое подходящее время для зачина подобной традиции.

План был вскоре передан правлению Музыкального фонда, одоббившему его и пообещавшему свое содействие. Затем он был представлен на рассмотрение руководителям Союза Старинной Музыки, которые с готовностью, делающей честь их преклонению перед памятью великого Генделя, добровольно взяли на себя хлопоты по организации и управлению торжествами. Когда же наконец о замысле стало известно королю, то Его Величество удостоил его своей поддержки и покровительства. Вестминстерское аббатство, где покоятся останки великого музыканта, сочтено было самым подходящим местом для представления; в ответ на прошение о возможности его использования, направленное епископу Рочестерскому, Его Светлость, убедившись, что план этот достоин покровительства Его Величества, охотно дал согласие; единственное поставленное им условие состояло в том, чтобы часть прибыли была направлена на благотворительные цели — в качестве компенсации за понесенные убытки, поскольку представление должно было помешать проведению ежегодного бенефиса в пользу Вестминстерского госпиталя. На это организаторы согласились; после чего решено было прибыль от первого дня фестиваля разделить поровну между Вестминстерским госпиталем и Музыкальным Фондом, доход же от последующих дней отдать всецело в пользование Фонда, которому сам Гендель завещал тысячу фунтов, а до того долгое время поддерживал при жизни, как и почти все музыканты столицы, ежегодно жертвующие деньги и выступающие в пользу Фонда.

Вслед за тем направлено было заявление архитектору, м-ру Джеймсу Уайатту, дабы тот предоставил планы праздничного убранства аббатства, в коих возникла необходимость; чертежи были показаны Его Величеству, их одоббившему. Суть состояла в воссоздании пространства Королевской капеллы, с оркестром в одном конце и местами королевской семьи — в другом.

²⁵ Дата рождения Генделя, указанная на надгробной плите и памятнике композитора, установленным в Вестминстерском аббатстве, расходится с данными, приведенными в свидетельстве о его крещении. В Галле в момент рождения Генделя был принят юлианский календарь, а Новый год праздновался 1 января (обратим внимание, что в свидетельстве о крещении 24 февраля обозначено как вторник; если бы эта дата была указана по григорианскому календарю, то 24 февраля приходилось бы на пятницу). В Англии же в это время тоже был принят юлианский календарь, но Новый год отмечался 25 марта, в день Благовещения; таким образом, согласно действующему на тот момент в Англии календарю, Гендель родился 23 февраля 1684 года. Переход на григорианский календарь и перенос начала года на 1 января произошли в Англии одновременно в 1752 году. В этой связи дата смерти Генделя везде указывается по новому стилю. Что же касается ныне принятого календаря, то по нему датой рождения Генделя следует считать 5 марта 1685 года.

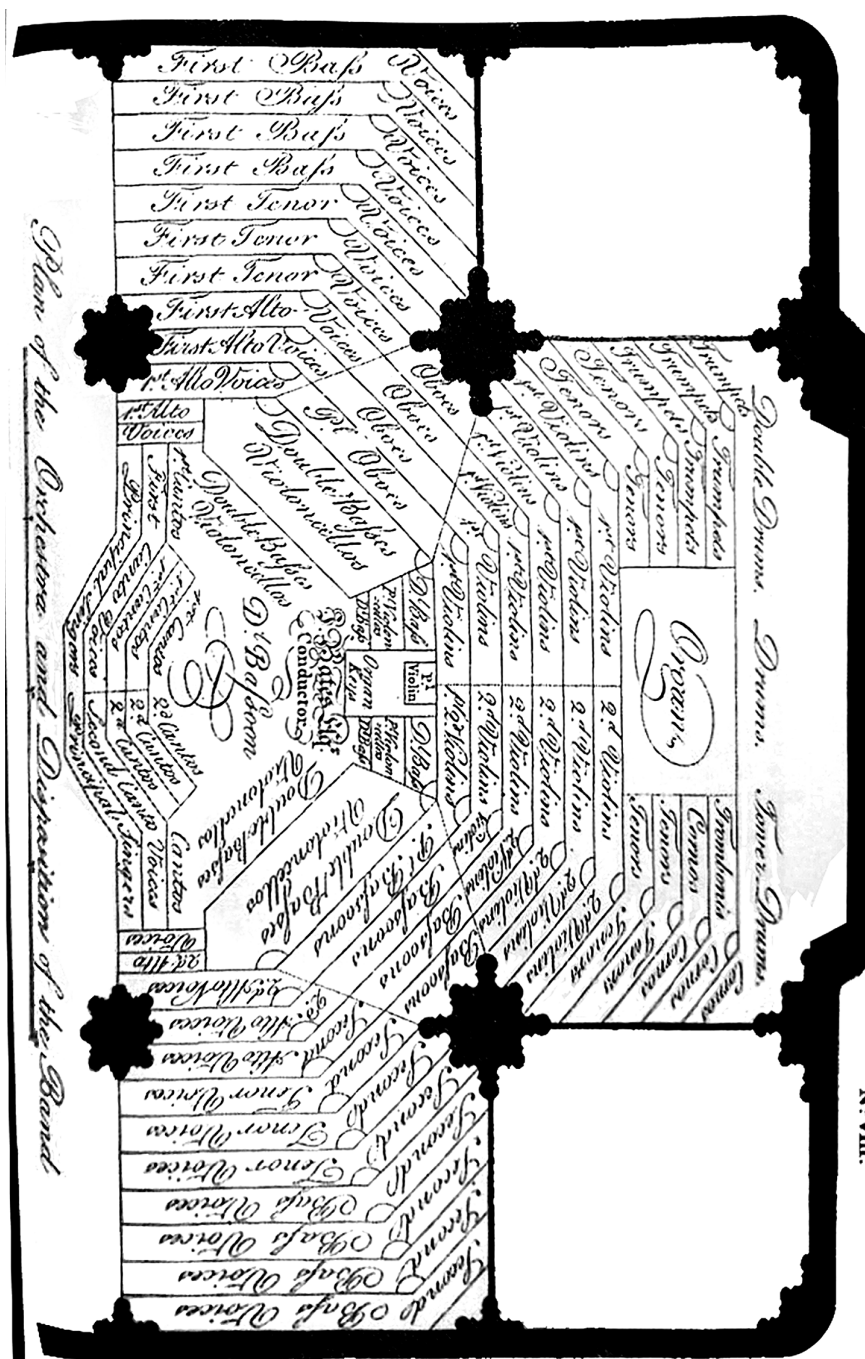


Схема расположения исполнителей в Вестминстерском аббатстве. 1784

Источник: Burney C. An Account of the Musical Performances in Westminster Abbey and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th, and June 3rd, and 5th, 1784, in Commemoration of Handel. L., 1784

Затем принято было решение о программе представлений на каждый день, и можно утверждать с полным правом, что сам король пожелал продлить торжества до трех дней, вместо запланированных двух, коих, как он думал, было бы недостаточно, чтобы показать все величие Генделя, а также для достижения поставленных целей по сбору средств, предназначенных на благотворительность. Первоначально планировалось провести сие грандиозное музыкальное празднество 20, 22 и 23 апреля; и, поскольку 20-е было днем похорон Генделя, музыка была отобрана, до некоторой степени, так, чтобы соответствовать случаю. Но, вследствие внезапного роспуска парламента, решено было перенести торжества на 26, 27 и 29 мая, что обернулось к лучшему, ибо многие особы хрупкого телосложения, отважившиеся посетить Вестминстерское аббатство в теплую погоду, не решились бы на это во время холодов.

Движимые почтением к памяти Генделя, музыканты-исполнители со всего королевства, лишь только узнав о замысле, выразили горячее желание в нем участвовать; многие из числа именитейших мастеров, имевшие все права на первенство в оркестре, изъявили готовность занять любое — пусть даже второстепенное — место, где таланты их принесли бы наибольшую пользу.

К концу февраля план был уже столь продуман и необходимые приготовления столь сильно продвинулись, что руководство решилось разместить во всех газетах объявление следующего содержания:

«Под патронатом Его Величества.

В память Генделя, погребенного в Вестминстерском аббатстве 21 апреля²⁶ 1759 года.

В среду, 21 апреля сего года под руководством графа Эксетера, графа Сэндвича, виконта Дадли Уорда, виконта Фитцуильяма, лорда Пэджета, достопочтенного Х. Морриса, Сэра Уоткина Уильяма Уинна, баронета, Сэра Ричарда Джебба, баронета — директоров Союза Старинной Музыки, состоится представление в Вестминстерском аббатстве ряда духовных сочинений великого композитора из числа самых известных. Двери будут открыты с 9 часов, концерт же начнется ровно в 12.

А вечером того же дня в Пантеоне состоится большой концерт разнообразной вокальной и инструментальной музыки; программа составлена из фрагментов сочинений Генделя. Двери будут открыты с 6 часов, концерт начнется ровно в 8.

А утром в субботу, 24 апреля, в Вестминстерском аббатстве будет исполнена духовная оратория «Мессия».

Почтение перед прославленным Мастером столь велико, что большинство музыкантов Лондона, а также великое множество из разных других областей королевства щедро предложили свою помощь. Оркестр будут составлять не менее четырехсот участников; это будет самый многочисленный состав, когда-либо собиравшийся в какой бы то ни было стране по какому бы то ни было случаю. Доходы от концертов направлены будут на благотворительные цели.

Директорами Союза старинной музыки заведены были книги для записи имен господ, желающих поддержать сие начинание и приобрести билеты на несколько концертов [сразу], стоимостью в одну гинею каждый. Записаться и приобрести

²⁶ Предполагаемые даты апрельских концертов, приводимые в объявлении, расходятся с теми, что, по свидетельству Бёрни, намечались первоначально. Возможное объяснение состоит в изменении планов организаторов. Бёрни, однако, не дает никаких объяснений на этот счет.

билеты можно будет также у м-ра Ли, Вигмор-стрит, 44; в музыкальном магазине Бёрчелла, Нью-Бонд стрит, 129; у Лонгмана и Бродерипа, в Хеймаркете и Чипсайде; у Бремнера, близ Новой церкви, Стрэнд; а также у Райта и компании, Кэтрин-стрит, Стрэнд.

Никто не будет допущен без билета; убедительная просьба к желающим записаться — сделать это заранее, насколько возможно, дабы им были обеспечены соответствующие места».

Для того, чтобы сделать инструментальный состав столь мощным и полным, сколь возможно, решено было использовать все виды инструментов, способных производить сильные эффекты в огромном оркестре, находящемся в просторном помещении. В числе прочих, велись поиски САКБУТА, или ДВОЙНОЙ ТРУБЫ; но так много воды утекло с тех пор, как на нем играли в последний раз в нашем королевстве, что и самый инструмент, и исполнителя, им владеющего, найти было нелегко. Однако после множества безрезультатных запросов, не только по стране, но и — в письменном виде — на континент, стало известно, что в Его Величества военном оркестре имеются шесть музыкантов²⁷, владеющих тремя видами сакбута — теноровым, басовым и контрабасовым²⁸.

КОНТРАФАГОТ, обладающий мощным звуком и столь заметный в оркестре, — это также трубка шестнадцати футов в длину. Он был сделан с одобрения г-на Генделя флейтовым мастером Стейнсби для коронации Его Величества, покойного короля Георга II. Инструмент этот был предназначен ныне покойному искуснейшему м-ру Лэмпю, автору музыки к «Уонтлейскому дракону»²⁹, заслуженно снискавшей восхищение [публики]; однако, из-за отсутствия ли подходящего язычка (reed) или же по какой-то другой причине, сегодня нам не известной, инструмент в то время не был использован; также, несмотря на многочисленные попытки, он так и не был введен в состав ни одного из оркестров Англии — вплоть до наших дней, когда это наконец случилось благодаря искусству и настойчивости м-ра Эшли, гвардейца.

Контрабасовые литавры по моделям м-ра Эсбриджа из оркестра Друри-лейн сделаны были из меди — листов латуни нужного размера достать не удалось.

²⁷ По мнению Тревора Херберта, автора монографии о тромбоне, Бёрни ошибался, говоря как о размерах упоминаемых им сакбутов — теноровом, басовом и контрабасовом, — так и о принадлежности исполнителей на них к королевскому военному оркестру. На самом деле все эти шесть музыкантов, прибывших из разных городов Германии, играли в личном оркестре королевы Шарлотты, дочери герцога Мекленбург-Стрелицкого. В отличие от Англии, в Германии того времени искусство игры на сакбута не было утрачено (см.: [12, 111, 124]).

²⁸ Наиболее распространенный вид сакбута, его же итальянцы зовут trombone, а германцы — Posaune, звучит октавою ниже обычной трубы; длиной он восемь футов в согнутом виде и шестнадцать — в прямом. Есть на нем клапан (tapval), посредством которого возможно взять звук еще квартою ниже; на этом инструменте возможно взятие всех тонов хроматической гаммы (прим. автора).

[Насколько мы можем судить по данному сообщению Бёрни, уже во второй половине XVIII века существовало некое устройство, аналогичное кварт-вентиллю тенор-басового тромбона, изобретенному в 1839 году лейпцигским мастером Кристианом Затлером]

²⁹ Джон Фредерик Лэмп (Lampe; 1702/1703–1751; см.: [13]) — английский фаготист и композитор немецкого происхождения. Автор трех итальянских опер-серии, не имевших успеха, нескольких масок и пантомим, а также опер-фарсов «Опера опер» («Opera of Operas») и «Уонтлейский дракон» («The Dragon of Wantley»). Популярность последней была столь велика, что Лэмп в содружестве с либреттистом Генри Кэри сочинил продолжение — «Марджери, или Напасть похлеще дракона» («Margery, or A Worse Plague than the Dragon»).

Литавры из Тауэра³⁰ были привезены по такому случаю в Аббатство с разрешения Его светлости герцога Ричмонда; это те самые литавры из артиллерийского арсенала, что герцог Мальборо захватил в битве при Мальплакэ в 1709 году³¹. Формы они полусферической; те же, что сработаны м-ром Эсбриджем — цилиндрические, значительно более вытянутые, чем обычно бывают литавры, и шире охватом; именно этим он объясняет превосходство их звучания над таковым у всех других литавр. Три вида литавр — назовем их теноровыми, басовыми и контрабасовыми — звучат каждый следующей октавою ниже предыдущего.

Превосходный орган, сооруженный в западной части аббатства специально для памятных торжеств — творение искуснейшего м-ра Сэмюэля Грина из Ислингтона. Он был построен для Кентерберийского собора, однако разрешено было до отправки к месту назначения открыть его в столице в честь сего достопамятного события. Механизм, связывавший его с клавиесином, за которым сидел дирижер — м-р Бейтс — протянут был на девятнадцать футов в длину от корпуса органа и на двадцать футов семь дюймов вниз под прямым углом от органной клавиатуры. Подобный же механизм был впервые в нашей стране разработан для самого Генделя и использовался в его ораториях; но протянуть его на столь значительное расстояние от инструмента, не сообщая клавишам непреодолимой тяжести, потребовало выдающейся изобретательности и технических средств.

Похвалив расположение, порядок и [звуковые] эффекты этого превосходного и многочисленного оркестра, не должно забывать и о заслугах замечательного архитектора, согласно чьим превосходным планам сооружены были подмостки и галереи, поскольку, будучи заполнены, они являли собой одно из самых грандиозных и внушительных зрелищ, какие только может нарисовать воображение. Мне знакомы несколько зданий, построенных по планам м-ра Уайатта, где гений его проявился в готическом стиле; однако постройки для приема Их Величеств и первых лиц королевства в восточной части, и более пятисот музыкантов — в западной, и публика повсюду, числом от трех до четырех тысяч человек, внизу и на галереях — все это столь замечательно сочеталось с архитектурным обликом этого прекрасного древнего здания, что не было заметно ничего — ни необходимости, ни красоты ради сооруженного — что не гармонировало бы с его стилем и о чем нельзя было бы образно сказать, что оно с ним в безукоризненном ладу. Однако, помимо того, что, благодаря сим сооружениям, оркестр предстал перед зрителями в наивыгоднейшем свете, еще и подмостки были столь разумно сконструированы, что практически каждый музыкант — будь то вокалист или инструменталист — находился на виду у дирижера и концертмейстера группы. Возможно, это до некоторой степени объясняет ту необычайную легкость, с коей оркестранты, по их же собственным словам, исполняли свои партии.

Все приготовления к грандиозным сим представлениям сосредоточены были в западной части здания, в широком приделе; некоторые просветеннейшие ценители заявляли, что никогда не видели столь замечательной плотницкой работы, как подмостки и галереи по моделям м-ра Уайатта. Действительно, добротность сих сооружений доказали все четыре дня празднования в аббатстве, в течение которых не произошло ни одного несчастного случая, невзирая на

³⁰ Эти литавры часто использовались самим Генделем при исполнении его ораторий.

³¹ Битва при Мальплаке (11 сентября 1709 года) — крупнейшее сражение в войне за испанское наследство между Францией и Империей, поддерживаемой союзниками — Англией и Голландией.

громадные толпы народа и конфликты из-за мест, каковыми сопровождалось каждое представление.

В восточном конце придела, прямо за позитивом, трубы которого виднелись внизу, был возведен трон в прекрасном готическом стиле, в согласии с обликом аббатства, и центральная ложа, богато украшенная, отделанная малиновым атласом и окаймленная золотом, — для приема Их Величеств и королевской семьи; по правую руку была ложа для епископов, по левую же — декана и капитула Вестминстера. Чуть ниже сих последних — две других; справа — для родных и знакомых руководства [фестиваля], слева — для пребендариев Вестминстера. Прямо под королевской ложей была директорская; все руководители носили знаки отличия — белые жезлы с золотыми наконечниками и золотые медали, отчеканенные по случаю, на белых лентах. Также и Их Величества снизошли до того, чтобы носить такие знаки на каждом представлении. Позади и по обеим сторонам трона располагались места для свиты Их Величеств — фрейлин, камердинеров, пажей и т. п.

Подмостки сооружены были на противоположном конце, и поднимались от подножия колонн уступами от семи до сорока футов с лишним высоты над полом, простираясь от центра до купола бокового придела.

Ниже пространство между [ложжами и сценой] заполнено было скамьями, расположенными на одном уровне, которые предназначались для тех, кто приобрел абонемент заранее. Боковые приделы превращены были в длинные галереи, тянувшиеся вдоль подмостков и поднимающиеся амфитеатром, по двенадцать рядов с каждой стороны; передние их части, выступавшие за колонны, украшены были фестонами из малинового вельвета.

На вершине подмостков специально установлен был орган с готическим проспектом, по высоте достигавший витражей с изображениями святых и мучеников на западном окне — и сливающийся с ними. С обеих сторон от органа, у окна стояли вышеописанные литавры. Хористы стояли преимущественно на виду у м-ра Бейтса, на ступенях с каждой стороны придела — как будто возносясь в облака, ибо видимы публике были лишь отчасти. Певцы-солисты же выстроились в передней части подмостков — как при исполнении ораторий, — сопровождаемые хористами собора Св. Павла, Вестминстера, Виндзора и Королевской капеллы.

С целью избавить от всевозможных тревожений высоких особ и джентльменов, занимавшихся устройством мероприятия, а в равной мере и дирижера, назначены были заместители директоров; сии последние трудились с великим усердием и рвением — не только следя за входом и провожая гостей к их местам, каковая обязанность досталась на долю Д-ра Кука, Д-ра Эйртона и господ Джонса, Эйлуорда и Парсонса, музыкантов высочайшего класса — но и занимаясь расстановкой исполнителей и подавая знаки некоторым оркестровым группам, — жребий, выпавший Д-ру Арнольду и м-ру Дюпюи, органистам и композиторам Его Величества, и м-ру Рэдмонду Симпсону, именитым и уважаемым музыкантам с большим опытом, о которых можно сказать, что они служили генерал-адъютантами этого события. Д-р Арнольд и м-р Дюпюи разместились по разные стороны подмостков, возле хористов, м-р Симпсон же — в центре, дабы управлять исполнителями на инструментах. При выборе сих кандидатур особенно заботились о том, чтобы не ослабить оркестр назначением тех, кто мог бы преумножить его силу; напротив, выбирали либо тех, кто уже перестал выступать публично, либо органистов и клавесинистов, из коих потребен был лишь один, — и отведенные им роли были отнюдь не менее важными, хоть и исполняемы были беззвучно.

О тщательности и разумении, кои отличали все приготовления к представлениям, можно судить хотя бы по такой детали: к каждому дню приготовлены были партитуры, двести семьдесят четыре для первого представления в аббатстве, сто тридцать восемь — для Пантеона и двести шестьдесят семь для исполнения «Мессии», что в сумме дает семьсот семьдесят девять. Ни одна из них не была утеряна, а равно и ни один инструмент, необходимый для торжеств, поскольку привратникам дано было строгое указание все инструменты передавать в оркестр в аббатстве каждый день в семь часов утра, дабы громоздкость их не создавала неудобств гостям на входе.

Пожалуй, опытных музыкантов немногим можно удивить более, нежели сообщением, что к каждому представлению проведена была лишь одна общая репетиция — бесспорное доказательство высокого уровня развития исполнительства в нашей стране в настоящее время; ибо, если бы не были найдены уже готовые хорошие исполнители, и дюжины репетиций не хватило бы. В самом деле, м-р Бейтс, изучая список исполнителей и справляясь об их заслугах, решил устроить «муштру» (по его собственному выражению) в концертном зале на Тоттенхем-стрит за неделю до представления, с целью прослушать тех добровольцев, особенно хористов, о которых сам он мало знал или в чьих умениях помощник его не был уверен³². На этом прослушивании, хотя на нем и присутствовало сто двадцать музыкантов, отказано в участии было не более чем двум из них.

На вышеупомянутую общую репетицию в аббатстве нашли способы проникнуть более пятисот человек, несмотря на все усилия не пропускать никого, кроме исполнителей — из-за опасений [разного рода] помех а, возможно, и неудач при первых попытках объединения и слияния столь многочисленного состава, куда вошли не только профессионалы (regulars), как местные, так и иностранцы, но и любители (dilettanti), а также провинциальные музыканты с хорошей репутацией — все, кого удалось созвать. Многие из них до того дня ни разу не видели и не слышали друг друга.

Сие вторжение [публики], к большому неудовольствию организаторов и дирижера произошедшее, подсказало мысль направить активность гостей к пользе и выгоде благотворительности, установив входную плату — полгинеи с посетителя.

Более того, помимо выгоды, извлеченной из последующих репетиций, и первая принесла свои результаты: удовольствие и изумление публики, при незначительных недостатках исполнения и огромном воздействии, оказанном сим первым опытом, который был многими заранее порицаем, — все это вскорости стало передаваться из уст в уста между любителями музыки в городе и привело к огромному наплыву желающих приобрести абонементы, а также агентов по продаже билетов. Друзья руководства фестиваля абонировались заранее — возможно, по причине личных связей, но в той же мере и в предвкушении музыкального пиршества, более роскошного, нежели обычно; однако в целом публика не проявляла особого рвения обеспечить себя билетами до репетиции в пятницу, 21 мая, про которую говорили, что она привела в изумление самих музыкантов, не ожидавших такой точности исполнения и силы воздействия. Слухи эти благоприятствовали тому, что происходящее сделалось предметом столь сильной

³² Это был м-р Джон Эшли, гвардеец, чье неутомимое усердие и заботливость, разумно направляемые, постоянно служили делу столь успешно, что в высшей степени содействовали продвижению плана, умаляя тем самым беспокойство м-ра Бейтса и облегчая груз, возложенный им на свои плечи (прим. автора).

заинтересованности и столь большого спроса на билеты, что было сочтено необходимым прекратить продажу абонементов. Сие сделано было столь решительно, что автор настоящего отчета не сумел в понедельник приобрести у импресарио никаких билетов — и ни на каких условиях — для некоторых своих друзей, не позаботившихся раньше внести свои имена [в список].

Тем не менее многие семьи, равно как и отдельные личности, были привлечены в столицу сим торжеством; такого скопления народу я не припомню не только вне сезона, но и вообще когда-либо в жизни, — исключая лишь коронацию Его Величества. Многие исполнители прибыли по собственному желанию из отдаленнейших уголков королевства, за свой счет; некоторым из них, впрочем, расходы эти потом были возмещены, и выдано скромное пособие — принимая во внимание, сколько времени они были разлучены со своими семьями из-за двух неожиданно объявленных дополнительных концертов.

Иностранцы, в особенности французы, должно быть, были удивлены, что столь многочисленный оркестр играет столь точно без помощи корифея, отбивающего такт, — бумажным свитком ли, палкой или жезлом. По словам Руссо, «чем сильнее отбивается такт, тем хуже соблюдается ритм», и в самом деле, когда метр нарушается, неистовство музыкального руководителя или дирижера возрастает от неповиновения и смятения в его оркестре, и ярость его все усиливается, а движения и жесты становятся все более нелепыми, сообразно беспорядку.

О знаменитом Люлли, чья слава во Франции в минувшем столетии равна была славе Генделя в Англии в веке нынешнем, можно сказать, что, не сдержав пыла, он забил себя до смерти, руководя недисциплинированным оркестром; отбивая такт в *Te Deum*, сочиненном им по случаю выздоровления его царственного покровителя Людовика XIV от тяжелой болезни в 1686 году, он поранил ногу, случайно ударив по ней, а не по полу — причем столь неистово, что повреждение от удара вызвало гангрену, и это стоило ему жизни в возрасте пятидесяти четырех лет!

Поскольку торжество сие — не только первый пример столь многочисленного оркестра, но также и первый случай выступления оркестра — независимо от величины — без *Manu-ductoꝝ* отбивающего такт, то представления в Вестминстерском аббатстве смело можно объявить равно примечательными как обилием задействованных голосов и инструментов, так и аккуратностью и точностью исполнения. Когда все части этого огромного механизма — оркестра — были в движении, результат напоминал работу часов во всем, кроме отсутствия у последних чувства и выразительности.

И, подобно тому как сила тяжести и тяготение соразмерны массе и плотности тел, так и сама по себе величина оркестра, казалось, была той внутренней силой, что управляла [музыкантами] и побуждала их к слаженности [исполнения] и послушанию, сверх всех прочих — менее значительных — сил. Биения пульса в каждом органе и во всех ответвлениях вен и артерий живого существа не могли бы лучше соответствовать друг другу, точнее совпадать и быть послушны сердцу более, нежели музыканты, составлявшие «тело» оркестра, управляемые дирижером и руководителем. Вся звуковая масса, казалось, исходила от одного голоса и одного инструмента; а мощь его не только в ценителях и любителях будила всю силу чувств, доселе неизведанных, но и в тех, кто никогда ранее не испытывал наслаждения от музыки.

Впечатления эти, которые нынешняя публика надолго запомнит — что, возможно, не послужит к выгоде других хоровых концертов, — рискуют быть оппоренными всеми, кроме присутствовавших при том; настоящее же описание — прослыть выдумкой, буде оно переживет наше время.

Список сокращений:

MT: Music Theory

NGD: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd edition. S. Sadie (ed.). 29 Vols. L.: Macmillan, 2001.

Использованная литература

1. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. Л.: Музгиз, 1961. 204 с.
2. *Бёрни Ч.* Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1772 г. по Бельгии, Австрии, Чехии, Германии и Голландии. М.–Л.: Музыка, 1967. 292 с.
3. *Anthony J. R. / Vendrix P.* Bourdelot [Bonnet-Bourdelot, Bonnet] // NGD. Vol. IV. P. 111.
4. *Bonnet J.* L'Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à present: & en quoi consiste la beauté. 4 Vols. Vol. II. P., 1715. 175 p.
5. *Burney C.* The Present State of Music in France and Italy, or the Journal of a Tour through those Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music. L., 1771; 2nd ed.: 1773. 420 p.
6. *Burney C.* The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces, or the Journal of a Tour through these Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music. London, 1773; 2nd ed.: 1775. 325 p.
7. *Burney C.* A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period, to which is prefixed, a Dissertation on the Music of the Ancients. 4 Vols. Ed. F. Mercer in 2 Vols. L., 1935/R. 818, 1098 p.
8. *Corri D.* The Singer's Preceptor. L., 1810/R.
9. Doctor Burney's Musical Tours in Europe. P. Scholes (ed.). 2 Vols. L.: Oxford University Press 1959.
10. *Fend M.* La Borde [Laborde], Jean-Benjamin(-François) de // NGD. Vol. XIV. P. 86–87.
11. *Grant K. S.* Burney, Charles // NGD. Vol. IV. P. 639–644.
12. *Herbert T.* The Trombone. Yale University Press, 2006. 336 p
13. *Holman P.* Lampe, John Frederick [Johann Friedrich] // NGD. Vol. XIV. P. 199–202.
14. *Jones P. W., Cowgill R. E.* Corri / Domenico Corri (1) // NGD. Vol. VI. P. 500–501.
15. *Johnson D.* Catch // NGD. Vol. V. P. 280–281.
16. *Johnson D.* Glee // NGD. Vol. IX. P. 942.
17. *Johnson D.* The 18th-Century Glee // MT, cxx (1979). P. 200–202.
18. *La Borde J. B.* Essai sur la musique ancienne et moderne. 4 Vols. Vol. III. P., 1780/R. 720 p.
19. *Marshall J.* Mara [née Schmeling], Gertrud Elisabeth // NGD. Vol. XV. P. 793.
20. *Mattei S.* Saggio di poesie latine ed italiane. 2 Vols. Vol. 2. Napoli, 1780. 232 p.
21. *McVeigh S.* London (i) / Musical Life: 1660–1800 (V) / Concert Life (2) // NGD, 2001. Vol. XV. P. 199–125.
22. *McVeigh S.* The rage for Music — Concert Life in 18th-Century London. <http://www.aam.co.uk/index.htm>. Дата обращения — 23.05.2010.
23. *Pohl C. F.* Denkschrift aus Anlass des hundertjährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät. BiblioLife, 2008. 148 p.
24. *Pope A.* The Dunciad: in four Books. L., 1999. 456 p.
25. *Quantz J. J.* Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen // *Marpurg F. W.* Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Berlin, 1754/R.
26. [*Riesbeck J. K.*] Briefe eines Reisende Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris. 2 Vols. Ohne Ort. 1783.
27. *Sadler G., Christensen T.* Rameau, Jean-Philippe / Life (1) / 1752–64 (v) // NGD. P. 786.
28. *Viscount Gladstone, Boas G., Christopherson H.* Noblemen and Gentlemen's Catch Club: Three Essays towards its History. L., 1996. 120 p.

Лариса КИРИЛЛИНА

ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ В ОПЕРАХ Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ

Понятие характера имеет в европейской культуре очень древние корни. Оно возникло еще в эпоху греческой классики (само слово «характер», как известно, греческое, и этимологически означает некую черту или отметину, от *χαρασσω* — «царапать», «прочерчивать»). Первые попытки осмыслить категорию характера были связаны с описанием и классификацией типов душевной конституции (*ἦθοι*), а чаще — изъянов человеческой природы. Таков, в частности, небольшой трактат Феофраста (около 370–288 до н. э.) «*Ἠθικῶν χαρακτήρες*» — это название переводили на русский и как «О свойствах нравов человеческих», и как «Характеристики», и как просто «Характеры» [7].

Новая волна интереса к теоретическому рассмотрению характера возникает в XVIII веке в связи с театром и литературой. Именно в таком контексте исследовал историю этого понятия А. В. Михайлов, протягивая нить от античности к культуре рубежа XVIII и XIX столетий [5]. Ученый обратил внимание на ряд важных культурологических обстоятельств.

Во-первых, под характером в Новое время понимали совсем не то же самое, что в античности, хотя слово в культуре осталось, и даже его коннотации были сходными: в обоих случаях оно подразумевало некую отмеченность, непохожесть на себе подобных благодаря избытку или недостатку определенных качеств. Но в античности категория характера, в отличие от категории нрава (*этоса*), чаще всего являлась инструментом типизации, и на самом деле в «Характерах» Феофраста описывались не личности отдельных людей, а скорее типичные черты человеческой природы, влияющие на особенности поведения. Они позволяли легко отличить по повадкам притворщика, льстеца, скрягу, неотесанного деревенщину,

Кириллина Лариса Валентиновна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник отдела западного классического искусства Государственного института искусствознания.

и так далее. То есть речь шла не столько о характере в нашем понимании, сколько о характерности как совокупности примет, манер и привычек. А в Новое время акцент постепенно стал делаться на индивидуальных свойствах мышления, самовыражения и образа действий, продиктованных всем строем личности, и категория характера приобрела психологическое измерение.

Во-вторых же, психологизация, детализация и индивидуализация понятия характера в течение XVIII века неуклонно возрастали, в результате чего постепенно возникло понятие характера, актуальное и ныне: характер — это совокупность внешних и внутренних черт, отличающая поведение данной конкретной личности в любых обстоятельствах, как повседневных, так и определяющих всю дальнейшую судьбу.

В эпоху Просвещения категория характера стала объектом и философских, и художественных исследований. О характере писали мыслители, эссеисты, беллетристы, поэты, мемуаристы; изучением этого феномена занимались театральные деятели (драматурги, актеры, критики), живописцы и скульпторы (особенно в жанре портрета), музыканты.

Способность музыки передавать в звуках душевные движения и аффекты считалась в XVIII веке ее неоспоримым преимуществом перед прочими искусствами. И, как барочное понятие аффекта трансформировалось к концу столетия в почти романтическое понятие «чувства», так и характер стал обозначать не тип, а индивидуальность.

Оба слова, «характер» и «характеристичность», были широко распространены в лексиконе музыкантов. «Характеристической» называлась тогда инструментальная музыка, имеющая либо определенный, более или менее подробно предписанный, сюжет, либо авторское указание на некую образную сферу, которая должна была конкретизироваться в воображении слушателя. В XIX веке подобные произведения стали именоваться «программными», но для нас важно, что в эпоху позднего Барокко и Классицизма предпочитали пользоваться именно термином, восходившим к понятию характера, и это было по сути совершенно правильно. Ведь программность романтической музыки действительно основана на некоем литературном предписании (буквальный смысл греческого слова *πρόγραμμα*), то есть на таком процессе творчества, когда сначала берется или формулируется некая мысль или некий образ, а потом сочиняется соответствующая музыка, содержание которой слушатель сможет адекватно понять, лишь если будет знать, чем вдохновлялся автор. В XVIII веке, когда писались «характеристические» сонаты и симфонии, они редко были связаны с известными литературными источниками (как, например, цикл симфоний К. Диттерсдорфа по «Метаморфозам» Овидия), чаще же характеризовали явления, о которых каждый слушатель имел определенное понятие: круговорот времен года, яркие природные явления, батальные образы, и т. д.

Под характером же подразумевалось либо нечто обобщенное (музыка в характере марша), либо, наоборот, нечто особенное, неповторимое. Были и попытки передать звуками характеры вполне конкретных людей. Обычно это делалось в небольших пьесах, адресованных понимающей дружеской аудитории, которая могла оценить сходство музыкального «портрета» с живым оригиналом. Следовательно, к 1780-м годам категория характера не только присутствовала в музыкальной эстетике, но и достигла в ней весьма высокой степени разработанности.

Особенно важно это было для музыкального театра, который в конце XVIII века приобрел явственное психологическое измерение. Отчетливее всего

перемена драматургической концепции видна на примере творчества Вольфганга Амадея Моцарта. Если в ранних операх композитор следует принципу четкого разделения комических и серьезных жанров и в целом трактует оперные амплуа традиционно, то начиная с «Идоменей» (1781) он становится на путь индивидуализации, которая проявляется во всем — от неожиданной трактовки жанра до создания совершенно уникальных психологических «портретов» героев и появления в опере музыкальных приемов, обеспечивающих ей органическое единство на «глубинном» уровне (система лейттональностей и лейтинтонаций, тематические и интонационные «арки», симфонизация развития и т. д.).

Но гениальные достижения Моцарта не могли возникнуть на пустом месте. Культурная почва для них достаточно созрела, чтобы постепенное накопление неких качеств привело к эстетическому «взрыву», фактически похоронившему старинный «театр представления» и проложившему путь к психологическому театру XIX и XX веков. Не стоит абсолютизировать этот тип театра, считая его венцом и целью всей эволюции европейской драматургии, но в XVIII веке он действительно выглядел новым и чрезвычайно многообещающим. И хотя мы по привычке рассматриваем оперу прежде всего как музыкальный жанр, она находилась в русле тех же самых тенденций, что направляли развитие театра в целом, да и всего искусства Нового времени.

Отдельные признаки описанного перехода от характерности к характеру можно найти и в операх ближайших предшественников Моцарта — итальянских мастеров, работавших как в серьезных жанрах, так и в комических, Кристофа Виллибальда Глюка и некоторых других. Если в опере-серии и в творчестве Глюка вырабатывалась техника музыкальной интроспекции — длительного погружения в одно душевное состояние, представленное во множестве тонких оттенков, то в опере-буффа создавался язык, рисовавший характеры в их непосредственных реакциях на возникающие ситуации — в диалогах, ансамблях, ариях с действием. В опере-буффа музыкальное время оказывалось весьма динамичным, и хотя многие персонажи ассоциировались с масками итальянской комедии, создавалась основа для появления живых характеров, как в драматическом театре (уже у Мольера, затем — у Карло Гольдони), так и в музыкальном (Гольдони, напомним, написал десятки либретто для опер-буффа). Однако, если рассматривать развитие категории характера ретроспективно, то ближайшим крупным предтечей Моцарта как мастера индивидуальной характеристики окажется не Глюк и не кто-то из итальянцев, а Георг Фридрих Гендель, опер которого Моцарт, похоже, не знал или знал лишь отрывочно (они в большинстве своем не были изданы и уже давно сошли со сцены). Но Гендель, как позднее Глюк и Моцарт, сумел создать свой музыкальный театр — не только как институт, но и как художественный феномен. И не случайно в наше время из оперных композиторов XVIII века в сценической практике лидируют двое: Моцарт и Гендель. Причина этого заключается, вероятно, не только в великолепном качестве музыки, но и в таких драматургических свойствах их произведений, которые дают постановщикам возможность интерпретировать их чрезвычайно объемно и многозначно, а публике — воспринимать героев как живых людей, чьи поступки и чувства могут быть поняты в категориях нашей культуры.

Оперное творчество Генделя охватывало целую эпоху (1705–1741), развивалось последовательно в нескольких странах (Германия, Италия, Англия) и вбирало в себя самые разные культурные традиции и веяния — национальные,

эстетические, жанровые (приключенческая фантастика, пастораль, героическая драма, высокая трагедия, трагикомедия, аристократическая комедия). Широтой своего эстетического кругозора Гендель напоминает нам Моцарта, хотя «всеядность» старшего мастера имела несколько иные основы: помимо очевидной недогматичности своего мышления, Гендель нередко руководствовался и сугубо практическими, даже коммерческими соображениями. Ведь, в отличие от Моцарта, который, сочиняя по заказам, отвечал только за самого себя, Гендель в течение многих лет был руководителем лондонского оперного театра «Королевская академия музыки», существовавшего в условиях жесточайшей конкуренции и дважды терпевшего финансовый крах (вопреки пышному названию, театр Генделя не был ни придворным, ни государственным, а всего лишь находился под покровительством короля). Поэтому Генделя как драматурга и администратора мало волновала эстетическая чистота жанра; куда важнее был успех произведения у публики, а публику нужно было всякий раз увлечь и поразить чем-то невиданным и неслыханным.

Законы коммерческого театра XVIII века во многом были близки законам нынешнего шоу-бизнеса. Итальянская опера-серия — это театр «звезд», каст-ратов и примадонн, гонорары которых были самыми высокими в музыкальном мире, а карьеры — иногда скандальными, а иногда феерически успешными, позволявшими в буквальном смысле перенестись «из грязи в князи». В спектакле же, помимо виртуозного пения солистов, публику привлекала прежде всего зрелищная сторона: декорации, костюмы, сценические эффекты, достигавшиеся с помощью машинерии, пиротехники и т. д. Естественно, что в таких условиях музыкальные формы оперы были достаточно стандартными, а характеристики героев тяготели к типизации, что позволяло составлять иной спектакль из фрагментов нескольких прежних (жанр пастиччо) или перемещать нужную арию в совсем другое произведение, причем порой не меняя текст. Различие авторских манер казалось несущественным, и солисты с согласия композитора или по собственному произволу украшали свои партии ариями из других опер (такая вставка иронически называлась «арией из чемодана», *aria di baula*). Эта практика была настолько живучей, что еще Моцарт по просьбам своих знакомых певцов спокойно писал вставные арии для чужих опер, и проблема авторского права никого при этом не волновала.

В таких условиях существовал и оперный театр Генделя, и все отмеченные особенности были в полной мере ему свойственны. Гендель решительно «перекраивал» свои оперы под новых певцов, подчас перенося арии из партии одного персонажа в партию другого; вставлял в новое сочинение номера из старого (правда, чаще в переделанном виде); транспонировал, сокращал, и т. д. Поэтому некоторые исследователи склонны утверждать, что типовое в его операх явно преобладает над индивидуальным, и в этих произведениях не следует искать ни психологизма, ни ярких персональных характеристик главных героев — почти механизированная индустрия итальянской оперы-серии этого вовсе не предполагала. У нее была другая, по-своему очень цельная, поэтика: «аффект вместо чувства», «тип вместо характера», «ситуация вместо действия», «метафора вместо реальности», «взаимодополнение вместо взаимопроникновения искусств» [12, 227–231].

Страстные поклонники и знатоки творчества Генделя (в том числе такие авторитетные исследователи, как П. Г. Ланг или У. Дин) высказывали иные мнения, полагая наличие в генделевском музыкальном театре индивидуальных образов и

характеров очевидным фактом, хотя вполне отдавали себе отчет и в присутствии там определенного набора барочных традиций, нарушать которые не мог даже такой великий мастер. В частности, Ланг признавал, что барочный композитор менее всего стремился быть психологом, ибо это не входило в его задачи [13, 152]. Однако тот же Ланг писал о чрезвычайно впечатляющих характерах генделевских героинь, а Дин полагал, что целый ряд персонажей в операх Генделя обладают характерами, данными в развитии [9, 485–486].

Подобная противоречивость суждений и восприятий отражает и сложность такого явления, как генделевский музыкальный театр, и переходность исторического момента. Более того, по мнению П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, тот тип оперы, который Гендель героически отстаивал на протяжении почти четырех десятилетий, на самом деле принадлежал скорее прошлому, нежели будущему, и итальянские соперники (прежде всего, талантливейший Н. Порпора) выиграли у Генделя оба раунда борьбы за сердца и кошельки английской публики, поскольку представляли более современные стилевые и эстетические тенденции, нежели Гендель [4, 75]. Итальянцы первой трети XVIII века настаивали на чистоте серьезного жанра, в то время как немецкий композитор по-барочному смело смешивал все, что угодно: феерию с трагедией, драму с пасторалью, сказку с любовным романом. Стиль итальянцев был яснее, проще, мелодичнее, что отвечало новым устремлениям эпохи; Гендель же оставался «трудным» мастером, даже когда пытался писать просто: ему была свойственна философская серьезность, не позволявшая смотреть на вещи, в том числе на загадки человеческой природы, с необходимой долей романского, иногда несколько циничного, легкомыслия.

С другой стороны, все специалисты, писавшие о Генделе, сходятся на том, что оратории, ставшие преобладающим жанром творчества композитора после 1737 года, являлись по сути продолжением его музыкального театра. Действительно, большинство ораторий Генделя принадлежит к ярко выраженному драматическому типу, то есть содержит последовательно развивающийся сюжет и партии персонифицированных героев. Исключений довольно мало, и сугубо бессюжетных ораторий с анонимными солистами у Генделя единицы (в том числе знаменитая оратория «Мессия»). Если же брать чисто генделевский жанр драматической оратории, то тут и скептики не могли бы возразить против того, что в таких произведениях имеются очень четко прописанные и ярко индивидуальные образы, наделенные неповторимыми музыкальными характеристиками. Все это доказуемо с помощью детального анализа текста и музыки, порой выявляющего совершенно поразительные моменты. Характеры некоторых ораториальных героев даже представлены в развитии, так что они оказываются не только индивидуальными, но и сложными по своей сути. Например, в оратории «Саул» прослежен внутренний путь не только главного героя, личности мощной и по-настоящему трагической, но и путь Давида, эволюционирующего от образа юного пастуха-песнопевца, словно бы нечаянно совершившего подвиг, к образу настоящего властителя, способного безжалостно покарать нечестивца (ария из III акта «Impious wretch»; см. [3, 44–45]).

Кроме того, в творчестве Генделя существуют произведения смешанного жанра, исполнившиеся, в силу обстоятельств, как оратории, но по сути представлявшие собой новый тип английской оперы, оценить новаторство которого смогли только отдаленные потомки. Это, в частности, «Семела» (1743) и «Геркулес» (1744), в указателе сочинений Генделя обозначенные как «драмы», ибо так и назывались изначально (HWV 58, HWV 64 [11]). От итальянской оперы-серии их

отличает присутствие хора, однако основные события разворачиваются между ярко очерченными героями, а не между анонимными солистами и хором.

Но, коль скоро между операми и ораториями Генделя не существовало ни хронологического разрыва (в 1730-х годах оба жанра развивались параллельно), ни существенной стилевой разницы, а их драматургические свойства оказались в итоге различными, то, вероятно, в сценических произведениях композитора имелись черты, которые сделали возможным этот качественный скачок?..

На мой взгляд, ситуация складывалась именно таким образом. В генделевских операх, начиная с самых ранних, уже присутствуют и характерность (барочная склонность к типизации музыкального материала), и собственно характеры (индивидуальные образы героев).

Первое качество, то есть характерность, проявляется в сознательном и систематическом использовании музыкальных средств, обмануться в значении которых тогдашний слушатель просто не мог. Это касается, например, воплощения определенных обобщенных аффектов с помощью давно установившихся идиом и фигур музыкального языка. Так, если в мелодии или в басу появлялся нисходящий хроматический ход, то эта фигура не могла означать ничего другого, кроме аффекта подавленности и скорби, особенно в сочетании с медленным темпом и минорной тональностью. Подобный аффект характеризовал вовсе не конкретного героя, а ситуацию, и мог конкретизироваться с помощью дополнительных элементов. Например, если герой изливал свою печаль в сопровождении солирующего фагота, то это означало глубокую меланхолию, граничащую с отчаянием (ария Армиды «Ah, crudel» — «О, жестокий» из II акта оперы «Ринальдо»). Все эти средства выразительности имели в эпоху барокко знаковый характер и прочитывались вполне определенно и в гораздо более поздние времена.

Принцип барочной характерности распространялся в музыке Генделя и на изображения сопутствующих внешних обстоятельств: картин природы, батальных эпизодов, массовых церемоний и т. д. В операх Генделя они представлены очень широко и разнообразно, хотя каждый такой фрагмент обычно достаточно лаконичен. Как правило, это оркестровые ритурнели к ариям или отдельные «симфонии» внутри актов либо между ними. Не довольствуясь только сценической «картинкой», композитор мастерски живописует в своей музыке порхание и щебетание птичек («Ринальдо», ритурнель с соло *ottavino* (флажолета) перед арией Альмилены «Augelletti» — «Пташки певчие»), залитый лунным светом сад (небольшая оркестровая «симфония» в начале II акте «Ариоданта»), жутких чудовищ и призраков, выползающих из адской бездны (аккомпанированный речитатив Медеи в I акте «Тезея»), плавное колыхание морских волн (ритурнель перед арией Цезаря «Aure, deh per pietà...» — «Ветры, жальтесь» — в III акте «Юлия Цезаря»), шум и ярость битвы (батальная симфония в самом начале оперы «Александр»), мрачные бездны ада («симфония» в I акте оперы «Адмет»).... При всей впечатляющей яркости подобных эпизодов речь здесь должна идти именно о характерном, типичном как для барочной, так и классической программной музыки, озабоченной мастерской передачей в звуках визуальных впечатлений, а не стоящих за ними психологических состояний.

Однако, если рассматривать драматическую сторону опер Генделя, то трудно не заметить, что композитор явно старается сделать своих героев не похожими на среднестатистических носителей традиционных амплуа. Особенно это очевидно в первых редакциях, где творческий замысел композитора представлен

максимально адекватно, поскольку в последующих версиях, созданных для новых постановок, он обычно был вынужден идти на уступки певцам или внешним обстоятельствам (банальная поломка сценического реквизита или отсутствие в данный момент нужного исполнителя могли стать причиной изъятия того или иного важного номера и перекомпоновки остальных). Даже спешный темп работы мог играть в первых редакциях положительную роль, поскольку при сочинении новой оперы за считанные недели композитор ощущал ее как единое целое, пронизанное внутренней логикой, даже вопреки внешне дискретной номерной структуре.

Возьмем, к примеру, одну из известнейших опер Генделя, «Юлий Цезарь в Египте» (1724) на либретто Николы Хайма по драме Джакомо Франческо Буссани (1685). Хотя внешне она вроде бы соответствует формальным параметрам итальянской оперы-серия (античный исторический сюжет, отсутствие богов и чудес, три акта, преобладание арий в типовой форме *da capo*), не следует упускать из виду тот факт, что в момент ее создания классического канона жанра, обретшего свой законченный облик в 1730-х годах в драматургии Пьетро Метастазии, еще не существовало. Метастазии в 1724 году только начал свой путь театрального поэта, и за пределами Рима и Неаполя был почти неизвестен, так что Гендель и его либреттист опирались на другие источники и драматургические модели. Отчасти — на позднебарочный тип венецианской героической оперы (первоисточник либретто), отчасти — на французских классицистов (трагедия Пьера Корнеля «Помпей»). Кроме того, в линии взаимоотношений Цезаря и Клеопатры прослеживается влияние галантно-исторического романа эпохи рококо, а в роли юного Секста Помпея явно присутствует «гамлетовский» мотив, идущий от английских — шекспировских — театральных традиций. К драматургическим особенностям либретто «Юлия Цезаря» можно отнести и несоблюдение классицистского принципа «трех единств»: события, происходящие на сцене, вряд ли можно уместить в рамки одних суток; часто меняется и конкретное место действия (гавань, различные помещения царского дворца, сад, темница, морской берег). Наконец, хотя партии Цезаря и Клеопатры безусловно рассчитаны на звездный дуэт *prima uomo* (в оригинале — кастрат-альт Сенезино) и *prima donna* (колоратурное сопрано Франческа Куццони), любовная интрига в опере отнюдь не является ведущей. Не менее важна линия страдания и мщения, связанная с Корнелией и Секстом, да и партии «злодеев», царя Птолемея и военачальника Ахиллы, вовсе не второстепенны в смысловом отношении. Как верно заметил К. Дальхауз, инициатива действия постоянно исходит от Птолемея, а не от Цезаря, который на протяжении оперы вынужден не столько наступать, сколько обороняться [8, 117]. Изобилие сюжетных линий даже заставило исследователя назвать «Юлия Цезаря» драмой без главного персонажа [там же].

Так что уже на уровне либретто «Юлий Цезарь в Египте» — не аналог метастазиевской оперы-серия, а скорее эксперимент, созданный на итальянском литературном и музыкальном языке, но на почве английской театральной культуры. Ничего другого тут, по сути, и не могло получиться. Хотя Гендель все-таки обращался впоследствии к либретто Метастазии, и весьма удачно («Пор», «Аэций»), но в целом драматургия генделевских опер сильно отличалась от метастазиевской [10, 18–19]. В какой-то мере это объяснялось глубиной барочных корней, питавших творчество композитора, а в какой-то, наоборот, было проявлением его полной открытости любым интересным идеям и способности

быстро аккумулировать все новое, что появлялось в Европе, и синтезировать старое с новым. Никола Хайм, либреттист Генделя, был таким же «гражданином мира», как и сам композитор, и проделал сходный с ним путь: немец, воспитанный в Италии, он раньше Генделя переселился в Лондон, а будучи любознательным эрудитом, не только писал либретто, играл на виолончели и сочинял музыку, но и владел древними и новыми языками, изучал историю, археологию и нумизматику. И хотя некоторые современники считали Хайма человеком не слишком основательным и даже не очень умным (ср.: [1, 93; 4, 73]), его либретто было сделано мастерски. Можно отметить, в частности, почти непрерывно развивающееся действие, причем картины даны в резко контрастном эмоциональном сопоставлении. Это было типично как для старой венецианской оперы (Монтеверди, Кавалли и др.), так и для английского театра времен Шекспира, но на фоне классицистских тенденций первой половины XVIII века выглядело необычно.

В музыке «Юлия Цезаря» индивидуальных черт еще больше, чем в либретто. Пожалуй, здесь с полным правом можно говорить не только об аффектах и типизирующих характеристиках, но и о характерах в современном смысле этого слова. Особенно наглядно это проявляется в партиях двух женских персонажей, египтянки Клеопатры и римлянки Корнелии. Что касается партии Корнелии, то ее своеобразие во многом было связано с тогдашними жизненными обстоятельствами первой исполнительницы, Анастасии Робинсон (ок. 1692 — 1755), английской певицы, высоко ценимой Генделем за тонкую музыкальность, интеллигентность и понимание его намерений, однако именно в тот период находившейся из-за перенесенной болезни не в лучшей вокальной форме (в 1720 году голос Робинсон мутировал из сопрано в контральто и утратил прежнюю подвижность)¹. Преимущественно «страдательный» уклон роли Корнелии заставил композитора принять единственно возможное в таких условиях решение: составить почти всю партию из медленных номеров в жанре благородной жалобы (*lamento*), за исключением единственной радостной и в меру подвижной арии ближе к концу III акта, когда исполнительница, «распевшись», могла с нею уверенно справиться. Это решение шло совершенно вразрез с тогдашней итальянской оперной практикой, где каждый из основных персонажей должен был исполнить ряд разнохарактерных, причем не повторяющихся по аффекту, арий. Пожертвовав принципом характерности в пользу индивидуального характера, Гендель создал образ столь же убедительный, сколь уникальный.

Еще интереснее обстоит дело с образом Клеопатры. Это роль для примадонны, и потому она никак не могла быть выдержана в едином ключе, да и драматургический материал того вовсе не предполагал. Клеопатра чарует именно своей постоянной изменчивостью: она и царица, и коварная интриганка, и юная очаровательная девушка, охваченная пылом первой любви, и восточная красавица, с детства владеющая искусством лести и обольщения, и бесстрашная авантюристка, готовая ради крупного выигрыша идти на смертельный риск, и, при всем при этом, живая личность, способная на спонтанные вспышки чувств

¹ Как замечено в книге И. С. Федосеева, партия Корнелии стала прощанием Робинсон с оперной публикой [6, 75]. Уйти со сцены ее заставили личные обстоятельства: в 1722 году она тайно обвенчалась с контрадмиралом английского флота графом Питерборо, который настоял на прекращении ее оперной карьеры, хотя в концертах Робинсон иногда еще пела (в частности, выступала в «Мессии» Генделя).

и искренние сердечные порывы... Формально Гендель воплощает все эти черты Клеопатры так, как было принято в итальянской опере: при помощи рассредоточенных по всей партитуре разноплановых арий. Но то, как именно композитор это делает, обнаруживает его стремление сделать этот образ таким же неповторимым, как и образ Корнелии. Во-первых, генделевская Клеопатра никогда не поет виртуозных колоратур, если сценическая ситуация не дает к этому поводов (между тем у других композиторов персонаж мог изумлять публику «соловьиными» руладами, даже находясь в мрачной темнице или готовясь к неминуемой гибели). Во-вторых, сами эти колоратуры в ее партии не просто украшают вокальную линию и позволяют певице блеснуть голосом, а несут драматическую нагрузку, выражая то безудержное ликование, то гнев, то издевку. В-третьих, Гендель очень чутко отнесся к лицедейству своей героини и отразил его в музыке. Ведь в I акте Клеопатра приходит к Цезарю под видом придворной девушки Лидии, якобы оскорбленной негодяем Птолемеем, а во II акте она предстает Цезарю в облики самой Добродетели, спустившейся с небес в окружении Муз. И всякий раз, когда Клеопатра действует и говорит от своего собственного имени, она поет в определенных тональностях — диезных, причем в трех ее ариях это E-dur, воспринимавшийся в XVIII веке почти как экзотика и приберегаемый для особых случаев (никакой другой персонаж в «Юлии Цезаре» в этой тональности не представлен). Там же, где Клеопатра появляется в той или иной «маске», ее арии приобретают «матовый» бемольный колорит, словно бы покрываясь полупрозрачной вуалью. Таковы ария в B-dur в образе Лидии — «Venere bella» («Прекрасная Венера») и в F-dur в образе Добродетели — «V'adogo, pupille» («Обожаю вас, очи»). По музыке эти «маскарадные» арии тоже несколько проще, чем те, в которых героиня говорит от первого лица: они одноаффектны, достаточно определены по жанру, не содержат особых гармонических изысков. Оценить эту тонкость музыкальной характеристики героини способны лишь знатоки, однако, вероятно, ни у какого другого крупного оперного мастера первой половины XVIII века, кроме Генделя, мы не встретим столь изощренной и последовательно выстроенной системы выразительных средств, направленной на решение драматургических и психологических задач. Так, в опере Карла Генриха Грауна «Клеопатра и Цезарь» (Берлин, 1742, либретто Дж. К. Боттарелли) та же самая героиня наделена вереницей виртуозных арий, которые поначалу приводят слушателя в восторг, но по мере развития сюжета воспринимаются как слишком одноплановые и характеризующие лишь одну из сторон личности Клеопатры.

Гендель не боится идти и на довольно рискованные шаги, помещая в непосредственной близости сходные по аффекту арии разных персонажей. Поэтика оперы-серия требовала избегать подобных ситуаций, дабы публика не заскучала от монотонности, а певцы не были поставлены в невыигрышные условия. В «Юлии Цезаре» такое опасное сближение происходит в I акте после шокирующего эпизода с демонстрацией Цезарю окровавленной головы Помпея, предательски убитого Ахиллой. Последний, как и его господин, царь Птолемей, рассчитывает на радостную благодарность Цезаря, которому преподнесли голову врага как дружеский «подарок» от египтян. Однако реакция Цезаря неожиданна: он впадает в бурный гнев — не только потому, что коварное убийство претит его натуре и что жизнь благородного римлянина для него важнее дружбы с варваром, но еще и потому, что с Помпеем его прежде объединяли узы союзничества и родства (в период первого триумvirата Помпей был женат на дочери Цезаря,

которая впоследствии умерла после неудачных родов)². Все эти обстоятельства были безусловно известны любому образованному человеку в XVIII веке, в том числе Генделю, Хайму и немалой части их публики, читавшей Плутарха либо помнившей школьный курс древней истории. Поэтому «ария гнева» Цезаря, содержащая угрозы и проклятия египетскому царю, была не просто естественной с точки зрения выражения данного аффекта и распределения аффектов в его партии, но и очень точной психологически: не в натуре Цезаря было бы отреагировать как-то иначе. При этом сами по себе средства, использованные Генделем, были вполне типичны для «арии гнева»: лихорадочно быстрый темп, суровая тональность до минор, виртуозные пассажи, в которых голос как бы kloкочет от ярости. Здесь задачи создания характера полностью совпали с требованиями характерности.

Но практически все то же самое, включая тональность до минор, использовано в помещенной в непосредственной близости арии Секста Помпея (их разделяет ария Корнелии D-dur в характере благородного *lamento*). Наверное, другой композитор постарался бы избежать возникающего параллелизма, сменив хотя бы тональность или несколько смягчив характер музыки арии Секста — например, сделав бы его более жалобным. Чем мог руководствоваться Гендель, поручая очень сходные арии совершенно разным персонажам, да еще находящимся в тот момент действия в резко напряженных взаимоотношениях? Цезарь — молодой и умудренный опытом правитель и полководец, Секст (в либретто оперы) — юноша-подросток, почти ребенок; для Цезаря гибель Помпея — досадная неприятность, отчасти кладущая пятно и на его репутацию, однако вместе с тем означающая победу в гражданской войне; для Секста убийство отца, прибывшего в Египет в поисках убежища, — огромная, ничем не восполнимая, личная трагедия... А реагируют они почти одинаково. Может быть, потому, что оба — римляне, воспитанные в одних традициях и разделяющие одни и те же моральные установки? Ведь и Цезарь, и Секст, не сговариваясь, приходят к одному выводу: вероломное убийство римского полководца не должно остаться безнаказанным. И здесь начинаются психологические нюансы. Цезарь прямо объявляет Ахилле, что сегодня же придет во дворец и потребует от царя Птолемея ответа за совершенное от его имени или по его приказанию преступление. Этот прямотдушный вызов полностью соответствует всему, что мы знаем о воинской этике Цезаря. Секст же в разгар бушевания своего гнева вдруг замирает, застигнутым потусторонним видением: в средней части арии он обращается с возвышенной молитвой к тени «великого Помпея» (именно этот момент должен был напомнить английской публике о сцене Гамлета с тенью отца). Хотя в либретто оперы прямо не предписано появление призрака Помпея, в медленном эпизоде арии Секста оно фактически изображается при помощи музыки: Секст видит то, чего не видят другие, и потому время для него замедляется, а звуковой колорит становится откровенно-холодным (тональность меняется на Es-dur в оркестре появляются духовые инструменты). В арии Цезаря ничего похожего нет — никаких контрастов средний раздел его арии не содержит. Потому, начав с почти идентичной реакции на одно и то же событие, Цезарь и Секст действуют далее, исходя каждый из своего характера и жизненных установок. Цезарь вступает в противостояние с Птолемеем как политик, дипломат и военачальник,

² Триумвират (политический союз Помпея, Цезаря и Марка Красса) продолжался с 59 по 54 год до н. э.; в том же 54 году умерла Юлия; события оперы же относятся к 48 году до н. э.

Секст же — как мститель-заговорщик, герой-одиночка. Их драматургические линии с этого момента расходятся, чтобы вновь сойтись в конце III акта, где оба героя, забыв о прежней вражде, действуют совместно и только так достигают желаемого: Цезарь захватывает дворец, а Секст лично, как и клялся, убивает Птолемея. Но, хотя в финале оперы Цезарь и Секст вроде бы подают друг другу руки, ожесточенная непримиримость сына Помпея, наглядно продемонстрированная в течение всех предыдущих актов, делает неизбежным дальнейшее столкновение. О будущей войне Цезаря против Секста Помпея в тексте оперы, естественно, нет ни слова, но мало-мальски сведущие в истории люди прекрасно понимали, что сценический «happy end» — совсем не окончательный.

Режиссеры и исполнители наших дней почти всегда «вчитывают» это понимание в театральное решение оперы Генделя. Однако, не будь в самой опере раскрытых посредством музыки глубоких и живых характеров, такая трактовка вряд ли была бы возможна.

Является ли «Юлий Цезарь в Египте» уникальным шедевром, в котором композитор превзошел сам себя, вырвавшись за эстетические рамки итальянской оперы первой трети XVIII века? Быть может, в других операх Генделя музыкальные «портреты» героев находятся всецело в сфере типического?.. Где — характеристичность барочного толка, а где — характер в психологическом смысле слова?

Сложность проблемы заключается в том, что у Генделя есть и то, и другое, и точно разделить их не всегда просто. В операх характеристичность, пожалуй, перевешивает, ибо она давала публике «ключи» к пониманию происходящего, даже если люди, сидящие в зале, смутно представляли себе суть интриги (не будем забывать, что лишь некоторые хорошо образованные завсегдатаи «Королевской академии музыки» знали итальянский язык, и далеко не все давали себе труд сверяться во время спектакля с печатным либретто, где обычно давался и полный английский перевод текста). Если герой, облаченный в боевые доспехи, поет бравурную арию в сопровождении труб и литавр, то совершенно не обязательно вслушиваться в слова — смысл и без того абсолютно ясен, и никакого индивидуального характера в подобных случаях, как правило, искать не нужно. Но, если такая ария исполняется в несколько неожиданных или не совсем уместных обстоятельствах, она приобретает уже не внешнюю, а психологическую характеристичность.

Так, в I акте оперы «Ринальдо» в лагерь крестоносцев прибывает Арганте, царь осажденного Иерусалима, и поет очень впечатляющую, но вполне традиционную громогласно-героическую арию D-dur «Sibillar l'angui d'Aletto» (к тому же перенесенную Генделем в эту оперу из другого своего произведения — серенады «Ацис, Галатя и Полифем»). Казалось бы, перед нами обычный случай барочной внешней характеристичности. Но дальнейшие события I акта показывают, что на самом деле Арганте пребывает в состоянии смятения: он совсем не уверен в своем военном превосходстве над армией Готфрида Бульонского, и потому зовет на помощь возлюбленную и союзницу, прекрасную волшебницу Армиду. И в данном контексте выясняется, что героика выходной арии Арганте была всего лишь фанфаронством; на самом деле он, при всей своей внешней импозантности, внутренне слабее не только предводителей крестоносцев, но и Армиды, которая не боится никого и ничего. Итог оперы, военное поражение Арганте, предопределен не только сюжетом, но и музыкальной характеристикой персонажа, хотя составлена она из «вторичного» материала. Перемещения

номеров из одного произведения в другое основаны у Генделя на представлениях о проявлении характерности, уместном в той или иной ситуации; они почти никогда не совершаются совершенно механистически.

В «Агриппине» (1709), написанной молодым Генделем для Венеции, характеры персонажей вылеплены достаточно рельефно (отчасти из-за господствующего здесь сатирического или иронического уклона, который приводит к некоторой гиперболизации образов). Это юный, но уже донельзя испорченный Нерон; его мать Агриппина — матерая светская львица, хищница и завзятая интриганка; обольстительная, но хитрая и лживая Поппея, безнаказанно крутящая романы сразу с тремя поклонниками, и ни с одним не портящая отношений; влюбленный в нее сентиментальный и недалекий солдафон Отон, — и, наконец, напыщенный и придурковатый пожилой император Клавдий, который воображает себя властелином мира, но которым все крутят, как хотят. Столь непочтительное отношение к фигурам римской истории было, вероятно, возможно только на венецианской барочной сцене (начиная с трагифарсовой «Коронации Поппеи» Клаудио Монтеверди, 1642). Для средневекового города-республики, не имевшего собственного античного прошлого, древнеримские императоры не являлись сакральными фигурами, и над ними можно было даже посмеяться, особенно в сезон карнавала. Известная автономность Венеции сохранялась и в XVIII веке: тут были свои законы и обычаи, в том числе относящиеся к музыке и театру (так, в Риме женщина не могла выйти на сцену, а в Венеции певицы исполняли даже мужские роли). Партия Клавдия в «Агриппине» написана для баса, что само по себе в итальянской опере первой половины XVIII века означало некое снижение образа (басом обычно пели inferнальные персонажи, слуги, варвары, злодеи или носители сразу нескольких подобных качеств). Эту партию нельзя назвать чисто буффонной, хотя черты гротеска и комизма здесь присутствуют, причем проведены они четко и последовательно.

Например, ария, исполняемая Клавдием-триумфатором по возвращении из покоренной Германии («Cade il mondo» — «Пусть мир падет»), была заимствована Генделем из его итальянской оратории «Воскресение» (*La Resurrezione*), прозвучавшей в Риме годом раньше. Там эту арию исполнял Люцифер — персонаж мрачный, но безусловно гротескный. В устах императора Клавдия та же музыка, подвергнутая не очень существенным изменениям, заиграла новыми смысловыми оттенками. Поскольку Клавдий вовсе не олицетворяет в опере зло (впрочем, светочей добродетели там тоже нет!), inferнальный смысл музыки утрачивается. Начальная фигура — грандиозный двухоктавный *catabasis*, состоящий из скачков, — которая в арии Люцифера символизировала его падение, здесь выглядит преувеличением и создает эффект трескучей напыщенности, пронизывающей речь триумфатора. Гармонические и мелодические «блуждания» в оркестровом ригурнеле, означавшие в арии Люцифера некие злобные козни, в арии Клавдия приобретают значение велеречивого косноязычия, а быть может, и умственной недалекости: Клавдий теряет нить рассуждений и между проведениями ригурнеля повторяет одну и ту же мысль. Типовая форма большого *da capo*, которая в иных ситуациях может восприниматься как подчеркнуто величественная, здесь выглядит нескончаемо занудной, и недаром в современных постановках «Агриппины» все остальные персонажи в продолжение громогласной «речи» Клавдия демонстрируют отчаянную скуку.

Это не единственный гротескный штрих в характеристике Клавдия. По сути, все его сольные номера варьируют ту же тему. Клавдий в роли незадачливого

влюбленного столь же тяжеломерно забавен, сколь нелеп и в роли победоносного полководца. Когда, идя на свидание к Поппее, он нечаянно натывается на свою супругу Агриппину, то уверяет ее в неизменности своих к ней чувств, исполняя арию с любовным текстом («Basta che sol tu chiedi» — «Лишь попроси меня»). Но ария эта — быстрая минорная жига с широкими мелодическими скачками и ритмическими «подскоками» — звучит в данном контексте довольно комично, выдавая желание Клавдия поскорее отделаться от жены. Ни текст, ни музыка, взятые сами по себе, не смешны; фарсовость возникает благодаря их сочетанию и самой ситуации, в которую угодил император, но попадает он в нее во многом из-за свойств своего характера.

Почти два года спустя Гендель перенес эту же арию в партию Арганте в «Ринальдо», поместив ее в несколько иной контекст: Арганте преследует своими домогательствами пленницу Армиды, Альмирену. Здесь оттенок фарса, при том же тексте и той же музыке, меняется на оттенок варварской грубости и сладострастного нетерпения. В одной опере эта ария полностью соответствует характеру Клавдия и встраивается в линию его сольных номеров, в другом случае она столь же органично входит в характеристику Арганте, поскольку имеющиеся в ней черты типической характеристичности соответствуют и первому, и второму характеру.

В самом начале рассуждений о характере в музыке XVIII века я упоминала о роли, которую сыграла комическая опера. «Агриппина» — раннее произведение Генделя, и в самой Италии в это время еще не сложилось не только жанра оперы-буффа, но и жанра комического интермеццо в качестве самостоятельного театрального произведения. И тем не менее тенденции музыкального претворения юмора, гротеска, пародии, иронии, сатиры существовали, восходя к XVI веку и к трагикомедиям Алессандро Скарлатти. Влиятельная академия «Аркадия» отстаивала в Италии принцип жанровой чистоты и строгого разграничения стилей, и Гендель вполне владел «возвышенной» аркадской поэтикой. Но широкой публике нравилось как раз остроумное смешение разнородного, и, оказавшись в Англии, Гендель смело нарушал академические нормы, если этого требовала художественная необходимость. Такой необходимостью могла быть и верность отображения характера персонажа, данного в статике или в развитии.

Думается, именно этим иногда можно объяснить явное противоречие музыки и текста в ариях, исполняемых некоторыми героями в трудных или неоднозначных ситуациях — здесь можно обнаружить психологический смысл.

В уже упомянутом «Юлии Цезаре» царский военачальник Ахилла, преследуя пленную Корнелию, клянется ей в своей пылкой любви. Его ария в конце I акта «Tu sei cog» («Ты — мое сердце») содержит самые нежные и пламенные слова. Однако музыка выдержана в совершенно brutальном тоне: суровый минор, быстрый темп, дикое тесситурное скачки, резкие синкопы — все это создает ощущение необузданной свирепости Ахиллы и той угрозы, которую представляет собой даже его благосклонность. Трудно заподозрить в этом вопиющем несовпадении слов и музыки некую небрежность автора. Скорее, это следствие представлений Генделя о характере Ахиллы. Человек, который способен хладнокровно убить Помпея и собственноручно отрезать ему голову, способен и учинить насилие над супругой Помпея. При этом, как выясняется из дальнейшего развития событий, Ахилла действительно страстно влюблен в Корнелию, но это — страсть варвара, не привыкшего к сопротивлению и

даже не умеющего выразить свои чувства с надлежащей сердечностью. Но в искренности чувства Ахиллы никаких сомнений нет, и это чувство многое объясняет в его дальнейших поступках, вплоть до предательства по отношению к Птолемею.

Подобные арии, в которых текст нарочито расходится с музыкой, впоследствии писали и Глюк, и Моцарт, причем Глюк даже дал объяснение одному из таких своих решений: речь шла об арии Ореста из II акта «Ифигении в Тавриде», где герой говорит, что покой пришел в его сердце, а оркестр своими неспокойными синкопами выдает обманчивость этого ощущения (см. подробнее: [2, 253–254]). Чуть ранее в той же «Ифигении» Орест поет почти бравурную арию в D-dur, выражающую не героическую решимость победить в борьбе, а крайнее отчаяние и отвращение к себе самому. Несомненно, эти несовпадения аффекта музыки и сути слов имели психологический смысл, и, похоже, примерно так дело обстояло уже у Генделя.

Есть и еще одна сторона оперного характера, связанная не с образом персонажа и личностью его исторического прототипа, а с психофизическими особенностями певца, для которого изначально писалась данная партия. Собственно, в XVIII веке все оперы создавались в расчете на конкретных исполнителей, и композиторы подлаживались к вкусам и манерам певцов, либо умело комбинируя бытовавшие клише, либо же создавая индивидуальные драматургические рисунки — как внутри одной партии, так и в их сочетании.

В генделевском музыкальном театре эта связь проявлялась очень отчетливо и весьма устойчиво, поскольку композитор работал с одними и теми же исполнителями на протяжении ряда сезонов (иногда — многих лет), и образы оперных или ораториальных героев так или иначе отражали черты конкретного певца или певицы, соответствуя и характеру голоса, и техническим возможностям, и общему облику человека. Недаром исследователи уделяют немало внимания генделевским певцам — и не только потому, что это были блистательные виртуозы и яркие личности сами по себе, но и потому, что, зная некоторые подробности, можно лучше понять творческий замысел композитора. Мы уже говорили об этом в связи с партией Корнелии, написанной для Анастасии Робинсон, но есть и другие примеры.

Из ряда вон выходящая развязка оперы «Тамерлан» (1724) — самоубийство побежденного султана Баязета — была рассчитана на одного из первых «звездных» теноров XVIII века, Франческо Борозини (см. о нем: [4, 668]). Первоначальный авторский вариант финала был не столь мрачным и жестоким: Баязет, приняв яд, умирал за кулисами, а затем следовала довольно пространный сцена примирения Тамерлана с заговорщиками. Однако накануне премьеры, в сентябре 1724 года, в Лондон приехал Борозини, и Гендель не только приспособил партию Баязета к его голосу, но и изменил ее рисунок, приведя к подчеркнuto трагической развязке, требовавшей не столько красивого пения, сколько выразительной актерской игры. Впрочем, именно внутри предсмертного монолога Баязета находится лирическая кульминация всей его партии, ариозо f-moll, обращенное к дочери («Figlia mia»). Вряд ли можно спорить с тем, что композитор сознательно создал здесь очень индивидуальный характер, ориентируясь не только на драматический материал, но и на личность исполнителя. И в данном случае не существенно, был ли инициатором произведенных перемен Борозини или сам Гендель; важен художественный результат.

Число подобных примеров легко можно умножить, поскольку оперное творчество Генделя включает в себя более сорока сочинений, и в каждом из них найдется хотя бы один образ, обрисованный скорее как характер, нежели как сумма типичных аффектных характеристик. При изучении творчества Генделя, думается, нужно учитывать этот баланс типичного и индивидуального, старого и нового, который придает его образам столь интригующую и пленительную многомерность.

Использованная литература

1. *Барна И.* Если бы Гендель вел дневник... Будапешт: Корвина, 1972. 276 с.
2. *Кириллина Л. В.* Реформаторские оперы Глюка. М., Классика-XXI, 2006. 384 с.
3. *Кириллина Л. В.* Оратории Г. Ф. Генделя. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. 56 с.
4. *Луцкер П., Сусидко И.* Итальянская опера XVIII. Часть II. Эпоха Метастазιο. М.: Классика-XXI, 2004. 768 с.
5. *Михайлов А. В.* Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории / Под ред. А. Я. Гуревича. М.: «Наука», 1990. С. 43–72.
6. *Федосеев И.* Оперы Г. Ф. Генделя и Королевская академия музыки в Лондоне (1720–1728). СПб.: Сударыня, 1996. 160 с.
7. *Феофраст.* Характеры. Перев., статья и примеч. Стратановского Г. А. Л.: Наука, 1974. 124 с.
8. *Dahlhaus C.* Dramaturgie der italienischen Oper // Geschichte der italienischen Oper. Hrsg. von L. Bianconi. Bd. 6. Laaber: Laaber-Verlag, 1992. S. 75–178.
9. *Dean W.* Handel's Operas, 1726–1741. 2 Vols. Vol. II. Woodbridge: Boydell Press, 2006. 688 p.
10. *Dean W., Knapp J. M.* Handel's Operas. 1704–1726. 2 Vols. Vol. I. Oxford: Oxford University Press, 1995. 816 p.
11. *Händel Verzeichnis der Werke (HVW).* Hg. Bernd Baselt // Händel-Handbuch. Hrsg. W. Eisen. Bd. 2, 3. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1984, 1986.
12. *Kubik R.* Händels Rinaldo. Geschichte — Werk — Wirkung. Neuhausen — Stuttgart: Hanssler, 1982. 264 S.
13. *Lang P. H.* George Frideric Handel. N. Y.: W. W. Norton, 1966. 731 p.
14. *Hogwood Chr.* Georg Friedrich Händel. London, Stuttgart, Weimar: Metzler, 1992. 563 S.

Роман Насонов

ДВА ВЗГЛЯДА НА МЛАДЕНЦА ХРИСТА

(ИСТОРИЯ РОЖДЕСТВА
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Х. ШЮТЦА И И. С. БАХА)

Рождество Христово в истории музыки – один из самых популярных сюжетов. Современному слушателю предлагается как никогда широкий выбор произведений на эту святую тему – прежде всего, благодаря тому, что из архивов извлекаются всё новые рождественские сочинения старинных авторов. И тем не менее, сегодня, как и десятилетия назад, среди всего разнообразия Рождественской музыки особое положение занимают два произведения ораториального жанра, творения величайших мастеров немецкого Барокко – «История Рождества» Хайнриха Шютца (SWV 345; 1664) и «Рождественская оратория» Иоганна Себастьяна Баха (BWV 248; 1734).

Музыкальная наука всегда признавала за этими шедеврами особую, выдающуюся роль в истории искусства, однако феномен двух великих Рождественских сочинений по-прежнему нуждается в осмыслении. Традиционные в музыковедении комментарии к ним, указывающие на новаторство стиля и использование приемов музыкальной риторики в «Истории Рождества» или на совершенство структуры «Рождественской оратории», не затрагивают глубинной сути этой музыки, проникнутой словами христианской веры. Рассмотрение религиозной концепции двух произведений не только не уводит нас в данном случае в сторону от музыки, но и является необходимым условием ее художественного постижения.

Публикация состоит из двух самостоятельных очерков. Первый из них, посвященный сочинению Х. Шютца, можно прочесть далее; материал о «Рождественской оратории» И. С. Баха будет представлен читателям в следующем номере журнала.

Насонов Роман Александрович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

І. «...Я ВОЗВЕЩАЮ ВАМ ВЕЛИКУЮ РАДОСТЬ»

Авторское слово во все времена является бесценным источником наших знаний о музыке и отправной точкой в ее интерпретации. Многие тексты Х. Шютца, опубликованные им в качестве Предисловий к своим «опусам», настолько информативны, что исследователям не остается ничего иного, как идти вслед за комментариями великого композитора, пересказывая и растолковывая их читателю. Продолжая традицию перевода текстов Шютца на русский язык¹, предлагаем вниманию читателей Предисловие композитора к опубликованной в 1664 году в Дрездене «Истории Рождества».

Благосклонному читателю сего издания кратко сообщается:

Что все это представление (*diese gantze Handlung*)² создано автором для двух различных групп исполнителей (*auff zwey unterschiedene Chore*) — хора Евангелиста и хора, исполняющего концерты у органа. Хор Евангелиста в настоящем издании представлен тремя книгами, предназначенными для голоса, для органа и для басовой виолы (*für die Baß-Geige oder Violon*). Для исполнения партии Евангелиста сведущий музикадиректор (*Director*) выберет хороший, звонкий тенор, способный петь, руководствуясь лишь представлением о темпе внятной речи, а не рукой [дирижера]. Господин автор оставляет сведущим музыкантам судить о том, до какой степени удалась (или не удалась) партия Евангелиста в новом — насколько ему известно, никогда прежде не встречавшемся в немецких печатных изданиях — стиле музыкальной декламации (*im Stylo Recitativo*), в котором и мелодия, и ритм (*beydes Modulation und Mensur*) следуют за словами. При этом необходимо заметить, что если кому-либо угодно придерживаться старой, хоральной манеры (*des alten choraliter redenden styli*) — той, в которой в наших церквах до сих пор часто исполняется, без органа, партия Евангелиста в Страстях и в других духовных Историях, — то автор надеется, что и таковому его сочинение будет бесполезно, если от начала до конца тот будет действовать следующим образом:



Es be-gab sich a-ber zu der sel-bi-gen Zeit, daß ein Ge-bot von dem Kai-ser Au-gu-sto etc.

Что же касается второго хора, концертирующего у органа, то его партия состоит из десяти относящихся к данному представлению (*zu dieser Action*) концертов, об особенностях которых можно судить по прилагаемому ниже Описанию (*Specification*). Не умолчим, однако, о том, что автор усомнился в необходимости их публикации, ибо заметил, что вряд ли где-либо еще, кроме княжеской капеллы, оснащенной на должном уровне, оные изобретения смогут достичь надлежащего эффекта. Желающим же

¹ Начало этой традиции положил перевод Предупреждения к «Псалмам Давида» (Дрезден, 1619), выполненный С. А. Ошеровым; см.: [1, 359–360].

² В данной и в последующих цитатах сохранена орфография оригинала. Кроме того, вслед за изданием 1664 года, мы выделяем курсивом все иностранные слова и слова иностранного происхождения, укоренившиеся в немецкой музыкальной терминологии XVII столетия.

обзавестись копией этих концертов он предоставил обратиться к кантору в Лейпциге или же к Александру Херингу, органисту Церкви Креста в Дрездене³, у которых, с согласия автора, можно недорого приобрести их, а также три книги для хора Евангелиста. Сверх того, тем, кому будет угодно воспользоваться его музыкой для хора Евангелиста, разрешается переработать эти десять концертов (тексты которых можно найти в данном издании) по собственному желанию для имеющегося в их распоряжении ансамбля музыкантов (*Corpus Musicum*), или же сочинить иные концерты. Наконец, следует сказать в оправдание, что лишь во избежание долгого и утомительного копирования автор решил выпустить в свет несколько экземпляров [партии] хора Евангелиста; в противном случае, он воздержался бы и от этого.

Описание десяти Концертов у органа, сочиненных автором для этого представления

Вступление (*Die Introduction oder Eingang*): *Die Geburt unsers Herren Jesu Christi, wie uns etc.* На 9 партий, разделенных на два звучных хора: первый из четырех голосов, второй — из пяти инструментов.

Интермедия 1. Ангел пастухам в поле: *Fürchtet euch nicht.* Сопрано соло с двумя альтовыми и басовой виолой (*mit 2. Violetten und 1. Violon*)⁴. Под эту музыку иногда появляется колыбель Младенца Христа.

Интермедия 2. Сонм Ангелов. *Ehre sei Gott.* На восемь партий: шесть голосов и две скрипки; по желанию, дополняется виолами.

Интермедия 3. Пастухи. *Lasset uns nun gehen.* Три альты, две флейты и фагот.

Интермедия 4. Волхвы. *Wo ist der neu geborne.* Три тенора, две скрипки и фагот.

Интермедия 5. Первосвященники. *Zu Bethlehem.* Четыре баса и два сакбута (*und 2. Trom bonen*).

Интермедия 6. Ирод. *Ziehet hin und forschet.* Бас соло, две трубы кларино или два корнета (*2. Clarin oder Cornetten*).

³ А. Херинг (ум. 1695) — ученик Х. Шютца, учитель И. Кунау, органист дрезденской Церкви Креста с 1650 по 1695 гг. Совместно с другим учеником Шютца, придворным дрезденским органистом И. Клеммом, подготовил к публикации вторую часть «Священных симфоний» (1647). Возможно, составил данное Предисловие к «Истории Рождества» со слов престарелого Шютца.

⁴ В XVI–XVIII вв. словом *Violetta* могли обозначаться различные струнно-смычковые инструменты. Х. Смитер утверждает, что в Первой, Седьмой и Восьмой интермедиях использовались сопрановые виолы да гамба [9, 26]. Л. Джонсон предлагает исполнять соответствующие партии на скрипках [5, 15]. В «Музыкальном словаре» И. Г. Вальтера (1732) понятие *Violetta* применяется к струнным инструментам, исполняющим один из средних голосов в ансамбле. К таковому Вальтер относит альты и инструменты семейства виол высокой тесситуры: сопрановые (с диапазоном от *c* малой октавы до *g* и *a* второй) и альтовые (от *g* большой октавы до *di e* второй); последние, по словам Вальтера, и зовутся собственно «виолеттами» [11, 637]. Примечательно, что в Описании концертов для «Истории Рождества» термин *Violetta* встречается лишь в том месте, где говорится о Первой интермедии; относительно инструментария Седьмой и Восьмой составитель Предисловия использует обозначение *Viola*, имея в виду те же инструменты, что и вначале (и при этом ошибочно указывая их число в описании последней из интермедий: три виолы вместо двух).

Интермедия 7. Ангел Иосифу. *Stehe auf*. Сопрано, две виолы, как выше; колыбель.

Интермедия 8. Ангел Иосифу в Египте. *Stehe auf Joseph*. Сопрано, 3 виолы; колыбель.

Заключение (*Beschluß*), [исполняется] на том же месте, что и Вступление.

Хотя Предисловие составлено не композитором, а неназванным лицом с его слов, нет сомнений в принадлежности этих слов самому Шютцу. Как и другие шютцевские тексты в данном жанре, Предисловие представляет интерес, прежде всего, множеством исполнительских указаний — таких, как разделение музыкантов на две группы, расположенные отдельно друг от друга, требования, предъявляемые к исполнителю партии Евангелиста (обратим внимание, что преподносить словесный текст он должен в манере внятной, естественной речи), а также широкий спектр возможностей адаптировать сочинение к реалиям немецкой церковной музыки XVII столетия. Сходные идеи мы можем почерпнуть, например, из Предисловия к первому произведению Шютца в этом жанре — «Истории радостного и победного Воскресения нашего единственного Испытателя и Спасителя Иисуса Христа» (1623). Можно сказать, что мы имеем здесь дело со сложившейся философией Шютца как музыканта-практика.

И даже экстравагантная манера издания «Истории Рождества» свидетельствует, прежде всего, о мудрой практичности великого композитора. Публикуя свой опус в неполном виде, он, с одной стороны, минимизирует затраты на издание, с другой — достигает желанной цели: перед уходом в мир иной закрепить за собой первенство в использовании «речитативного стиля» среди авторов немецкой духовной музыки⁵.

Еще одна характерная особенность шютцевского подхода к жанру духовной истории — его внутренняя театрализация. Дважды в Предисловии произведение именуется «действом» (*Handlung, Action*). Вполне вероятно, что речь в данном случае идет о театре воображаемом, однако нельзя исключить и возможность привнесения элементов сценического действия.

На такую мысль наводят и некоторые детали Описания десяти концертов у органа. Так, Первая интермедия характеризуется как соло сопрано в сопровождении струнных инструментов, «*worunter des ChristKindleins Wiege bißweilen mit eingeführt*»; эта же «колыбель» (*Wiege*) упоминается в связи с Седьмой и с Восьмой интермедиями. Обычно данное указание связывается исключительно с музыкальной составляющей: синкопированной трехдольной фигурой, время от времени звучащей в басу соответствующих концертных номеров и традиционно являющейся средством изображения колыбельки, в которой покачивается Младенец Христос [9, 25]:

⁵ Как отмечают многие авторы, речитатив Евангелиста в «Истории Рождества» не порывает радикально с традиционными интонациями лютеранской церковной музыки. В частности, Г. Массенкайл указывает на то, что моделью для Шютца послужил тон чтения из лютеровской «Немецкой мессы» (1526), с характерными для него иницием *f-g-a* и тенором *a* [8, 185]. Начало партии Евангелиста, цитируемое в Предисловии к изданию, особенно показательно в данном отношении: записанная без мензуры, мелодия выглядит точь-в-точь как обычная церковная речитация (что не могло не произвести успокоительный эффект на консервативных немецких певцов, впервые столкнувшихся с новаторской декламацией в итальянской манере, пропагандируемой Шютцем).

Возможно, однако, что во время исполнения названных интермедий перед присутствующими появлялось некое символическое изображение яслей (что и получило отражение в предлагаемом нами варианте перевода).

Еще одна «подозрительная» деталь — ремарка, относящаяся к Заклучению «Истории Рождества»: «Beschluß, in der anstellung des Eingangs». Понимать ее можно как указание на идентичность исполнительских составов первого и последнего из десяти концертов; допустимо, однако, и иное толкование: последний номер «Истории» исполняется «на прежнем месте» (а значит, представление предполагает некие перемещения музыкантов). Наконец, сама музыка «Истории Рождества» настолько внутренне динамична, что элементы храмового действия, в духе средневековой литургической драмы, вполне бы ей подошли (возможно, здесь есть повод для размышлений современным исполнителям-аутентистам).

Наиболее театральными разделами произведения, бесспорно, являются восемь интермедий. «Вставки» в повествование Евангелиста, во многих случаях именовавшиеся «интермедиями», — одна из характерных особенностей немецкой духовной истории XVII века. Таковыми могли быть инструментальные «симфонии», строфы лютеранских духовных песен (исполнявшиеся голосом, чаще всего сопрано, в сопровождении инструментального ансамбля, восполняющего хоровое звучание), музыка на различные библейские цитаты и литургические молитвы, хорошо подходящие по смыслу к тому или иному моменту повествования. Все они, так или иначе, нарушают единство изложения евангельского текста, функционируя как его «тропы»⁶.

⁶ Первым образцом духовной истории с интермедиями стали «Страсти по Иоанну» (1643) Томаса Зелле (1599–1663), гамбургского музыкдиректора и кантора Иоганнеума (прославленной классической гимназии, основанной в 1529 году сподвижником Лютера Иоганном Бугенхагеном). Три интермедии, введенные Зелле в традиционные по стилю респонсорные Страсти, написаны в духе венецианских двуххорных концертов (непосредственным образцом композитору могли послужить сочинения М. Преториуса). Первые две сочинены на пророческие тексты Ветхого Завета (соответственно, знаменитые слова из 53-й главы Книги Пророка Исаяи «Но Он взял на Себя наши немощи и понес наши болезни...» и фрагменты Псалма 21 (22), включая речение, что, согласно Евангелию от Матфея, произнес на Кресте Иисус: «Боже мой! Боже мой! Для чего Ты оставил меня?»). В основу третьей положены текст и мелодия Страстной песни «О непорочный Агнец Божий» («O Lamm Gottes unschuldig»); подробнее о «Страстях по Иоанну с интермедиями» см.: [8, 178–179].

Напротив, Шютц кладет в основу интермедий часть самого евангельского текста — а именно, прямую речь героев Истории Рождества; весь «основной раздел» произведения (речитатив Евангелиста и восемь интермедий), таким образом, написан исключительно на традиционные для данного жанра фрагменты Евангелий (Лк 2:1–21; Мф 2:1–23; Лк 2:40). «Оживлять» музыкой реплики библейских персонажей было любимым занятием Шютца на всем протяжении композиторской карьеры — чтобы убедиться в этом, достаточно пересмотреть каталог его сочинений. Но даже в таком контексте интермедии из «Истории Рождества» — явление особое. Благодаря ярко выраженной жанровости (колыбельная, различные виды шествия) и, конечно, «энциклопедичности» использования музыкальных инструментов, их естественно уподобить номерам оперы или оратории — вокальным монологам, ансамблям, хорам.

Более того, в интермедиях Шютц обращается с евангельским текстом, словно с либретто, написанным современным автором. Повторы слов на разных уровнях способствуют возникновению иллюзии «поэтического ритма» и организуют музыкальную форму. Особенно показателен в этом отношении пример Первой интермедии. Повторяя многократно ключевые слова «...я возвещаю вам великую радость» («...ich verkündige euch große Freude»⁷; Лк. 2:10b), композитор «из ничего» образует танцевального характера рефрен; транспонируемый по родственным тональностям⁸, он звучит после каждого из смысловых отрезков, на которые Шютц подразделяет благовестие Ангела, создавая ощущение удивительной цельности настроения и единства музыкальной формы.

Поскольку индивидуальный звуковой облик и неповторимая музыкальная интонация найдены композитором для каждой из интермедий, произведение в целом часто воспринимается как портретная галерея евангельских персонажей⁹. О внутренней цельности и выстроенности этого ряда Шютц, по-видимому, проявил особую заботу. По наблюдению Л. Джонсон, десять концертов «Истории Рождества» расположены симметрично и образуют концентрическую структуру: основной раздел сочинения обрамлен Вступлением и Заключением; первые две интермедии, как и две последние, поются Ангелами (напомним, что Первая, Седьмая и Восьмая интермедии объединены к тому же тождеством исполнительского состава и музыкальной фигурой, символизирующей колыбель Младенца Христа); наконец, центральную группу интермедий (с Третьей по Шестую) исследовательница характеризует как театральное действие с участием пастухов, волхвов, первосвященников и книжников, царя Ирода. Свой взгляд на структуру «Истории Рождества» Джонсон представляет в виде большой, на целую страницу ее диссертации, схемы [5, 61–62].

⁷ У Шютца, благодаря повторениям слов, фраза звучит следующим образом: «...ich verkündige euch große, große Freude, große, große Freude».

⁸ Напомним, что всё произведение выдержано от начала до конца в одной главной тональности, фа мажор.

⁹ Приведем в этой связи ценное наблюдение, сделанное Г. Массенкайлом в статье «Три святых Царя в музыке» [7]. Сопоставляя трактовку истории поклонения волхвов в рождественских сочинениях Р. Михаэля, Х. Шютца и И. С. Баха, немецкий ученый обращает внимание на то, что только Шютц следует распространенному в дореформационной Германии апокрифическому представлению о «трех королях» (Евангелие от Матфея не дает для него никаких оснований): Четвертую интермедию он сочиняет для трех теноров и обозначает ее как «хор трех царей» («Chorus trium regium»). На наш взгляд, это объясняется не идеологическими или вероисповедальными соображениями, а желанием Шютца изобразить персонажей Истории предельно конкретно, как если бы они выходили на сцену театра.

С той оговоркой, что начальная и конечная пары интермедий вовлечены в развертывание сюжета (и потому центральные интермедии выделяются скорее как «человеческая» музыка, в противоположность «музыке Ангелов»), схему Л. Джонсон следует принять во внимание. К тому же, набор интермедий не был задан композитору условиями жанра, как это можно было бы предположить. В отличие от своего предшественника на посту придворного капельмейстера Рогера Михаэля, автора первой дрезденской «Истории Рождества» (1602), Шютц не включает в собственное сочинение рассказ о Сретении¹⁰. Причины этого мы едва ли узнаем когда-либо доподлинно, но лежащее на поверхности объяснение состоит в том, что композитору не нужны были «лишние», нарушающие стройную последовательность «десяти концертов», реплики евангельских персонажей¹¹.

Существование особого авторского замысла относительно концертных номеров не должно, однако, приводить к упрощенному, на наш взгляд, пониманию произведения в целом. Когда Л. Джонсон подает свою схему как структуру всего произведения («Symmetrical Structure of Work»), остается лишь недоумевать, куда же девались речитативы Евангелиста, написанные и опубликованные Шютцем. Ключевой вопрос состоит в том, до какой степени связаны между собой две составляющие «Истории Рождества», как они соотносятся между собой и образуют ли в итоге органичное единство¹².

Действительно, введение интермедий в немецкую духовную историю XVII века привело к парадоксальной ситуации: внимание композиторов переключилось с повествования Евангелиста (собственно «истории») на вставные номера. Стилевой контраст между «консервативной» историей и «новомодными» интермедиями ощутил уже у Т. Зелле; у иных его последователей он становится вопиющим. В отличие от многих младших современников Шютц явно не подразделял «Историю Рождества» на «традиционную» и «новаторскую» составляющие: и речитатив Евангелиста, и «концерты у органа» написаны им в современной манере, неизвестной до той поры большинству немецких церковных музыкантов. Художественные достоинства «хора Евангелиста» он также оценивал очень высоко: в противном случае, публикация 1664 года просто бы не состоялась.

Тем не менее, инерция восприятия всей барочной музыки по модели оратории или оперы XVIII века приводит к тому, что столь важные для самого Шютца

¹⁰ Тогда как более ранняя «История Воскресения» Шютца (1623) написана на ту же самую компиляцию евангельского текста, что и аналогичное произведение другого его предшественника при саксонском дворе, итальянца Антонио Сканделло (1568).

¹¹ Еще один аргумент в пользу того, что концентрическая структура серии концертов могла быть предусмотрена автором, дает композиция некоторых произведений Шютца. Так, чрезвычайно близкие по жанру к духовным историям «Семь Слов» (ок. 1645), несомненно, имеют концентрическое строение. Внешней аркой здесь выступают начальная и заключительная строфы немецкой дореформационной песни «Когда Иисус распят на Древе Креста» («Da Jesus an dem Kreuze stund»), внутренней — инструментальные «симфонии»; в центре же располагаются сами последние речения Спасителя. Л. Джонсон проводит, однако, иную, менее очевидную, параллель — с «Историей Воскресения», где усматривает композицию из пяти сцен, центральную из которых (то есть, насколько мы можем предположить, подкуп нагробной стражи) считает поворотным моментом действия [5, 34].

¹² Мы уже могли убедиться в том, что возможность бытования партии Евангелиста отдельно от концертов допускалась Шютцем не по идейным, а исключительно по практическим соображениям. Тем не менее, относительная самостоятельность двух составляющих «Истории Рождества», предусмотренная автором, способна породить недоразумения, одним из которых является фактическое «раздвоение» сочинения.

речитативы кажутся чем-то второстепенным, незначительным в музыкальном отношении. Да и представление об интермедиях как о «портретной галерее» нуждается в уточнении и углублении.

Удивительно, но такое сложное произведение, как «История Рождества», с точки зрения музыковедов является почти беспроблемным. Настоящая дискуссия о нем ведется по частным поводам. Единственный пункт, вызывающий жаркие дебаты, состоит в том, какой инструментарий должен использоваться при исполнении Четвертой интермедии, той самой, где прибывшие в Иерусалим волхвы вопрошают: «Где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему» (Мф 2:2).

Содержащееся в Описании концертов прямое указание на то, что в данной интермедии принимают участие «три тенора, две скрипки и фагот», вызвало практически единодушное недоумение ученых XX века. «Станным» представляется тот факт, что ансамбль волхвов сопровождают те же скрипки, что звучат вместе с пением Ангелов. Поскольку струнные традиционно связаны с барочным топосом «небесной музыки», идея найти им замену в Четвертой интермедии — инструменты, «более подходящие с точки зрения театрального эффекта», — напрашивается сама собой [9, 27]. Изучая так называемую «раннюю версию» произведения, партии «Истории Рождества», хранящиеся в университете шведского города Уппсала (SWV 345a)¹³, К. Хофман выдвинул предположение, что изначально партии скрипок в Четвертой интермедии были предназначены для натуральных рогов, играющих в регистре *clarino* [4]. Эта гипотеза получила не только признание, но и развитие — предположения о дальнейшей переинструментовке шютцевских интермедий [6, 30–31; 5].

Наиболее радикальный вариант изменения звукового облика «Истории Рождества» принадлежит Л. Джонсон, апеллирующей уже не столько к сохранившимся рукописным источникам, сколько к соображениям драматургической правды и художественного эффекта. В качестве альтернативы тому, что предлагается в «Описании десяти концертов», американская исследовательница предлагает использовать в Четвертой интермедии консорт трех сакбутов (альтового, тенорового и басового), в Пятой же — заменить два сакбута двумя гобоями. По мнению Джонсон, хор сакбутов в Четвертой интермедии будет звучать более цельно, нежели сочетание скрипок с фаготом, и хорошо сольется с вокальными партиями. Используя же гобои для сопровождения ансамбля первосвященников и книжников, можно достичь эффектных и хорошо выстроенных контрастов в центральной группе интермедий, ограничив, в то же время, исполнительский состав «практичным» набором инструментов [5, 58–60; 67].

Учитывая, что Шютц лично санкционировал сколь угодно смелые эксперименты с музыкой своих концертов, предложения Л. Джонсон не должны никого

¹³ «Уппсальская версия» «Истории Рождества», обнаруженная А. Шерингом в знаменитом нотном собрании Г. Дюбена в 1908 году, датируется периодом ок. 1660 года. В ней представлен почти полный комплект исполнительского материала, за исключением вокальных и инструментальных партий Вступления, а также первых пятнадцати тактов партии второго сакбута из Пятой интермедии (в силу этого Вступление исполняется современными музыкантами в реконструированном на основе сохранившейся партии континуо виде). Другой рукописный источник «Истории Рождества», «берлинская версия» (SWV 345b), был обнаружен М. Шнайдером в библиотеке Певческой академии в 1933 году, однако потерялся во время Второй Мировой войны. «Берлинская версия» возникла после публикации 1664 года и, не имея от нее серьезных отличий, содержала ряд авторских правок; подробнее об источниках «Истории Рождества» см.: [6].

шокировать. Другое дело, что критика использования скрипок в Четвертой интермедии — результат недоразумения и, более того, неспособности современных ученых понять подход Шютца к своему произведению. Как это порой случается с подобного рода научными дискуссиями, ларчик открывается просто: рекомендуя скрипки в качестве инструментов для Четвертой интермедии, Шютц имел в виду, по всей видимости, не музыкальную характеристику самих волхвов, а нечто более важное — символическое изображение света Вифлеемской звезды, света евангельской истины. Этот же свет исходит и от Ангелов, явление которых людям потому и вызывает у тех «великий страх», что сопровождается мощным излучением. «Не бойтесь», — обращается Ангел к пастухам, и эти слова следует понимать не только как попытку успокоить их, но и как призыв радостно принять тот Свет, что несет рождение Спасителя «народу, блуждающему во тьме». В этой связи стоит вспомнить и о том, что на иконах Ангелы по традиции изображаются окруженными облаком света, и о Рождественском фрагменте генделевского «Мессии», в котором речитативы, сопровождающие явление Ангелов, буквально «залиты» светом, исходящим от звучания струнных инструментов.

Удивительно, но исследователи «Истории Рождества» словно забывают о том, что «театр» в произведении Шютца — особого рода, и что главной целью великого композитора было не реалистически изобразить тех или иных персонажей, произведя на публику наибольший эффект, а воплотить в своей музыке важнейшие смыслы евангельского текста. В этой связи хочется обратить внимание на иную двойственность «Истории Рождества», нежели та, о которой шла речь до сих пор, — на тот факт, что текстовой основой произведения являются фрагменты двух Евангелий: история поклонения пастухов рассказывается в Евангелии от Луки; о поклонении волхвов и бегстве Святого Семейства в Египет повествует св. Евангелист Матфей.

Традиция сводить повествования евангелистов о жизни Иисуса Христа в единое целое существовала с самого начала истории лютеранства; первый образец «евангельских гармоний» дал близкий друг и соратник Лютера И. Бугенхаген (1526). Его опыт оказал сильнейшее воздействие на жанр лютеранской духовной истории. «Согласованные» Бугенхагеном евангельские тексты лежат в основе не только «Истории Рождества», но и таких сочинений Шютца, как «История Воскресения» и «Семь Слов». Компиляция текстов в «Истории Воскресения» показательна более всего: некоторые фрагменты «либретто» этого сочинения буквально «сшиты» из мельчайших кусочков, словно в результате микрохирургической операции. Парадоксальный эффект от такого сведения воедино четырех рассказов о Воскресении Христовом помогает лучше понять и почувствовать характер ранней лютеранской теологии. Благочестивая уверенность Бугенхагена и его коллег в том, что всякое евангельское слово является истинным и не подлежащим сомнению свидетельством о Спасителе, натакивается на самобытность каждого из четырех Евангелий.

Возникшие в результате письменной фиксации рассказов о жизни и смерти Иисуса, бытовавших в устной традиции, Евангелия изначально не были стенографическим отчетом о неких исторических событиях. Истина их в ином: каждое из Евангелий несет в себе образ Божий — такой, каким он запечатлелся в памяти ближайших учеников Спасителя; не случайно Евангелия часто именуются Церковью «словесными иконами» Христа. Ученики же были людьми разными, их Благовестия записывались для разных целей — не удивительно, что в результате возникли тексты, различающиеся между собой как в жанровом, так

и в стилистическом отношении, а их детали не всегда легко привести к непротиворечивому логическому единству (см.: [3, 7–20]).

Компиляция текстов, положенная в основу «Истории Рождества», внешне гораздо проще «евангельских гармоний», с которыми Шютц имел дело, впервые обратившись к жанру духовной истории. Соответствующие фрагменты Евангелий от Луки и от Матфея совершенно независимы друг от друга и ни в чем не пересекаются; между ними нет и не может быть противоречий, а потому и «согласовывать» в данном случае нечего (сам факт существования двух разных историй легко объяснить тем, что они относятся к разному времени). Рассказы о поклонении пастухов и волхвов просто следуют один за другим; формальную законченность повествованию придает фраза, у Луки подводящая итог истории Сретения: «Младенец же возрастал и укреплялся духом, исполняясь премудрости, и благодать Божия была на Нем» (Лк 2:40)¹⁴.

В то же время, образы, являемые в двух евангельских фрагментах, разительно отличаются друг от друга. Лютеранская традиция XVI столетия свела их в единый текст — в XVII веке Шютц, с его поразительной чуткостью к библейскому слову, обратил внимание на это различие и основал на нем свое «действие».

Центральная группа интермедий, написанная на тексты обоих Евангелистов¹⁵, объединяется, в отличие от крайних пар, не музыкальным материалом и единым звуковым колоритом, а, прежде всего, характером шествия, в той или иной мере присущим каждому из этих четырех концертов. Соответственно, в музыкальном воплощении текстов на первый план выходят глаголы, обозначающие движение: «Lasset uns *gehen* gen Bethlehem...» (Третья интермедия); «...und sind *kommen*, ihn anzubeten» (Четвертая); «... denn aus dir soll mir *kommen*...» (Пятая); «*Ziehet hin*...», «dass ich auch *komme* und es anbete» (Шестая).

Наиболее заметный музыкальный контраст возникает при этом между Третьей и Четвертой интермедиями, что не случайно. Различие образов пастухов и волхвов (особенно осязаемое благодаря подобию их функций в рассказе о младенчестве Христа: и те и другие приходят Ему поклониться) наводит на размышления о том, насколько непохожими, насколько разными оказываются пути людей к Богу¹⁶. И кажется, что сама структура евангельского текста спешит на помощь Шютцу в его

¹⁴ Подчеркивая формальную значимость момента, Шютц подает эти слова в приподнято-риторическом тоне: за протяженным восходящим хроматическим ходом (изображающим «возрастание» Младенца) следует элегантный росчерк быстрого пассажа.

¹⁵ Третья интермедия входит во фрагмент, принадлежащий Луке (Лк 2:15b); интермедии с Четвертой по Шестую возникают в связи с рассказом Матфея (соответственно, Мф 2:2; 5b–6; 8b).

¹⁶ «Пастухи пришли к Младенцу в ту же ночь, когда Он родился. Чтобы добраться до Вифлеема, им понадобилось 15–20 минут после того момента, когда они увидели ангела и услышали ангельскую песнь <...>Итак, проходит несколько минут, и вот они уже на месте, рядом с Младенцем. Они люди простые, их путь к Богу мгновенен. Им не требуется много времени, чтобы прийти к Богу, — этим простодушным, почти диким пастухам.

А вот волхвы. Это интеллектуалы Древнего Востока, они знают всё, читали священные книги древних народов и узнают будущее по звездам, они могут всё, что угодно, предсказать, как поется в тропаре праздника Рождества Христова: “...в нем бо звездам служащий звездою учахуся”. Их путь к Богу оказывается значительно более долгим и трудным, они идут чуть ли не год, если не больше, — через пустыни, реки, овраги и горы, пока, наконец, не приходят к Нему.

Так и сегодня к Богу ведут два пути. Один — путь простых людей с открытым сердцем. Он быстр и прост. Другой — путь магов, или волхвов <...> Над этим очень важно задуматься. Это одно из удивительных мест в Евангелии, когда Бог именно через сличение двух рассказов посылает нам Свою Весть» ([3, 33]; курсив автора).

желании выявить различный характер движения в этих двух концертах. Текст Третьей интермедии начинается в повелительном наклонении: «Пойдем в Вифлеем и посмотрим...». На этот призыв отвечают музыкальные фигуры, изображающие стремительное движение. Появляясь имитационно сперва у солирующих инструментов, а затем и у голосов, они быстро заполняют звуковысотное пространство подвижными линиями, направленными как вверх, так и вниз: пастухи скоры на подъем, любопытны, но толком не знают, куда бежать и что именно означает обещанное им зрелище:

2 Партии голосов и континуо

Las-set uns nun ge - - - - hen gen Beth - le - hem,
 Las-set uns nun ge - - - - hen gen Beth - le -
 Las-set uns nun ge - - -

Старинные деревянные духовые инструменты уместны здесь не только потому, что связаны с топосом пасторали, но и вследствие своей текучести, светлого тембра, способности скользить в легких пассажах.

Начало Четвертой интермедии в известном отношении — словно зеркальное отражение Третьей. Насыщенная имитациями фактура, трио человеческих голосов, три предваряющих их своим вступлением инструмента: всё тот же фагот и два инструмента сопрановой тесситуры (скрипки, или же пресловутые натуральные роги). Однако вместо плавного стремительного движения — важная, широкая поступь; вместо императива — вопрос: «Где родившийся Царь Иудейский?»:

3 Партия второго тенора

Wo ist der neu-ge-bor-ne König,

Музыка второго раздела этого концерта также не связана с изображением целеустремленного шествия. В фокусе внимания здесь оказывается образ Вифлеемской звезды («Stern»), в партиях голосов и инструментов подчеркивающийся энергичной фигурой-символом, по рисунку классифицируемой как *circulatio*¹⁷:

¹⁷ Фигура эта возвратится в речитативе Евангелиста между Пятой и Шестой интермедиями, вновь при упоминании звезды.

4 Партии голосов и континуо

sei-nen Stern ge-se-hen, sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de,
 wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen, sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de,
 wir ha-ben sei-nen Stern ge-se-hen im Mor-gen-lan-de,

И лишь в третьем, заключительном разделе волхвы вспоминают о своем путешествии в Израиль, отчего приходит в движение и музыка («...и пришли поклониться Ему»). Короткая энергичная фигура, звучащая поочередно у всех голосов и инструментов («und sind kommen»), неизменно направлена вниз: эти мудрые восточные люди хорошо знают, куда держат свой путь и Кого встретят в его конце:

5 Партии голосов и континуо

und sind kom-men, und sind kom-men, Ihn an-zu-be-ten,
 und sind kom-men, und sind kom-men, Ihn an-zu-be-ten,
 und sind kom-men, und sind kom-men, Ihn an-zu-be-ten,

Этим панорама духовных путей человечества, открывающихся в святую Рождественскую ночь, однако, не исчерпывается. Особый замысел Пятой и Шестой интермедий вновь воплощается композитором через характер музыкального движения. Первосвященники и Книжники, от лица которых в Пятой интермедии поет «солидный» квартет басов, сами никуда не идут; встретить Младенца Христа им не дано. Зато они находятся при исполнении важных обязанностей: ведая Священное Писание, Первосвященники и Книжники, по запросу царя Ирода, возвещают древнее пророчество о пришествии Мессии и о Рождестве Его в Вифлееме. Музыка Пятой интермедии разделяется на две части. Сначала профессиональные толкователи Писания «вводят цитату» (и речь их по своему мелодическому рисунку приближается к речитативу Евангелиста, с присущими тому повторениями тонов *a* и *c*). Затем звучат слова пророка Михея (Мих 5:2): начало цитаты композитор

отмечает своего рода «музыкальными кавычками» — острым пунктирным ритмом (в современной нотации — восьмая с точкой и две тридцатьвторые).

Ключевые слова пророчества Михея, предсказывающие пришествие Спасителя («...denn aus dir soll mir kommen...»; «...ибо из тебя произойдет»), Шютц воплощает величавой нисходящей фигурой (catabasis) — именно ее, а не начальные реплики Первосвященников, и подготавливала вступительная к данной интермедии симфония сакбутов.

Подобное изображение являющегося в мир Христа очень далеко от основного образа «Истории» — покачивающейся колыбели с Младенцем. В нем запечатлены не реальные события святой ночи, а многовековые чаяния народа Израиля, его собственные представления о приходе Мессии. В этом же духе выдержано и дальнейшее музыкальное изложение пророчества. Явившийся Мессия немедленно провозглашается «Вождем»: титул этот торжественно, с расстановкой произносится в высокой тесситуре («der Herzog»); сакбуты же на какой-то момент почтительно замолкают, прислушиваясь к возвещаемому слову, а потом подхватывают его, присоединяясь к вторящим этому слову голосам¹⁸:

6

¹⁸ Эффект этого своеобразного «эхо» получается церемониальным; в качестве необязательной аналогии вспоминается, как при рукоположении священнослужителей народ в разных частях храма восклицает, вслед за архиереем и священниками: «аксиос» («достойн» — греч.). Здесь, как и в других интермедиях, такие «вольности» обращения со словами Священного Писания, как их повторы, несут глубокий смысл.

Завершается же Пятая интермедия ярким изображением того, как признанный народом Христос «по ступенькам» (риторическая фигура *gradatio*) восходит на высоту своего царственного господства: «*der über mein Volk Israel ein Herr sei*» (букв.: «Который будет Господином над народом моим, Израилем»):

7 Партии голосов и континуо

I der ü-ber mein Volk Is - ra-el, ü-ber mein Volk

II Herr sei, der ü-ber mein Volk Is - ra-el, ü-ber mein Volk Is - ra-el,

III der ü-ber mein Volk Is - ra-el, ü-ber mein Volk Is - ra-el, ü-ber mein Volk

IV der ü-ber mein Volk Is - ra-el, ü-ber mein Volk Is - ra-el,

Is - ra-el, ü-ber mein Volk Is - ra-el ein Herr sei.

ü-ber mein Volk Is - ra-el ein Herr sei.

Is - ra-el, ü-ber mein Volk Is - ra-el ein Herr sei.

ü-ber mein Volk Is - ra-el ein Herr sei.

gradatio (repetition of the text in ascending steps across the vocal parts)

Пятая интермедия открывает ряд цитируемых мессианских пророчеств, в обилии содержащихся у Матфея (в евангельском рассказе Луки таковые отсутствуют). Все они находятся внутри речитатива Евангелиста, и оттого не всегда замечаются — при том, что Шютц всякий раз отчетливо их выделяет: паузами, неспешной и торжественной интонацией, интенсивным гармоническим и

мелодическим движением в аккомпанементе¹⁹. Не остается без внимания лишь один, экстраординарный случай, требующий, впрочем, особого комментария — знаменитые слова из Книги Пророка Иеремии о Рахили, оплакивающей своих детей.

В музыкальном отношении это самая яркая среди всех риторических фигур в «Истории Рождества», что и отмечается обычно авторами, пишущими о произведении Шютца²⁰. В интонационном отношении Шютц выделяет не только ее, но и всё пророчество Иеремии, от начала до конца. Тем не менее, смена метра и необычайная трактовка фигуры *passus duriusculus* на словах «плач и рыдание и вопль великий» не может не впечатлять. Нисходящий ход тенора, дублируемый в сексту инструментальным басом, не просто очень протяженный: композитор дробит его на три сегмента (следуя синтаксической структуре текста); сегменты же разделяет паузами у голоса, во время которых соответствующая часть хроматического хода повторяется одним басом. В то время как рыдания голоса прерываются (*suspiratio*), бас словно предлагает проинтонировать их еще раз, внутренним слухом, — с тем, чтобы каждое из этих слов-рыданий глубоко запечатлелось в душе слушателя:

8

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a rest, then has a series of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment has a similar melodic line in the bass clef. The second system continues the vocal line with notes: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The piano accompaniment continues with a similar melodic line. The score includes lyrics in German: 'Auf dem Ge-bir-ge hat man ein Ge-schrei ge-hö - ret, viel Kla - gens, Wei - nens und Heu - lens.' There are fingerings and breath marks indicated below the notes.

¹⁹ «Евангелие от Матфея создавалось для иудеев и для учителей веры. Оно написано языком, который можно назвать церковным. Здесь много слов и выражений, взятых из Ветхого Завета, не говоря уже о многочисленных цитатах. Есть такие издания Евангелия, где текст набирается обычным шрифтом, а цитаты из Ветхого Завета — курсивом. Курсива больше всего именно в Евангелии от Матфея» [3, 11]. Приведем перечень цитат пророческих книг Ветхого Завета в речитативе Евангелиста: 1. «Из Египта воззвал я Сына Моего» (Мф 2:15b; Ос 11:1). 2. «глас в Раме слышен, плач и рыдание и вопль великий; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться; ибо их нет» (Мф 2:18; Иер 31:15).

²⁰ «...выразительный хроматический пассаж в трехдольном метре использован для того, чтобы передать плач Рахили о своих детях; этот пассаж производит особенно сильное впечатление по контрасту с окружающим его с обеих сторон диатоническим речитативом» [9, 24].

Вслушиваясь в интонации плача, мы можем представить себе горе тех матерей в Вифлееме, чьи дети были уничтожены по соображениям политической целесообразности. Однако не следует забывать о том, что «театр» Шютца далек от реализма: плачут не женщины Вифлеема, а Рахиль; фигура же *passus duriusculus* относится к области высокой риторики и выражает всеобщий, символический смысл. Стоит вспомнить, что в Средние века плач Рахили был традиционным литургическим действием, разыгрывавшимся 28 декабря, в день памяти об избении Невинных младенцев. Структура плача (диалог плакальщицы и утешительниц) соответствовала структуре знаменитых плачей Девы Марии у Креста — и это не единственное соответствие между литургическими драмами Рождественского и Пасхального циклов [2, 30–33]. Иными словами, плач Рахили отсылает нас не только к трагичным историческим событиям, и даже не только к прообразу из Ветхого Завета — он сам является прообразом сцены у Креста, Распятия Спасителя. Создавая эту полную экспрессии музыку, Шютц был движим не одной лишь любовью к детям: на краткий момент он приоткрывает перед слушателями вид из Рождественской ночи на Голгофу.

Удивительно, но в научной литературе, по-видимому, никогда не отмечалась парность двух «царских» интермедий «Истории Рождества»: Пятой и Шестой. Между тем, Шютц напрямую сопоставляет здесь два прославленных образа: Мессии, Царя Иудейского, — и царя Ирода. Да не осудят нас строгие коллеги за излишне субъективную, вольную интерпретацию, но нам представляется, что традиционный топос «царской музыки» трактуется в Шестой интермедии пародийно. Шютц вроде бы делает всё как всегда, «как надо», но ощущение преувеличения и преднамеренной неуклюжести не покидает чуткого слушателя.

Глаголы движения в этой интермедии, как и в предыдущих, Шютц выделяет соответствующими мелодическими фигурами. Однако с самой первой из них («*Ziehet hin*») коварство царя выступает наружу: благодаря «витиеватому» характеру как отдельных фигур (*circulatio*), так и всей составленной из них мелодической линии (восходящая секвенция сменяется нисходящим заключением, также замысловатым по рисунку):

9 Партия Ирода

Zie - het hin, zie - het hin, zie - het hin, zie - het hin

Другая фигура движения (на слове «*komme*»), появляющаяся ближе к концу интермедии, выглядит еще более несуразно: «семенящие» шестнадцатые сменяются широким торжественным шагом:

10 Партия Ирода

dass ich auch kom - - - me, dass ich auch kom - - - me

Неуклюжесть движений царя Ирода (как отражение неискренности его слов и помыслов) подчеркивается партиями инструментов. Само по себе использование

баса для партии царя и высоких труб для ее сопровождения вполне соответствует барочной практике. Однако когда высокие, подвижные кларино вторят неповоротливому голосу, царь Ирод оказывается на, мягко говоря, невыигрышном для себя фоне. Повторение инструментами материала вокальных партий в данном случае приобретает иной, нежели в остальных интермедиях смысл: фальшивый царь поет на фоне истинно царских труб.

А чего стоит тот момент, когда Ирод просит волхвов тщательно разведать о «дитятке» («nach dem Kindlein»). Многократно повторяя свой приказ, Ирод всякий раз пропевает последнее из слов со всё большими торжественностью и «лаской». Он явно равнодушен к этому ребенку! Когда в последний раз Ирод произносит заветное слово с почти буффонной интонацией (широоченные мелодические скачки в разных направлениях), кажется, что возникающие в этот момент фанфары смеются над преступным правителем:

11

Nach dem Kind-lein, nach dem Kind - - - - - lein

3 4 3

Не менее забавен длинный пассаж, которым Шютц озвучивает последнее из слов интермедии «anbete» («поклонюсь»). Трудно воспринимать сие «поклонение царя Ирода» иначе, чем как пародию на поклонение волхвов и пастухов: «реверанс», который Ирод пытается изобразить, мог бы вызвать ассоциации с гимнастическим упражнением (если бы не солидный низкий бас, столь мало подходящий для подобных кувырканий):

12

Партия Ирода

und es an-be - te, und es an-be - - - - - te.

Казалось бы, евангельское повествование далеко уводит нас от событий святой Рождественской ночи — и не только в хронологическом отношении. Покой Младенца безнадежно нарушен трагическими событиями в Вифлееме, бегством Святого Семейства в Египет. Возвращение «колыбели Младенца Христа» в двух последних интермедиях поэтому следует рассматривать не только как заботу автора об архитектонике сочинения. Самая «бурная» и «стремительная» из фигур

движения в Седьмой интермедии — «fleuch in Egypteland» («беги в Египетскую землю») — возникает в окружении единственной и неизменной во всей «Истории Рождества» «фигуры покоя» (пример 13). На фоне последней звучит и еще один «бодрый» мотив — «stehe auf, Joseph» («вставай, Иосиф!»; пример 14).

13 Партия Евангелиста

und fleuch
in E-gyp-ten-land,

14 Партии Евангелиста и континуо

Ste-he auf, ste-he auf, ste-he auf, Jo - seph,

В тот момент, когда накал событий достигает наивысшего градуса, фигура «колыбели» «нейтрализует» потенциальный драматизм. Учитывая, что царь Ирод повелел убивать в Вифлееме всех детей до возраста двух лет, можно примерно предположить, что от Рождества Христова к моменту бегства в Египет прошло немало времени. Однако с точки зрения музыки Шютца — святая, «тихая» ночь к Седьмой и Восьмой интермедиям еще не окончилась. В силу того, что все тексты произведения по церковной традиции относятся к празднику Рождества, они вынуждены подчиниться Его атмосфере.

Покой Рождественской ночи вбирает в себя смутное историческое время, не дает ему развернуться и войти в свои права. Спешат к яслям пастухи, путешествуют за звездой волхвы, строит свои козни Ирод, Ангел побуждает святое Семейство сорваться со своего места и бежать скитаться в чужой стране — Младенец Христос мирно спит в своей колыбельке. Он — главный герой праздника и главное действующее лицо «Истории» Шютца. Господь на Небесах хранит Его сон, а пока Он спит — бессильны происки врагов, и ничего страшного случиться не может. И «великая радость», что возвестил пастухам Ангел, — не пройдет!

И здесь, в заключение нашего очерка, остается лишь вспомнить еще одного из главных героев «Истории Рождества», тоже безмолвствующего, — Пресвятую Богородицу, скромную свидетельницу всех происходящих событий, тихо стоящую у колыбели. Ни Лука, ни Матфей не могли быть свидетелями Рождества Христова. Как мы могли убедиться (и музыка Шютца была нам в помощь), их

рассказы несут отпечаток личности повествующего. Но рассказывают они с чужих слов: «Мария сохраняла все слова сии, слагая в сердце Своем» (Лк 2:19).

Отказываясь, вместе со всеми правоверными лютеранами, признавать Богородицу Заступницей человечества, Шютц помнил о Ее особой, выдающейся роли в истории христианства и положил слова св. Евангелиста Луки о Ней на музыку в особой манере — предельно скромно и просто, не далеко уклоняясь от традиционных оборотов лютеровского тона чтения, но в высшей степени проникновенно. Секрет мастера в этом случае (как и во многих других) почти невозможно раскрыть. Выскажем лишь догадку, что достижению эффекта помогают преобладающие — среди немногих аккордов сопровождения — неустойчивые «доминантовые» гармонии, символ любящего и трепетного сердца Матери Божией.

Использованная литература

1. *Барсова И. А.* Очерки по истории партитурной нотации (XVI — первая половина XVIII века). М.: Московская гос. консерватория, 1997. 571 с.
2. *Новичкова В. Н.* Западноевропейская литургическая драма XVII–XVIII вв.: поэтика и стилистика: дипл. раб. М.: МГК, 2008. 174 с.
3. *Чистяков Г. П.* Над строками Нового Завета. М.: Истина и Жизнь, 2000. 340 с.
4. *Hofmann K.* Zwei Abhandlung zur «Weihnachtshistorie» von Heinrich Schütz // Musik und Kirche 40, № 5 (1970). S. 325–30. Musik und Kirche 41, № 1 (1971). S. 15–20.
5. *Johnson L.* Heinrich Schütz's Weihnachtshistorie: Trombones for the Three Kings? D.M.A., The University of Arizona, 2006. 114 p.
6. *Linfield E.* A New Look at the Sources of Schütz's Christmas History // Schütz-Jahrbuch 4–5 (1982–83). S. 19–38.
7. *Massenkeil G.* Die heiligen Drei Könige in der Musik // Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag (hrsg. von Ackermann P., Kienzle U. und Nowak A.). Tutzing, 1996 (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24). S. 21–33.
8. *Massenkeil G.* Oratorium und Passion. Teil 1 (Handbuch der musikalischen Gattungen, B. 10, 1; hrsg. von Mauser S.). — Laaber: Laaber-Verlag, 1998. 328 S.
9. *Smither H. E.* A History of the Oratorio. 4 Vols. Vol. II. The Oratorio in the Baroque Era: Protestant Germany and England. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977. 393 p.
10. *Schütz H.* [Dem gönstigen Leser...] // Heinrich Schütz. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Bd. 1. Historia der Geburt Jesu Christi (hrsg. von Schöneich F.). Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1955.
11. *Walther J. G.* Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec. Lpz., 1732. 724 с.

НИНА СВИРИДОВСКАЯ

БОРИС ШЛЁЦЕР: ВВЕДЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВО

*Прежде чем говорить о произведении,
не следует ли вначале поговорить с ним?*

А. Букурешлиев

Несмотря на многочисленные исследования последних десятилетий, в многомерном пространстве Серебряного века все еще зияют «белые пятна». Среди них творчество Бориса Шлёцера — мыслителя, обладавшего неординарной фантазией, особым видением культурной ситуации и неповторимым литературным дарованием. Будучи непрофессиональным музыкантом, он, по меткому выражению композитора и исследователя Андре Букурешлиева, научил многих говорить о музыке [29, 20]. Действительно, для писателя, философа, эстетика, социолога, переводчика, музыкального и литературного критика Бориса Шлёцера слово являлось естественной, родной стихией. Как и другим уехавшим из страны художникам, ему выпала роль «посредника» между двумя великими культурами — русской и французской. Знаток Лермонтова, Чехова, Достоевского, Л. Толстого, Гоголя, Лескова, Бунина, Замятина, Шестова, Розанова, своими переводами он во многом открыл западным читателям отечественную литературу и философию. Не обошел вниманием автор и музыковедение. Констатируя нехватку философской рефлексии о музыке и трудов по психологии творчества, Шлёцер пытался восполнить эти пробелы, создавая многочисленные рецензии на новые сочинения, заметки об исполнителях и их выступлениях, работы, посвященные теоретическим вопросам (хотя в них подчас чувствовался дилетантский подход). Шлёцеру принадлежат несколько совершенно неизвестных в России книг и множество статей об отечественных и зарубежных композиторах XX века (в том числе об Обухове, Конюсе, Прокофьеве, Глазунове, Метнере, Вышнеградском, французской «Шестерке», Хиндемите, Корнгольде, представителях Нововенской школы и др.). В центре его размышлений — актуальные проблемы анализа Новейшей музыки, вопросы взаимосвязи автора и его произведения, взаимоотношения «формы и содержания».

Свиридовская Нина Давидовна — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Судьба Шлёцера во многом напоминает судьбы других художников первой волны эмиграции, чей дар раскрылся за пределами России. Долгие годы забвения привели к тому, что о нем практически ничего не известно. Безусловно, восстановление подробной биографии исследователя требует серьезной архивной работы, мы же лишь очертим основные вехи его жизненного пути.

Борис Шлёцер родился в 1881 году в Витебске в семье, богатой культурными традициями. Род восходил к Августу Людвигу фон Шлёцеру (1735–1809) — известному историку и филологу, адъютанту Петербургской Академии наук, профессору Гёттингенского университета, блистательному знатоку древнерусских летописей. Многие его потомки, будучи видными дипломатами, неоднократно приезжали в Россию. Отец Бориса Шлёцера — Федор Юльевич (1842–1906) — был юристом в суде, долгое время работал следователем на Северном Кавказе, поэтому детские годы Бориса и его сестры Татьяны прошли в Пятигорске.

Дом Шлёцеров был известен как один из интеллектуальных и художественных центров города. Созданию творческой атмосферы во многом способствовала мать будущего мыслителя Мария Александровна Шлёцер (в девичестве Боти, 1847–1937). Она была родом из Бельгии, окончила Петербургскую консерваторию по классу фортепиано у Т. Лешетицкого и всячески старалась привить детям любовь к музыке. Занятия искусством поощрял и дядя Павел Юльевич Шлёцер (1848–1898) — также пианист, композитор, ученик Листа и Брассена, профессор Московской консерватории, в классе которого занимались Е. Гнесина, В. Исакович (первая жена А. Скрябина), Л. Сабанеев, Ю. Померанцев, Г. Беклемешев, Д. Корнилов.

С детства Борис Шлёцер, проявляя незаурядные музыкальные способности, играл на фортепиано, однако решил посвятить себя профессиональному изучению социологии — учился сначала в Москве, затем в Брюсселе, где окончил университет и защитил докторскую диссертацию об эгоизме (1901). В те же годы Шлёцер изучал музыковедение в Париже, а также работал политическим корреспондентом в одной из брюссельских газет. В 1903 году он вернулся в Россию, жил попеременно в Москве и Петербурге, сотрудничал с различными изданиями, принимал участие в создании энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Его размышления можно встретить в ряде крупных газет и журналов начала XX века, в числе которых «Русские ведомости», «Биржевые ведомости», «Аполлон», «Музыкальный современник» и др. По протекции А. Скрябина, с которым Шлёцер был в родственных и дружеских отношениях (вторым браком Скрябин был женат на его сестре Татьяне), критик написал несколько статей для «Русской музыкальной газеты».

В революционные годы Шлёцер занимался организацией Музея музыкальных инструментов в Петрограде. В 1918 он вместе с сестрой Татьяной Федоровной и ее тремя детьми переехал в Киев, пытался открыть там Музей урбанизма. Затем некоторое время жил в Ялте, работал над монографией о Скрябине. В 1920 году, покинув Россию, Шлёцер оказался сначала в Константинополе, где перенес тяжелейший тиф, а потом в Брюсселе. В 1921 он поселился в Париже и прожил там почти пятьдесят лет.

По рекомендации С. Прокофьева Шлёцер устроился секретарем редакции «La Revue Musicale». В этом авторитетном музыкальном издании впоследствии были опубликованы многочисленные размышления философа о современных композиторах. Также на протяжении почти сорока лет (с перерывом на военные годы) автор вел ежемесячную рубрику в «La nouvelle Revue Française», писал в «Temps

modernes», «Mesures», «Synthèse», сотрудничал с целым рядом русскоязычных периодических изданий («Последние новости», «Современные записки», «Окно», «Звено» и др.). Однако зарплаты журналиста катастрофически не хватало, и, чтобы свести концы с концами, Шлёцеру постоянно приходилось подрабатывать переводами. Благодаря ему по-французски «звучали» «Петербургские повести» Гоголя, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Казачьи», «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник», «Война и мир», «Отец Сергей» Л. Толстого, «Записки из подполья», «Бедные люди», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание», «Идиот», «Вечный муж», «Игрок», «Сон смешного человека», «Бобок», «Белые ночи» Достоевского, «Леди Макбет Мценского уезда», «Очарованный странник» Лескова, «Князь Серебряный» А. Толстого, «Скучная история» Чехова, «Ночь» Бунина, «Наводнение» Замятина и др.

Шлёцер познакомил европейских читателей с творчеством Льва Шестова, без трудов которого невозможно представить экзистенциализм. Философов связывали многолетние узы дружбы, они познакомились в Киеве зимой 1918/1919 гг. В одном из интервью Шлёцер рассказал: «Первый раз я встретил его в Киеве, где мы жили в одном большом доме. Но друзьями мы стали в Ялте, где вместе провели зиму [1919/1920 — Н. С.]. Он эмигрировал раньше меня, я присоединился к нему в Париже в 1921 году» [1, II, 312–313]. Практически все сочинения Шестова (внушительный трехтомник) Шлёцер перевел на французский и написал несколько статей, интерпретирующих основные идеи мыслителя. Дочь и биограф Шестова Наталья Баранова-Шестова отмечала: «В своих переводах Шлёцер умел передать напряжение, подъем и лиризм, характерные для произведений Шестова <...>. Шестов очень ценил его статьи, так как он чувствовал, что его проблематика была близка Шлёцеру» [1, II, 313]. К 70-летию Шестова Шлёцер преподнес ему дорогой подарок: создал Комитет друзей философа (Comité des amis de Léon Chestov), в который вошли Н. Бердяев, Л. Леви-Брюль, П. Дежарден, А. Добрый, М. Эйтингон, Ж. де Готье, А. Лазарев и Ж. Полан. Благодаря усилиям этого общества на французском языке появилось издание одного из основных трудов Шестова «Киркегард и экзистенциальная философия».

Личная жизнь Шлёцера была полна превратностей. Он дважды женился. Первый раз в 22-летнем возрасте, будучи в Кисловодске, сочетался браком с Прасковьей Ивановной Романовой. Этот союз продлился до 1929 года, однако счастливым не был. В начале 1920-х, по воспоминаниям Н. Слонимского, Шлёцера охватила непреодолимая страсть к молодой еврейской девушке. Та же не оценила «метафизическую риторику, которой он украшал свои признания в вечной любви», и была смущена серьезностью его намерений. Доведенный до безумия, Шлёцер отправился в Монте-Карло, твердо решив покончить собой. В прощальной записке, адресованной Л. Шестову, он написал: «Завтра я перестану существовать и узнаю, есть ли после смерти другой, лучший мир». Проведя ночь в казино, Шлёцер поднялся на фуникулере к вершине холма и выстрелил себе в сердце. Утром его нашли (каким-то чудом он еще дышал) и отвезли в больницу, где вернули к жизни [9, 134–135]. В середине 1920-х Шлёцер познакомился со своей будущей второй супругой — Маргаритой Боулиан (1900–1989). Дочь врача, она всю свою жизнь посвятила исследователю, была его личным секретарем и помощником во всех делах. Они поженились 1 мая 1930 года. Ни в одном из браков детей у Шлёцера не было.

Во время Второй мировой войны Шлёцера, как выходца из России, арестовали и заключили в лагерь Койкур. Драматург Артур Адамов, оказавшийся

там же за неодобрительное высказывание в адрес правительства, писал об этом страшном времени: «Люди дохли, как мухи. <...> И нам пришлось ужасно тяжело. <...> Мертвых было столько, что их закапывали по ночам. Люди без счета умирали каждый день» [5, 73]. Однако жизненные невзгоды не сломали философа. Вплоть до последних дней он, несмотря на ослабленное зрение, продолжал активно работать, записывая сочинения на магнитофонную ленту. В 1950-е годы с интересом изучал эксперименты Пьера Булеза, примкнул к основанной им группе «Domaine musical», участвовал в организации концертов современной музыки. Одним из первых во Франции Шлёцер сумел распознать историческое и эстетическое значение Нововенской школы и поставил перед собой задачу объяснить широкому кругу слушателей принципы додекафонной и сериальной техник. Совместно со своей племянницей Мариной Скрябиной (дочерью композитора) он написал капитальный труд «Проблемы современной музыки» (1959).

В последние годы жизни Шлёцер пробовал себя и как оригинальный писатель. Ему принадлежит новелла «Секретный доклад» (1964), повествующая об экспедиции к Альфе Центавра и затрагивающая философскую проблему соотношения жизни и смерти человека, а также роман «Мое имя — никто» (1969), в котором мастерски переплелись дневник и выдуманная история 84-летнего мужчины, находящегося в доме для психически больных. Для нас этот роман интересен не только многочисленными интертекстуальными связями с отечественной классической литературой и философией (здесь неоднократно упоминаются имена Гоголя, Толстого, Достоевского и Шестова), но и решением столь характерной для постструктурализма проблемы взаимоотношения автора и его работы¹. По мнению Шлёцера, любой художник не только создает произведение, но и оказывается заново созданным в процессе этого творчества, то есть он — одновременно и объект, и субъект искусства. Дважды десятилетиями ранее, в исследовании о Бахе, автор высказал сходные мысли об отношении композитора к музыкальному сочинению. Восстав против распространенного романтического понимания музыки как экспрессии чувств, он выдвинул новаторскую для своего времени концепцию художника, способного созидать себя в процессе творчества.

В качестве эпиграфа к роману Шлёцер выбрал два такта из последней сцены балета Стравинского «Петрушка». В конце произведения один из персонажей объяснил их смысл: «Если меня создал Жюльен Дериз [старик, живущий в психиатрической лечебнице, он же автор — Н. С.], я сделаю для него то же самое, и в свою очередь его создам... Помнишь ли ты конец “Петрушки” Стравинского? К ужасу кукловода кукла <...> бунтует против того, кто ее создал» [цит. по: 2, 71]. Таким образом Шлёцер по-своему интерпретировал финал балета. От себя он добавил идею «бунта», при котором персонаж обособляется от творца.

Бориса Шлёцера не стало 7 октября 1969 года. Осмысление его наследия началось в 1981 году, когда Национальный центр искусств имени Жоржа Помпиду и издательство «Пандора» выпустили книгу «Boris de Schloezer», в которой

¹ Кроме романа «Мое имя — никто» этот вопрос рассматривается в ряде других работ Шлёцера: *Schloezer B. de. Nicolaus Gogol. L'homme et le poète ou les frères ennemis*. Paris, 1972; *Schloezer B. de. Introduction a Jean Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale*. Paris, 1946. Та же проблематика затронута Р. Бартом в статье «Смерть автора» и докладе М. Фуко «Что такое автор?», написанных практически в то же время, что и роман Шлёцера. В России этой проблемой занимались В. Виноградов, М. Бахтин (хотя, скорее всего, их концепций Шлёцер не знал).

представили очерки десяти писателей об авторе и напечатали шесть его статей [29]. Единственная же монография — «Борис Шлёцер (1881–1961). Пути русской эмиграции» Гун-Бритт Колер на немецком языке — появилась в 2003 году. В ней автор концентрируется прежде всего на изучении проблемы вхождения русского художника в западный интеллектуальный мир [30]. На русском языке число работ незначительно: отдельным проблемам посвящены статьи М. Гринберга, О. Томпаковой и А. Вермайера, ценные замечания содержатся в работах С. Савенко и Л. Корабельниковой. Фрагменты некоторых работ Шлёцера опубликованы в приложении к исследованию В. Варунца «И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами»; небольшой раздел монографии о Скрябине воспроизведен в журнале «Музыкальная жизнь»². Однако этого совершенно недостаточно, когда речь идет об исследователе такого масштаба, как Борис Шлёцер.

Его оценки всегда отличались субъективностью, а широта познаний удивляла — не было ни одной отрасли литературы и искусства, которая бы не интересовала Шлёцера. Он — автор нескольких монументальных трудов по различным проблемам музыковедения и литературоведения. Самый ранний из них — «Скрябин. Личность. Мистерия» — создавался еще до отъезда из России и был опубликован в берлинском издательстве «Грани» в 1923 году. Это, скорее всего, единственное исследование на русском языке; все остальные — «Игорь Стравинский» (1929), «Николай Гоголь» (1932, 1946 и значительно переработанное издание 1972), «Введение в творчество И. С. Баха, опыт музыкальной эстетики» (1947), «Проблемы современной музыки» (1959, 1977) — написаны и изданы на французском, а в дальнейшем переведены на английский, испанский и немецкий языки.

На протяжении многих лет Шлёцер внимательно следил за новейшей русской литературой, интересовался отечественной поэзией и прозой, рассуждал об особенностях творчества Пушкина, Чехова, Л. Толстого, Бунина, Гиппиус, Сологуба, Замятина, Куприна. К примеру, в письме Л. Шестову от 27 апреля 1923 года он отмечал: «Получил “Окно” [литературный журнал, издававшийся в Париже в 1923–1924 годах. — Н. С.]. Превосходный номер. Очень хорош Куприн и Ремизов. Зайцев не изменился: поэтичный и водянистый. Бунин не из лучших. <...> Мережковского только начал читать: отдельные замечания прелесть и язык выразительный, живой, но как только начинается теоретизирование, слышен скрип механических ножниц — один, два, три. Не выношу» [1, I, 250–251].

С особым пиететом Шлёцер относился к Ф. М. Достоевскому, перевел несколько его романов и написал ряд статей о мыслителе. Он чувствовал в Достоевском неисчерпаемый источник творческой энергии, ощущал безграничную

² Вермайер А. (Wehrmeier) К вопросу об историческом месте и значении музыкальной эстетики Бориса Шлёцера // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Ч. 2. Нижний Новгород, 1999. С. 7–16; Томпакова О. А. Н. Скрябин и Б. Ф. Шлёцер // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 3. М., 1998. С. 180–192; Шлёцер Б. Секретный доклад / пер. с франц., вступ. заметка и коммент. М. Гринберга // НЛО. 2000. №46 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2000/46/sekret.html>); Савенко С. Творчество А. Н. Скрябина в прессе русского зарубежья // Музыкальная академия. 2005. №4. С. 155–157; Корабельникова Л. А. Н. Скрябин и музыкальная критика русского зарубежья // Музыкальная академия. 1997. №2. С. 145–146; Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / сост., текст. ред. и коммент. В. П. Варунца: в 3-х т. М., 1997–2003; «Живу только одним будущим...» Фрагменты книги Б. Шлёцера А. Скрябин. Личность. Мистерия / публ. А. Москвина // Музыкальная жизнь. 1992. №2. С. 15–16.

силу его воздействия: «Достоевский — явление исключительное в русской жизни, <...> в нем возжегся <...> какой-то особый свет, <...> им сказано о настоящем и будущем человека какое-то новое слово, которое нужно понять, которое, может быть, следует преодолеть, но которое необходимо <...> пережить до конца. Все мы, хотим ли этого или не хотим, ориентируемся по Достоевскому, отношение наше к нему является определяющим для каждого из нас: мы идем с Достоевским или против него; или через него, наконец, но не мимо» [27, 451]. Безусловно, размышления Шлёцера о Достоевском находились в русле многочисленных исследований конца XIX — первых десятилетий XX века, интерпретирующих философско-эстетические и религиозные взгляды писателя (показательны работы В. Соловьева, В. Розанова, Д. Мережковского, А. Волынского, Л. Шестова, С. Булгакова, А. Глинки-Волжского, Вяч. Иванова, Н. Лосского, М. Бахтина, Н. Бердяева, И. Лапшина, Б. Вышеславцева и др.). При этом восприятие Шлёцера значительно отличалось от других авторов. Интересно проследить за его полемикой с Бердяевым, раскрывающей вопросы отношения к вере обоих философов.

В отличие от Бердяева, считавшего Достоевского великим духовидцем, Шлёцер видел в нем, прежде всего, гениального художника, своеобразии творчества которого «обусловило его необычайные открытия в области духа, его метафизические и религиозные позиции» [27, 458–459]. Подобная позиция особенно любопытна в свете богоискательства русской интеллигенции первых десятилетий XX века. Бердяев в письме к Шестову следующим образом прокомментировал эту мысль: «Шлёцер, твой переводчик, единомышленник, написал в “Современной записке” [«Современные записки» — литературный журнал русской эмиграции, издававшийся в Париже в 1920–1940 гг. — Н. С.] рецензию о моей книге о Достоевском [«Миросозерцание Достоевского» — Н. С.]. Заметь, что то, что он говорит обо мне и против меня, он мог бы сказать против каждого верующего человека, всякого христианина. Он не принимает самого факта веры. Религия представляется ему статичной и бездвижной. Я думаю, что статично и бездвижно неверие и скептицизм. Я вижу “выход” (против чего ты больше всего восстаешь), потому что я верующий христианин и до конца “всерьез” беру свою веру. “Выход” и есть движение, безвыходность же есть кружение. Достоевский тоже был верующий православный и этого нельзя опровергнуть никакими софизмами. В конце концов есть только одна вещь, которой стоит заниматься в жизни — искать “выхода”, и движение лишь в том, что его находит. И ты, и Шлёцер, и все люди вашего духа восстанете против всякого, кто признает положительный смысл жизни. Но ведь признавать положительный смысл жизни и есть признак всякой религии. И напрасно вы думаете, что состояние верующего не трагично, а трагично лишь состояние неверующего, как раз наоборот. Верующий большим рискует. Верующий рискует проиграть вечную жизнь, а неверующий рискует только проиграть несколько десятилетий, что не так уж трагично и страшно» [1, I, 286].

Шлёцеру принадлежали первые русскоязычные публикации о Марселе Прусте [22], его привлекали работы А. Франса — остроумного писателя, изящного стилиста, тонкого скептика, эпикурейца и блестящего болтуна (causeur) [2]. Высоко оценивал Шлёцер творчество индийского писателя Р. Тагора, считая его выдающимся мистиком, увлекался французской литературой XIX–XX столетия, в том числе Р. Ролланом, размышлял о путях развития театра, балета и кинематографа.

Волновали мыслителя и философско-эстетические проблемы, ибо только философия — «деятельность чистого, незаинтересованного мышления, стремящаяся постигнуть вневременную значимость вещей» [23, 376], — могла, по его мнению, дать ответы на многие актуальные вопросы. Шлёцер рецензировал работы Трубецкого, Радлова и Булгакова, писал о Ницше, Шпенглере, Розанове и Шестове, интересовался всеми выходившими в России философско-эстетическими изданиями. К примеру, с упоением следил за полемикой В. Иванова и М. Гершензона, развернувшейся на страницах «Переписки из двух углов». Не прошел он и мимо вопроса мировой геополитической ситуации. В отличие от столь популярного в среде русской эмиграции евразийства, Шлёцер многократно подчеркивал ненужность («схематизм») противопоставления Востока и Запада, активно ратовал за их органичный синтез. Для него был очевиден общечеловеческий («сверхнациональный») характер европейской культуры: «Западная Европа совершила великое, единственное дело: она создала идею человечества и воплотила эту идею, осуществив различными путями (отчасти мечём) единство земли. Насколько нам известно, европейская культура первая, единственная приобрела планетарный характер. Можно презирать технику, проклинать ее развитие, жертвы, приносимые ей, но техника обратила фактически землю в единое целое. Римская государственность, с одной стороны, христианство, с другой (католичество), выработали эту идею; развитие наук дало орудие осуществления ее, и тот факт, что ныне земля составляет в некотором смысле единое целое, ставит европейскую культуру в привилегированное положение в ряду других культурных типов» [24, 348]. Одним из главных достижений Запада Шлёцер считал выработку личностного подхода, интерес и заботу о конкретной индивидуальности. Поэтому он подверг резкой критике работу С. Булгакова «На пиру богов: Современные диалоги», в которой человек рассматривался исключительно как «клеточка в организме нации».

Внимателен Шлёцер был и к музыкальному искусству. Кажется, от него не «ускользнула» ни одна область, столь количественно велико и тематически разнообразно его музыкально-критическое наследие. Мы остановимся лишь на некоторых вопросах, заботивших мыслителя на протяжении долгого времени.

Ощущение конца эпохи, характерное для рубежа XIX–XX веков, породило желание осмыслить ее итоги, спровоцировало выдвижение на первый план исторической проблематики. И хотя Россия в этом вопросе заметно отставала от западноевропейских стран, где попытки целостного анализа музыкальной культуры различных эпох были предприняты еще в первой половине XIX столетия, пробелы восполнялись довольно быстро. Неподдельный исследовательский интерес к динамике исторического процесса и его связям с современностью проявил и Шлёцер. Он задался следующим, на первый взгляд парадоксальным, вопросом, который в контексте культуры начала XX века звучал очень актуально: «Существует ли русская школа музыки? Стравинский и Прокофьев, Скрябин и Мусоргский, Мясковский и Рахманинов... все объемлются этим понятием “русской школы”; но потому ли только, что они родились и создавали в известных географических пределах? Мы все чувствуем, что это не совсем так, что какое-то внутреннее единство тут есть, но в чем оно?» [26, 237]. Сравним эти слова со скандальной мыслью А. Лурье, высказанной в апреле 1920 года на скрябинских чтениях в Москве по случаю пятилетия со дня смерти композитора и повторенной им спустя двадцать четыре года в работе «Линии эволюции русской музыки»: «Истории русской музыки не существует в научном смысле. Она существует

лишь в индивидуальном сознании музыкантов и в их непосредственном творчестве» [4, 4].

По мнению Шлёцера, разнообразных по духу, идеалам и стилю отечественных художников связывает лишь «единство происхождения» — творчество Михаила Глинки. Его критик сравнил с Кантом, в котором «сошлись и сплелись тесно все направления философской мысли, враждовавшие до него; после него они вновь разошлись, но глубоко измененные, окрашенные его мышлением. Скептицизм, догматизм, идеализм — иные после Канта, чем до Канта. Точно так же и русский музыкальный европеизм иной после Глинки, чем до Глинки, иное и русское музыкальное народничество» [26, 243].

Подобно своему оппоненту философу И. Лапшину и совершенно независимо от него, Шлёцер в интерпретации прошлого и настоящего предложил отталкиваться от психологии творчества, условно разделив всех русских композиторов на «объективных» и «субъективных». Главным критерием попадания в ту или иную группу стала способность автора к расширению собственной личности: в отличие от «объективных» художников, отталкивающихся от коллективной идеологии, «субъективные» — эстетически эгоцентричны и раскрывают в произведениях собственную духовную природу. К первому типу Шлёцер отнес Глинку, представителей «Могучей кучки», Василенко, Каллиникова, Гречанинова, Глиэра, Стравинского и Черепнина. Ко второму — Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Мясковского, Гнесина, Обухова, отчасти Прокофьева.

С другой стороны, всю историю музыкального искусства исследователь вписал в стройную двухполюсную систему классического и романтического мировосприятия. По его мнению, классический мир замкнут и отделен от жизни; художник относится к реальности как к сырой материи, которую можно моделировать по определенным, заранее установленным, правилам. Для него конечный результат важнее процесса творчества и самого автора: «Для классика продукты творчества кристаллизуются; они обладают самостоятельным от него бытием, содержат <...> некоторую в себе ценность, живут и развиваются сами по себе: раз созданные, раз оторвавшиеся от своего творца, они входят уже в состав вот этого объективного, реального мира, подчиняются его законам и среди них творец сам уже чувствует себя чуждым, находясь как бы перед природными вещами. Мир культуры для классического ума обладает столь же самостоятельным бытием, как и природа» [25, 319–320].

Романтики же совершенно иначе относятся к личности. В центре их эстетики — гений, убежденный в универсальности своего мироощущения и ставящий себя гораздо выше всего им созданного. В искусстве более всего они ценят свободу и независимость от каких бы то ни было стандартов. «Творения — только стимулы к новым творческим подвигам, последняя цель которых — полное, безостановочное преобразование всей природы, человека, животных, косной якобы материи <...>. Наука, право, мораль ценны постольку, поскольку они способствуют расцвету творческой активности. Сами по себе — они призрачны, и величайшая опасность для человечества есть поэтому “культурный фетишизм”, т. е. обоготворение культурных ценностей, преклонение перед культурными благами как перед ценностями в себе, закрепление их как вечных, нерушимых, строение культуры этаж за этажом на незыблемых основаниях» [21, 343–344].

Естественно, отношение к музыке у художников диаметрально противоположное. Классики видят в ней самостоятельную область бытия, лишённую эмоций, чувств и ощущений. Их сочинения — «звуковые сгустки, музыкальные

системы, обладающие автономным бытием, собственным значением. Они — продукты творческой энергии, последняя цель труда художника, который, закончив свою работу, довольный своим созданием, не ищет уже более ничего за его пределами, наслаждаясь, любуясь им» [23, 348]. Для романтиков же музыка — это наделенная теургическим смыслом часть культуры, с помощью которой они хотят вступить в сакральное пространство. Олицетворением этих полюсов мировосприятия для Шлёцера становятся сочинения Стравинского и Скрябина, сравнению которых он посвящает статьи «Два полюса русской музыки» и «Два течения русской музыки».

Подобное противопоставление характерно для первых десятилетий XX века. Безусловно, сочинения композиторов к этому располагали, ибо во всем — от музыкального языка до философской подоплеку — они находились в оппозиции друг другу. Но был еще один немаловажный аспект: в отличие от пользовавшегося громадной популярностью Стравинского, Скрябин на Западе в начале XX столетия — личность практически неизвестная, поэтому исследователь хотел лишней раз привлечь к ней внимание.

С обоими художниками Шлёцер был знаком, но Скрябин сыграл в его жизни особую роль. Будучи близким другом и искренним поклонником таланта композитора, Шлёцер рьяно пропагандировал его сочинения, считая некоторые из них («Поэму экстаза» и Третью симфонию) началом новой эпохи культуры [15]. Л. Сабанеев в воспоминаниях отмечал: «Александр Николаевич очень любил Бориса Федоровича за его преданность и постоянное желание “объяснить” его широкой публике: он искренне считал его своим провозвестником и как бы “пророком”. Разговоры их были исключительно о Мистерии, даже о музыке Скрябина они мало разговаривали, хотя Борис Федорович был музыкантом и играл недурно на фортепиано» [8, 196–197]. Критик подчеркивал, что идеалистические искания Шлёцера оказали на композитора колоссальное воздействие. Он знакомил Скрябина с философской литературой, советовал, какие книги необходимо читать, объяснял их суть: «Я думаю, что многое в философии Скрябина, если только так можно именовать его идеи, было сотворено под влиянием Шлёцера, смутные и разбросанные обрывки его мыслей он стремился привести в некую связную систему и придать ей вид известной философемы <...>. Его [Шлёцера — Н. С.] взгляды <...> были странной смесью какой-то психологичности и рационализма с мистическими утверждениями и какой-то биомеханикой, разбавленными терминологией идеалистической философии» [8, 211].

Исследования Шлёцера в основном представляли собой комментарии к произведениям Скрябина, часто печатались в концертных программках или в виде статей в периодической прессе³. Своеобразным итогом этих размышлений

³ Шлёцер Б. А. Н. Скрябин // Русская музыкальная газета. 1908. №5. С. 113–120; №6. С. 145–157; №7. С. 177–187; Скрябин и его музыка // Русские ведомости. 1909, 21 февраля; О свободном творчестве (рукопись) // ГММС, НВФ №2650а (оригинал находится в ИРАИ); Об экстазе и действенном искусстве // Музыкальный современник. 1916. Вып. 4–5. С. 145–156; От индивидуализма к всеединству // Аполлон. 1916. №№4–5. С. 48–63. В более поздние годы появились следующие работы: Речь, произнесенная членом совета Московского Скрябинского Общества Б. Ф. Шлёцером на собрании Московского Скрябинского Общества, посвященная разбору книги Л. Л. Сабанеева «Скрябин» // Известия Петроградского Скрябинского Общества. Вып. 2. Пг., 1917; Записка Б. Ф. Шлёцера о Предварительном действии // Русские пропилеи. Материалы по истории Русской мысли и Литературы / собр. и подг. к печати М. Гершензон. М., 1919. Т. 6. С. 99–119; Два полюса русской музыки // Современные записки. 1921. №7. С. 341–350;

стало появление первого тома монографии «Скрябин. Личность. Мистерия», высокую оценку которой дали Л. Шестов и его друг, композитор и музыкальный критик Г. Ловцкий. Последний отметил, что автору удалось необыкновенно точно воссоздать культурный контекст, передать атмосферу, в которой зародились апокалиптические чаяния Скрябина: «Родственная и духовная близость не создали однако в Шлёцере aberrации любящего человека: книга от начала и до конца проникнута большой искренностью, стремлением дать цельный и правдивый образ Скрябина в тройном аспекте: в контрапунктическом сплетении композитора, поэта и мыслителя» [3, 423]. Однако, высказывались и противоположные суждения: на Л. Сабанеева исследование произвело «в высшей степени сумбурное впечатление» [8, 196], а И. Лапшин назвал его «образцом скудоумия» [6, 415].

Рассмотрение сочинений Скрябина исключительно с музыкальных позиций Шлёцеру представлялось недостаточным, и он сконцентрировался на изучении философско-эстетических взглядов композитора и их трансформации. При этом сложилась весьма показательная для Серебряного века ситуация: пытаюсь объяснить суть творческих свершений Скрябина, Шлёцер создал работу, в свою очередь нуждающуюся в адекватной интерпретации. Текст полон типичных для символистской культуры тайных смыслов, мистических откровений и мифологизма, изобилует сложным сплетением идей русской и западноевропейской философии. Для его настоящего прочтения необходимо не только тонкое понимание ситуации, обширный багаж знаний в области философии, эстетики, литературы и искусства, но и четкое осознание того, что идеи Скрябина здесь могут подменяться мыслями самого Шлёцера.

Если со Скрябиным автора связывали доверительные отношения, то со Стравинским не все так однозначно. Шлёцер неоднократно позволял себе критику методов работы композитора, особенно в 1930-е годы, чего Стравинский, и без того не очень жалующий исследователей, простить не мог. В письмах композитора проскальзывают недопустимо резкие высказывания типа «пакость жидовская фон дер Шлёцера» [10, III, 700]⁴. По утверждению Р. Крафта, их первая встреча состоялась в Париже в июне 1923 года [11, 527]. Однако до этого произошел следующий неприятный инцидент: в одной из рецензий Шлёцер назвал «Мавру» первой неудачей Стравинского, после чего отправил композитору письмо, в котором подчеркнул, что статья напечатана в искаженном виде, и он допускает возможность дальнейшего изменения своей оценки. Стравинский резко отозвался на это послание. В его архиве сохранился черновик ответа (скорее всего, не отправленный): «Если вы предполагаете возможность ошибки в вашей оценке “Мавры”, то надо было подождать и уж во всяком случае удержаться от таких категоричных утверждений как: “Мавра — первая неудача Стравинского” (и далее — “быть может, мы ошибаемся и “Мавра” всего лишь случайная неудача”» [10, II, 528]. Естественно, после всего случившегося их отношения не

Alexandre Scriabine // *Le Revue musicale*. 1921. №9. P. 28–46; Два течения русской музыки // *Окно*. Париж, 1923. Кн. II. С. 237–260; А. Н. Скрябин // *Musique russe. Etude reunies par Pierre Souvtchinsky*. P., 1953. Т. 2 и др.

⁴ Судя по воспоминаниям современников, Шлёцер был «высокого роста брюнет еврейского типа с очень типичным для еврея произношением». Этим сходством он доставлял сестре Татьяне Федоровне, известной своим антисемитизмом, особые мучения: «Татьяна Федоровна признавала, что ее брат похож на еврея и очень стыдилась этого, говорила даже как-то, что “он ее компрометирует своим сходством”» [9, 196].

могли быть отмечены теплотой и душевностью. Однако это не помешало Шлёцеру написать несколько исследований о Стравинском, актуальность которых сохраняется и по сей день⁵.

Помимо Скрябина и Стравинского среди отечественных композиторов начала XX века особый интерес для Шлёцера представляли сочинения «рафинированного» М. Гнесина, полного «мрачного пафоса» Н. Мясковского и «наивно религиозного» Н. Обухова. Творчество последнего — предмет его особой заботы.

Впервые музыку Обухова критик услышал на одном из концертов, организованных редакцией журнала «Музыкальный современник» в Петербурге в январе 1916 года⁶. Она произвела на него двойственное впечатление: «Это была странная “стоячая музыка”, музыка, лишенная движения, развития: композитор находил какой-нибудь сложный многозвучный аккорд, в нем пребывал, погружался в него, повторял на различных ступенях, затем — покидал и переходил к другому, ничем как будто бы не связанному с первым <...>. Но сами эти аккорды поражали: полнозвучные и вместе с тем прозрачные, они таинственным тембром своим напоминали гонги и колокола» [19]. Находясь за границей, Шлёцер продолжил следить за развитием таланта Обухова. Живя в Париже, они, скорее всего, общались: в архиве Шлёцера сохранилось письмо Обухова от 2 мая 1934 года, в котором композитор напоминает критику о запланированной встрече [7, 90], а в статьях Шлёцера неоднократно упоминается, что он видел сочинения Обухова в рукописях.

В начале 1920-х годов, после прослушивания нескольких сочинений на слова Бальмонта (романсов «Я буду ждать тебя», «Ничего не говори» и литургических поэм «Агнец — наше угрызение», «Пастырь — наше утешение») критик написал ряд серьезных работ о композиторе, назвал его одним из самых замечательных представителей молодой России, глубоким мистиком, живущим богатой религиозной жизнью. Ощущая Обухова духовным наследником Мусоргского, Достоевского и Скрябина, мыслитель подчеркнул исключительность его «исступленного» дарования: «Это религиозное исступление. Именно исступление, а не экстаз, не скрябинский экстаз, светлый, радостный, танцующий и легкий, насквозь пронизанный солнцем, в себе воспринявший и восточные и западные умонастроения, Индию и Элладу, но наше именно русское исступление, исступление раскольников самосожженцев, буйный, темный оргиазм, из каких-то неведомых глубин вздымающийся и выплескивающий душу в хаос, из которого, может быть, и “родится звезда”» [19].

Автор дал теоретическое обоснование новаторской технике двенадцатитоновых рядов Обухова (т. н. «абсолютной гармонии»), сопоставил ее с шёнберговской додекафонией и многозвучиями Скрябина позднего периода, поддержал самобытную, вызвавшую в 1915 году бурную дискуссию систему нотации композитора, суть которой сводилась к замене знаков хроматизма (диезов и бемолей, дубль-диезов и дубль-бемолей) на кресты. Правда, десятилетие спустя Шлёцер

⁵ Среди крупных работ: *Shloetzer B. Igor Stravinsky // Revue Musicale. 1923. №2. P. 92–141*, а также монографический очерк *Igor Stravinsky. P., 1929* (пер. на англ. Э. Паунд // *The Dial. 1928. №4. P. 271–283; 1929. №1. P. 9–26; 1929. №2. P. 105–115; 1929. №4. P. 298–303; 1929. №5. P. 394–403; 1926. №6. P. 463–474*).

⁶ В статье «“Исступленный”, творчество Обухова» Шлёцер ошибочно указывает, что это произошло в 1917 году // *Последние новости. Париж. 1921, 20 апреля*.

разочаровался в музыке Обухова: 22 мая 1934 года в «Последних новостях» появилась рецензия, в которой исследователь негативно отозвался о композиторе. Заметим, что в эти же годы не менее язвительной критике со стороны Шлёцера подверглись сочинения Стравинского и композиторов французской «Шестерки».

С симпатией автор относился к Прокофьеву, правда, это чувство не было взаимным. Известно, что работы критика композитор иронично называл «шлёцкиными статьями», а в одном из писем Асафьеву резко написал: «Я мало ценю Шлёцера» [10, III, 107, 148]. Композитором двигала боязнь сравнения со Стравинским; ему казалось, что в своих работах Шлёцер сталкивает их, причем не в его пользу («вытирает мною петрушкины сапоги»), хотя на самом деле ни в одной из статей исследователя подобного противопоставления не было. Шлёцер вполне объективно оценил потенциал Прокофьева и сделал несколько точных замечаний относительно его музыкального языка и стиля. Он подчеркнул стремительную эволюцию почерка композитора, упругость ритмики, волевую динамику, пикантность и красочность гармоний ранних сочинений: «Музыка Прокофьева была одним сплошным движением: ничего от скрябинских порывов, волевых взрывов, радостных взлетов или судорожных усилий, но какая-то энергия в себе, раскрывающаяся с железной необходимостью, по собственным законам и с совершенной бесцельностью. Поражали кованость, резкая подчеркнутость упорного ритма, в тисках своих неумолимо захватывающего с первого мгновения слушателя, терпкие, будто нарочно жесткие, раздражительные гармонии, угловатые, колючие темы, общая бескрасочность этой музыки, напоминающей офорт, нисколько не стремившейся по-видимому пленить, очаровать, ласкать, но насильем побеждающей. “Какой-то музыкальный кактус”, как выразился один музыкант <...>. Начиная с 1918 года, с “Мимолетностей”, и, отчасти, с Третьей сонаты и с Четвертой, жесткий, колючий стиль Прокофьева несколько смягчается, обнаруживается склонность к некоторому гармоническому упрощению, к тональной устойчивости, к усилению значения мелодического элемента, к менее четким, более смутным, извилистым ритмам. Бешеный поток его творчества, столь буйно развивавшийся в “Скифской сюите”, теперь иногда замедляет свой бег, задерживается, мгновениями замирает» [18].

В связи с Прокофьевым Шлёцер затронул важную проблему психологизма, художественной самооценности русской культуры. Он указал на то, что долгое время сочинения отечественных композиторов находились под влиянием различных внемузыкальных факторов (окружающая среда, чувства и эмоции художников, их философско-эстетические идеалы): «Звуковой мир творится здесь не из себя исключительно, но в жизнь его проникает психология, будь то национальная и социальная психология Мусоргского или обывательская, мещанская психология Чайковского, или экстатическая, выросшая до размеров космических психология Скрябина. Отсюда реалистический характер русской музыки, поскольку она не абсолютно автономна, но зависит от психологии реальности» [там же]. Менее «психологичны» в этом смысле, по мнению автора, оказались Глинка, Римский-Корсаков, Танеев, Глазунов и Стравинский. И лишь Прокофьев представлялся Шлёцеру первым «чистым» композитором, «у которого стихия звука достигла полной свободы, развиваясь исключительно и через себя. Ее строгая логика — именно музыкальная, одно сочетание порождает другое, по присущим музыкальному мышлению или точнее музыкальной деятельности законам» [там же]. Именно сквозь призму этой творческой независимости Шлёцер объяснил

склонность композитора к традиционным формам и неоклассическому языку: «Всегда, пишет ли он лирическую песнь, или шутовской, нелепый танец, он остается чистым музыкантом, мастером звука, все вещи воспринимающим *sub specie musicae*» [26, 259]⁷.

Критические работы Шлёцера свидетельствуют об его неподдельном интересе к различным сферам отечественной музыки первых десятилетий XX века, в частности, к композиторам традиционной позднеромантической направленности. «Русскими академистами» он называет Глазунова и Метнера, наделяя это понятие исключительно негативным смыслом. Основной недостаток явления Шлёцер видит в его закостенелости, подчиненности заранее выработанным законам: «Мастерство становится предметом школьной выучки и сводится к системе правил» [28, 402–403]. Метнера исследователь считает сыном германской культуры, подчеркивает массивную ученость его письма, бедность мысли, схоластичность форм и приемов: «Искусство лишено выдумки; оно основательно, продумано, крепко, умело сделано, но за его строгой, подчас суровой внешностью скрывается лирическая сущность и весьма банальная и пресная, не лишенная даже сентиментальности» [там же]. Столь же невысокую оценку получают и сочинения Глазунова. Как к эпигону «чайковизма» мыслитель относится к Рахманинову. Признавая выдающиеся исполнительские способности музыканта, автор поддерживает распространенную в начале XX века точку зрения об «анакронизме» его работ, связывает их успех, прежде всего, с любовью слушателей к эмоционально открытым, чувственным сочинениям: «...Рахманинов занял в сущности амплу Чайковского; но ту публику, лучше сказать, тот культурный слой, который некогда поддержал Чайковского, теперь влечет к Скрябину, к Дебюсси, к Прокофьеву, к Стравинскому, к Шёнбергу; явилась однако новая публика, та самая, для которой “Патетическая” Чайковского была некогда слишком трудна и учена; она эстетически воспиталась и теперь радуется искусству Рахманинова» [26, 257–258].

Не менее показательны размышления Шлёцера о западноевропейской культуре начала XX века. Самые ранние из тех, которые удалось обнаружить, относятся к 1908 году — это своего рода «путевые заметки», написанные после посещения Италии. Исследователь полагает, что население этой страны необъективно относится к своему искусству, путая грандиозные достижения прошлого с сомнительными успехами настоящего. Уверенность в себе итальянцев доходит, по его мнению, до шовинизма: «Прошлое Италии, это великолепное, сказочное прошлое душит и давит своей силой, своей красотой настоящее и мешает ему развиваться» [11, 323]. И далее: «им [итальянцам — *Н. С.*] все кажется, что пора расцвета продолжается, что нынешняя Италия та же самая, которая пережила Возрождение четыре века тому назад. То же — в области искусства; музыка, литература, скульптура так богаты драгоценностями и все еще живыми воспоминаниями, что для иностранца тускнеет настоящее ее. Для итальянца,

⁷ Идеи Б. Шлёцера относительно психологизма русской музыкальной культуры отчасти оказались созвучны размышлениям П. Сувчинского о развертывании музыкального времени, заботившим его в первые десятилетия XX века. Согласно этой концепции вся музыка делилась на хронометрическую и хроно-аметрическую. Первый тип характеризовался отсутствием в музыке эмоциональной рефлексии (Бах, Гайдн, Моцарт, Верди, Стравинский); второй базировался на подчинении музыки чувствам и переживаниям автора (Вагнер, Бетховен, Шопен). Периоды сменялись, подчиняясь закону временной цикличности, столь близкой Ницше, Шпенглеру, Тойнби и др.

напротив, на нем, на этом настоящем, все еще лежит отблеск прежней эпохи, а потому оно в его глазах полно значения и жизни. Про итальянцев можно сказать: они так привыкли иметь гениев, что, если теперь его нет, они его выдумают <...>. Такого преклонения перед талантом, какое видишь здесь, нигде не встретишь» [12, 438].

Единственное, чем, с точки зрения Шлёцера, Италия выгодно отличается от других стран, к примеру, от России, так это положительным отношением ко всему новому. В репертуаре театров, наряду с общепризнанными шедеврами, можно встретить сочинения неизвестных композиторов: «Старая итальянская опера, эволюционируя, ассимилировала Вагнера, который, казалось бы, должен ее погубить и, продолжая развиваться, создает тот новый тип драмы, который явится как бы синтезом и примирением двух прежде враждовавших направлений — итальянского и вагнеровского. Веристы явились первыми пионерами на этом пути; молодые итальянские композиторы, продолжающие их дело, идут уже дальше, поднимая значение итальянского искусства» [там же, 437]. Правда, Шлёцер низко оценивает музыкальный потенциал молодых авторов (Чилеа, Джордано и Пуччини). В их работах он отмечает множество серьезных недостатков, среди которых «погоня за внешними эффектами, искусственный жар страстей, горячий и неглубокий пафос, постоянная приподнятость тона; при этом — большая легкость мелодического изобретения, не слишком оригинального однако: все эти темы производят впечатление уже слышанного, богатая и мощная, чисто вагнеровская оркестровка, слабые попытки музыкальной характеристики с помощью лейтмотивов, <...> попытки примирить мозаичность старого стиля итальянской оперы с ее ариями, речитативами, дуэтами и пр. с цельностью и непрерывностью действия музыкальных драм Вагнера» [13, 502]. Но главный дефект Шлёцер видит в выборе тривиальных, неглубоких сюжетов: «Те же самые любовные коллизии, которые воспевались еще нашими дедами: чувства те же и характеры действующих лиц не изменились; обновился лишь язык на котором они выражаются» [14, 588].

Не лучше, с точки зрения Шлёцера, обстоят дела и в Германии. Там музыкальная жизнь «болеет, нуждается в творческом обновлении; но его не могут дать ни Шрекер, конечно, ни Хиндемит, ни многочисленные ученики и последователи Шёнберга» [28, 397–398]. Впоследствии автор изменил свое отношение к нововенцам, тон высказываний о Шёнберге и его учениках стал более мягким, а суждения — более конструктивными.

В силу жизненных обстоятельств особый интерес для Шлёцера представляла культурная ситуация Франции, где, по его мнению, с начала XX века все виды искусства оказались охвачены подлинным Возрождением. Музыка не составила исключения, после долгих лет забвения она начала выходить на лидирующие позиции, чему способствовали художественные искания импрессионистов: «Свободному стиху поэтов импрессионистов соответствует “свободная”, т. е. незаконченная, незамкнутая в себе, неопределенная мелодия Дебюсси, лишь намекающая, смутно возбуждающая; это не линия, но лишь тень. Пуантизму, точечной технике живописного импрессионизма соответствует вполне отрывочное, мозаичное письмо дебюссистов: последования и сочетания звуков никогда не определяются формальными принципами, специальной логикой музыкальной речи, но логикой ощущений, <...> игрой восприятий» [16, 233]. При этом Шлёцер, как и многие другие исследователи начала XX века, с гордостью подчеркивал, что взлет французской композиторской школы был

бы невозможен без русского музыкального творчества — сочинений Мусоргского, Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина, а затем — Стравинского. Отечественное искусство не просто оказало огромное влияние на Дебюсси, оно «пробудило и освободило его: оно очаровало его своей свежестью, непосредственностью, смелостью и больше всего, как он потом признавался, своей естественностью; в Мусоргском он услышал голос живой человеческой природы, скованной, как ему казалось, формализмом классиков и взвинченным пафосом Вагнера и его эпигонов» [16, 234]. Французские художники заимствовали очень многое: гармонические богатства Бородина, свободный, гибкий речитатив Мусоргского, тембровые открытия Римского-Корсакова; через русских пришло постижение Востока. Единственно, что оказалось им чуждым — стихия ритма русской музыки (по мнению Шлёцера, импрессионистические сочинения «бескостны» и «текучи»). Однако и здесь положение изменилось, когда в европейскую жизнь ворвался Стравинский, творчество которого, по словам исследователя, пронизано «сгустками ритма» и стремлением к завершенности. Новым веянием, реакцией на импрессионизм становится культ формы, влечение к определенности, резкости и остроте во всех видах творчества [17]. Шлёцер отмечает, что данной тенденции во французской музыке соответствуют композиторы «Шестерки» во главе с Кокто («музыкальные кубисты»), целью которых является создание национальной музыкальной школы. Дебюсси они в расчет не берут, так как считают его подчиненным русской музыке («сквозь Дебюсси слышна русская педаль» [16, 236]). Но, с точки зрения автора, несмотря на все старания молодых музыкантов, «русская педаль» (теперь со «стравинским» акцентом) слышна и у них, особенно, в гармоническом и ритмическом планах. Образно Шлёцер описывает колоссальную разницу между сочинениями импрессионистов и кубистов: «Впечатление, которое испытываешь, переходя от нежно-светящихся созданий Дебюсси, неуловимых, смутных, — к резко очерченным, твердо ритмованным, “колючим” произведениям “шести”: касался бархатных, шуршащих, скользких тканей и вдруг ударился больно о жесткий, многогранный кристалл» [там же].

При многочисленных творческих разногласиях, художников «Шестерки» объединяет эстетика удовольствия (гедонизм). Они стремятся доставить слушателю чувственное и интеллектуальное наслаждение, пытаются быть понятными без особых усилий. Отсюда и появление «легкой», на первый взгляд, музыки, требующей от слушателя минимальной затраты внутренних сил. Автор отмечает, что в истории уже бывали периоды, когда развлекательная функция искусства выходила на первый план — придворная музыка XVIII века, оперетты Оффенбаха. Но все-таки раньше наряду с этим искусством веселья («бурлески», как пишет исследователь), существовало «большое» («серьезное») искусство. Ситуация 1920-х годов видится ему иначе: сложные с технической точки зрения сочинения молодых французских композиторов оказываются доступны широким массам [31, 3–4].

Безусловно, в рамках данной статьи мы лишь прикоснулись к вершине айсберга критических работ Бориса Шлёцера. Вне поля нашего зрения осталось огромное количество исследований, в том числе фундаментальные труды, посвященные эстетике Баха и анализу Новейшей музыки XX века. Однако, даже рассмотренного нами вполне достаточно для осознания того, что размышления Шлёцера — яркое отражение эстетики Серебряного века с ее стремлением к

всеохватному синтезу. Автор не замыкается в рамках узкой специализации. Обладая уникальным интеллектуальным багажом и широчайшей эрудицией, он может позволить себе проводить тонкие аналогии, охватывающие все виды творчества. Трепетно относясь к отечественной музыкальной культуре, Шлёцер рьяно пропагандирует сочинения русских композиторов (в особенности Скрябина) за рубежом и ратует за их адекватную оценку иностранными слушателями. С другой стороны, духовные поиски мыслителя часто влекут и столь характерную для Серебряного века мифологизацию образов художников: подобно символистам, он, того не замечая, наделяет авторов собственными мыслями и эмоциями (показательны в этой связи работы о Скрябине, Обухове и Вышнеградском).

Почти половину жизни Шлёцер прожил во Франции (да и в молодые годы часто бывал за границей), но при этом сумел сохранить особенности той культуры, что была для него родной, — универсальность русской мысли с ее открытостью и страстным духовным поиском.

Использованная литература

1. Баранова-Шестова Н. Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников: в 2-х т. Париж: La Presse Libre, 1983. Т. I. 360 с. Т. II. 396 с.
2. Колер Г.-Б. Между адогматизмом и «nouveau roman». Интертекстуальные реминисценции ко Льву Шестову в романе «Mon nom est personne» («Мое имя — никто») Бориса Шлёцера (1969) // Вестник молодых ученых. 2004. № 5. Серия: Филологические науки. 2004. № 1. С. 65–78
3. Ловцкий Г. Рецензия на книгу Шлецера Б. А. Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. Берлин, 1923 // Современные записки. 1923. № 16. С. 423–424.
4. Лурье А. Скрябин и русская музыка. Пбг.: Государственное издательство 1921.
5. Менегальдо Е. Русские в Париже 1919–1939. М.: Наталья Попова — Кстати, 2001. 248 с.
6. Неизданный Иван Лапшин / СПб. гос. акад. театр. искусства; [сост., публ., биогр. ст. Л. Г. Барсова]. СПб., 2006. 422 с.
7. Польшаева Е. Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии. М.: Русский путь, 2008. 292 с.
8. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–XXI, 2003. 400 с.
9. Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни / пер. с англ. Н. Кострубиной, В. Банкевича; примеч. О. Рудневой, В. Банкевича и А. Вульфсона. СПб.: Композитор, 2006. 424 с.
10. Стравинский И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3-х томах. Т. 2. 1913–1922 / сост., текстол. редакц. и ком. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 С. Т. 3. 1923–1939. М.: Композитор, 2003. 944 с.
11. Шлёцер Б. Музыка в Италии // Русская музыкальная газета. 1908. № 13. С. 321–329.
12. Шлёцер Б. Музыка в Италии // Русская музыкальная газета. 1908. № 18–19. С. 436–443.
13. Шлёцер Б. Музыка в Италии // Русская музыкальная газета. 1908. № 22–23. С. 497–503.
14. Шлёцер Б. Музыка в Италии // Русская музыкальная газета. 1908. № 28–29. С. 588–592.
15. Шлёцер Б. А. Н. Скрябин и его музыка // Русские ведомости. 1909. 21 февраля.
16. Шлёцер Б. Музыкальное Возрождение Франции и русское влияние // Современные записки. 1920. № 3. С. 230–239.
17. Шлёцер Б. Театр и искусство. Памяти Дебюсси // Последние новости. 1921. 30 января.
18. Шлёцер Б. Музыкальный фельетон. Сергей Прокофьев // Последние новости. 1921. 22 марта.
19. Шлёцер Б. «Исступленный», творчество Обухова // Последние новости. 1921. 20 апреля.

20. Шлёцер Б. Зеркальное творчество. (Марсель Пруст) // Современные записки. 1921. №6. С. 227–238.
21. Шлёцер Б. Два полюса русской музыки // Современные записки. 1921. №7. С. 341–350.
22. Шлёцер Б. Рецензия на книгу Беседы Анатоля Франса, собранные П. Гзелль [France A. Les matinées de la Villa Said / Propos d'Anatole France rec par P. Gsell. Paris, 1921] // Современные записки. 1922. №10. С. 394–395.
23. Шлёцер Б. Рецензия на журнал Петербургского Философского общества «Мысль» / под ред. Н. О. Лосского, Э. Л. Радлова // Современные записки. 1922. №12. С. 376–378.
24. Шлёцер Б. «Закат Европы» [Рец. на кн.: На путях: (сб. ст.). Берлин, 1922. (Утверждения евразийцев; кн. 2); Освальд Шпенглер и Закат Европы / Ф. А. Степун, С. П. Франк, Н. А. Бердяев, Я. М. Букшман. М.—Берлин., 1922] // Современные записки. 1922. №12. С. 339–348.
25. Шлёцер Б. Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. Берлин: Грани, 1923. 360 с.
26. Шлёцер Б. Два течения русской музыки // Окна. Париж, 1923. Кн. II. С. 237–260.
27. Шлёцер Б. Новейшая литература о Достоевском. [Рецензии на книги: Лапшин И. Эстетика Достоевского. Берлин, 1923; Вышеславцев Б. Русская стихия у Достоевского. Берлин, 1923; Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского. Прага, 1923] // Современные записки. 1923. №17. С. 451–465.
28. Шлёцер Б. Музыка в России // Современные записки. 1924. №20. С. 394–403.
29. Boris de Schloezer, hg. Centre Georges Pompidou. Enthält Beiträge von Y. Bonnefoy, A. Boucourechliev, N. Devaulx, G. Poulet, J. Rousset, J. Starobinski, M. Vinaver und Texte von Boris de Schloezer. P. 1981. [Cahiers pour un temps].
30. Kohler G.-B. Boris Schloezer (1881–1969). Wege aus der russischen Emigration. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2003. 400 S.
31. Schloezer B. de Georges Auric // La Revue Musicale. 1926. №3. S. 1–21.

Надежда ЛОБАЧЕВА

ВАРИАЦИЯ НА КАЗАХСКУЮ ТЕМУ

**О НЕОСУЩЕСТВЛЕННОЙ ОПЕРЕ
С. С. ПРОКОФЬЕВА «ХАН БУЗАЙ»**

Значимость творческого вклада С. С. Прокофьева в оперное наследие XX века не подвергается сомнению. На сегодняшний день исполнены и изданы в клави-ре все завершённые оперы композитора. Создано и значительное количество научных работ, в которых с разных позиций исследованы оперные сочинения Прокофьева. Однако «в тени» шедевров музыкального театра остался целый ряд незавершённых оперных замыслов композитора, которые не привлекали исследовательского внимания. Среди таких, практически «неосвоенных», материалов — наброски С. С. Прокофьева к опере «Хан Бузай» по казахским народным сказкам¹. Данный оперный замысел уникален во многих отношениях. В частности, именно здесь — первый и единственный раз в оперном произведении — Прокофьев планировал при написании музыки отталкиваться исключительно от звучания народного материала. Однако необычность замысла вкупе с его незавершённостью послужила, скорее, одностороннему освещению неоконченной оперы — в литературе она упоминается обычно лишь как «красочная иллюстрация» жизни композитора в эвакуации. Между тем, «Хан Бузай» — не просто название в списке сочинений Прокофьева. Материалы незавершённого произведения позволяют прояснить «отправные точки» музыкального театра композитора 1940-х годов.

Хронологию работы над оперой позволяют отчасти восстановить воспоминания М. А. Мендельсон [4, 40–41]. Летом 1942 года дирекция оперного театра г. Алма-Ата обратилась к Прокофьеву с предложением написать балет. Композитор выдвинул встречное предложение об опере, основанной на казахском музыкальном фольклоре, знакомом ему по сборникам А. В. Затаевича. В сентябре 1942 года Прокофьевым записано содержание трех картин оперы (из пяти существующих)².

Лобачева Надежда Александровна — кандидат искусствоведения, архивист Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

21 января 1943 года М. А. Мендельсон и С. С. Прокофьев подписали договоры с Комитетом по делам искусств на создание либретто и музыки³. 6 июля 1943 года должно было быть готово либретто (летом 1943 года композитор работал над ним [4, 41]), 15 сентября того же года — клавир, а 1 ноября — партитура. Комитет по делам искусств оценил либретто М. А. Мендельсон на 8000 рублей, музыку С. С. Прокофьева на 20000 рублей. Для скудного военного времени — значительная сумма.

Закончив клавир «Золушки», С. С. Прокофьев погрузился в инструментовку этого балета и оперы «Война и мир», затем в постановку «Золушки», в сочинение новых произведений. «Хан Бузай», несмотря на установленные договором сроки, оставался на стадии написания либретто, о чем свидетельствует дата (11 мая 1943 г.) на одном из подготовительных листов⁴. К работе над музыкой оперы композитор приступил лишь в 1946 году. В августе 1946-го Прокофьев дает указания переписчикам, как именно выписывать из сборника песни, избранные для оперы⁵. Дата 23 августа 1946 года стоит в верхнем правом углу первой страницы полного либретто оперы с выписанными народными темами (см. Илл. 1)⁶. По всей видимости, это было последнее обращение композитора к замыслу «Хана Бузая».

16 апреля 1947 года С. С. Прокофьев направил официальное письмо в Комитет по делам искусств с просьбой о расторжении договора⁷. К данному замыслу композитор не вернулся. Однако ранее, на протяжении почти пяти лет (с начала 1942 до конца 1946 года), он постоянно вспоминал о казахской опере. В чем же заключалась притягательность для композитора национальной темы?

Версия самого С. С. Прокофьева такова: «Во время пребывания в Средней Азии, в Казахстане, в городе Алма-Ата в 1942 году я ознакомился с искусством казахского народа, слушал казахские оперы, побывал в театре казахской драмы. Мне захотелось написать лирико-комическую оперу на казахском народном музыкальном материале, очень свежем и красивом» [5, 213]. И действительно, народный материал послужил основой как для словесного, так и для музыкального текста «Хана Бузая».

При работе над либретто были использованы народные сказки, легенды и пословицы. М. А. Мендельсон указывала также на «Очерки истории казахской литературы» М. Ауэзова и Л. Соболева, откуда Прокофьев делал «выписки, касающиеся казахского фольклора, названий и описания народных песен, их характера» [4, 40]. Обращаясь к литературе, Прокофьев, очевидно, искал не столько научных подробностей, сколько характерных деталей, позволяющих «вылепить» из обобщенного оперного амплуа конкретного персонажа. Результат подобного

¹ Единственное исследование принадлежит М. Д. Сабининой. Разные варианты статьи были опубликованы в журнале «Советская музыка» [9] (название — «Об опере, которая не была написана») и в сборнике «Музыка народов Азии и Африки» [8] (здесь под названием «Незавершенная казахская опера» появился расширенный вариант статьи).

² Там же, с. 40.

³ Российский государственный архив литературы и искусства (далее РГАЛИ), ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 806. Л. 22–23 об.

⁴ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 23. Л. 5–5 об.

⁵ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 22. Л. 1.

⁶ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 21.

⁷ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 327. Л. 26.

труда — «украинизированная» речь персонажей «Семена Котко» (без сомнения, задача характерности речи во многом была решена в повести самого В. Катаева), «классическая» литературная стилистика речи героев оперы «Война и мир», терпкие обороты в репликах деревенских жителей из оперы «Повесть о настоящем человеке». В либретто «Хана Бузая» также представлено множество сюжетных деталей и лексика, характерная для речевой казахской культуры.

4 апреля 1943 года С. С. Прокофьев писал Н. Я. Мясковскому и В. Я. Меньшиковой: «Я сейчас подбираю всякий казахский материал для одной довольно большой вещи. Как там много интересного, целое нетронутое море! Ходил я на концерт оркестра казахских народных инструментов — звучит довольно занятно и приятно-фальшивовато как только взлетают во вторую октаву. Но о какой-нибудь обработке музыкального материала пока нет речи, все это в зачаточном состоянии» [7, 467]. Как видно, впечатление Прокофьева было двойственным: возможности претворения богатого народного материала в профессиональном композиторском творчестве были, по его мнению, слабо реализованы.

В первой половине XX века республики Средней Азии и Кавказа развивали преимущественно свою традиционную культуру, европейская же была там сравнительно мало освоена. С 1930-х годов южным окраинам СССР уделялось повышенное внимание, национальные таланты получали образование в российских центрах, множество русских специалистов отправились поднимать европейски неосвоенную культурную «целину»⁸.

Знаковыми событиями культурной жизни Казахстана 1930-х годов стало открытие музыкального театра (1934 г.), позднее преобразованного в оперный (1937 г.)⁹. В это же время в Москве прошла декада Казахской культуры. Однако в музыкальном плане Алма-Ата все же оставалась глубокой советской провинцией. Нельзя не поразиться фактам, приведенным в «Материалах к докладу о работе композиторов Казахстана» (1948 г., авторы — Е. Г. Брусиловский, А. К. Жубанов, Л. Хамиди)¹⁰: в Союзе композиторов Казахской ССР не было ни помещения, ни штата, ни бюджета, ни единого инструмента. Не было и музыкального издательства, ноты переписывались от руки. Отметим и критику творческих тандемов так называемых «композиторов-мелодистов» и других, собственно композиторов («обработчиков»): «Ряд мелодистов настолько злоупотребляют помощью со стороны композиторов-профессионалов, что в дальнейшем начинают умалчивать заслугу и роль последних в их творчестве и объявляют вместо “мелодия такого-то, запись, обработка и гармонизация такого-то”, просто “музыка такого-то”»¹¹.

Конечно, факт двойного (и весьма неравноценного) авторства указывает, прежде всего, на то, что главным музыкальным богатством республики была

⁸ Насколько это было нелегко, можно узнать, в частности, из воспоминаний В. А. Власова [2; 110–111]. Столица Киргизии в 1936 году показала молодому композитору больше похожей на разросшееся село, нежели на главный город республики.

⁹ До этого в театре исполнялись так называемые «музыкальные драмы» (см. об этом: [1; 186]).

¹⁰ РГАЛИ, ф. 2077, оп. 1, ед. хр. 298, л. 39–105.

В 1948 году, после Постановления ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», в Казахском отделении Союза композиторов, как и во многих других, часто звучали критика существующего положения вещей. Однако приводимые авторами «Материалов к докладу...» факты красноречивы и вне исторических обстоятельств.

¹¹ Там же. Л. 91.

ее народная музыка, а также профессиональная музыка устной традиции — в частности, кюи, — навыки же местных композиторов часто сводились к простому воспроизведению услышанного, что и отметил Прокофьев в письме к Мясковскому¹².

Любопытна и другая оценка, данная Прокофьевым опере Ниязи «Хосров и Ширин» в преддверии собственного обращения к народным казахским сказкам: «Опера <...> представляет, на мой взгляд, прежде всего попытку разрабатывать азербайджанский народный музыкальный материал европейскими методами. Хорошо ли это? Азербайджанский музыкальный фольклор богат и оригинален, европейская же техника разработки, развития музыкальных тем дает хорошие возможности <...> Не надо пугаться того, что будто бы одно с другим несоединимо. Природа учит нас, что от родителей, сильно отличающихся друг от друга, рождаются здоровые дети. Так и от применения европейской техники к азербайджанскому фольклору мы вправе ждать свежих и здоровых результатов» [5, 194]. В данном высказывании Прокофьев, в сущности, сформулировал те идеи, которые найдут воплощение в материалах его собственной оперы «Хан Бузай».

«Отправной точкой» для музыки неосуществленного произведения Прокофьева послужили народные мелодии из сборников А. В. Затаевича «1000 песен киргизского народа (напевы и мелодии)» (Оренбург, 1925), «500 казакских (так у Затаевича — Н. Л.) песен и кюев адаевских, букеевских, семипалатинских и уральских» (Алма-Ата, 1931) и «250 инструментальных наигрышей и напевов» (М., 1934). Факт обращения Прокофьева к народной музыке знаменателен. Широко известно, что цитирование источников композитор отнюдь не возводил в достоинство, а скорее наоборот, считал во многих случаях прикрытием скудости творческой фантазии. Однако убежденность Прокофьева не переросла в предрассудок, и среди его собственных сочинений немало таких, в которых «народное начало» ярко слышимо.

Свой «рецепт» работы с чужим материалом Прокофьев сформулировал в 1945 году в беседе с Д. Б. Кабалеvским: «Возьмите мелодии народных песен и развивайте их так, как будто это Ваши собственные мелодии» [6, 421]. Как известно, при работе Прокофьев весьма вольно обращался с народным материалом. Как пишет М. Д. Сабинаина: «В процессе обработки народной песни Прокофьев подходит к ней, прежде всего, как к тематическому материалу, порою вовсе помимо имеющегося словесного текста, ломая его строение <...> Е. В. Гиппиус рассказывает, что Прокофьев, на основе мелодии песни “Спасибо тебе, синему кувшину, разогнал ты тоску-кручину” (сообщенной А. В. Рудневой) написал очень красивое, возвышенно-лирическое Адажио, не соответствующее ни просодии, ни даже образу текста» [6, 70]. В таком контексте кажется более вероятным творческое переосмысление и казахского народного материала в неоконченной опере «Хан Бузай». Цитирование казахских песен, как нам кажется, представлялось Прокофьеву еще одним «творческим ребусом». Конкретное решение задачи ограничилось лишь распределением музыкальных

¹² Неудивительно, что композиторы-профессионалы охотно обращались к народному материалу южных республик. Приведем в пример «Интермеццо на темы казахских песен» Н. П. Ракова (1931), секстет «Адыгея» М. Ф. Гнесина (1933), ряд произведений А. В. Мосолова (рапсодия для солистов, хора и оркестра «Киргизия»; Туркменская, Узбекская и Кабардинская сюиты, Фортепианный концерт на киргизские темы), «Шесть миниатюр» для струнного квартета Л. К. Книппера (1956–1957 гг.).

23. Nov. 1946

Хан Бузай

Картина первая.

1. Женщины собирают плоды: Купим в наших землях сады
Их-ро зреют в садах пшуды
На смешан те плоды во дворах
Поклонимся: отведат отцы
Эго шиле тебе Куакстан
Свои поклон, Солнцеожит Хан.

Метро и задуря 1=76

I 6/4 1/2 - по - ши в наших землях сады Их-ро зреют все-гда пло-ды. etc.

Метро 1=116

Те плоды
На смешан те плоды во дворах
Их-ро шиле тебе - Куакстан.

21. шаг Скороборной, но в широк манере

I 6/8

21. шаг II 3/8 Очень ровно, с умерен. скоростью 1=200

Умеренно, с трагичей 1=92

м.трис.

II 9/4

1 1 2 1 2

—v—v—v—v—v—
—v—v—v—v—v—

См. на либретто
отрывки

Илл. 1. Первая страница либретто с выписанными народными темами

тем по конкретным фрагментам либретто. Тем не менее, сохранившийся материал позволяет исследовать некоторые типичные для оперного произведения моменты.

Прежде всего, до определенного этапа было доведено либретто: выписаны и реплики героев, и сценические положения, и строение спектакля. Сам композитор отмечал: он собирался писать оперу, «придерживаясь нового метода, разбив либретто на отдельные моменты, подобные кадрам кино, и подбирая к каждому такому кадру музыкальный материал, кажущийся <...> подходящим именно к данному моменту» [5, 213–214]. В связи с этим высказыванием, конечно, вспоминается опера «Семен Котко», где принцип соединения небольших мозаичных эпизодов стал основой текстовой и музыкальной формы. Однако в случае с «Ханом Бузаем» композитор напрямую апеллирует к киноискусству, с которым был тесно связан в военные годы.

Если в кино основной структурной единицей является сцена или даже кадр, то в проекции на оперный спектакль логично предположить номерное строение. На первый взгляд незавершенное либретто «Хана Бузая» выглядит именно как материал для номерной оперы. Пример одного из таких номеров (музыкальные наброски к тексту см. в Илл. 1¹³):

2. *Женщины собирают плоды:*

Хороши в наших землях сады
Щедры зреют в садах плоды

Мы несем те плоды во дворец
Поклонимся: отдай отец.
Это шлет тебе Казахстан
Свой поклон, солнцеекий хан¹⁴.

Приведенный фрагмент текста соответствует традиционному «оперному» пониманию «номера». Однако в большинстве случаев организация материала оказывается значительно крупнее прокофьевских «номеров-кадров». Приведем пример из первой картины:

- «4. Сынок вельможи старается настигнуть Айжан. (*Это передвижение между деревьями, корзинами, женщинами должно быть постоянно сложно*). Наконец он подходит к ней.
5. В глуповатой самовлюбленной песенке он требует от Айжан в последний раз решительного ответа.
«Сколько раз, Айжан, предлагал я тебе любовь свою, а ты только смеешься в ответ. Напрасно. Посмотри на меня. Краса дерева — листья, краса человека — одежда».
6. Сынок вельможи спрашивает Айжан: «И что ты нашла в этом нищем брадобрее?»

¹³ С текстологической точки зрения данный лист показателен для всего либретто. Словесный текст записан рукой М. А. Мендельсон черными чернилами. Музыкальные же темы выписывал сам С. С. Прокофьев черными чернилами или простым карандашом, в некоторых случаях вместе с текстом (см. иллюстрацию), изредка появляются и знаки поэтического ритма (см. нижнее поле иллюстрации).

¹⁴ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 21, л. 2.

Что у него есть кроме бритвы? Гм... да... забыл я — есть у него еще паршивый щенок, из шерсти которого он делает свои кисточки для бритвы. А я? Всем известно, как я богат. У моего отца не счесть овец, ишаков, верблюдов. О, я наградил бы тебя щедро за твою любовь. Проси все, что хочешь. Барана хочешь? Ишачка хочешь? *(С дрожью в голосе)* Верблюда хочешь?»

Айжан, смеясь, отрицательно качает головой в ответ на каждое предложение.

7. А й ж а н : «Платишь верблюдами отца за поцелуи прекрасно. Да будет тебе известно, что никакой самый жирный баран, ишак и даже сам верблюд не отвернет меня от моего жениха. Оставь меня. Я знаю, что твоя внутренность еще чернее, чем твоя наружность».

С ы н о к в е л ь м о ж и : «И это твоё последнее слово?»

А й ж а н : «Других не услышишь».

С ы н о к в е л ь м о ж и : «Вот что. Я могу поговорить с тобою иначе *(наступает на Айжан, она старается увернуться)*»¹⁵.

Приведенные четыре номера, по сути, представляют собой единую диалогическую сцену. Таким образом, номерное строение либретто отражает стремление композитора максимально детально проработать отдельные сцены, ясно видимые и на существующем этапе работы над оперой.

Главным доказательством того, что Прокофьев мыслил именно сценами, служит четвертая картина. Ее подробный план, записанный 11 мая 1943 года, Прокофьев озаглавил «Сон хана Бузая»: «Хан полуразвалился на подушках, визирь читает длинный, утомительный доклад: тут ослы, верблюды, опять ослы, цифры, собственные имена, опять ослы и т. д. Хан еле сдерживает зевоту и борется со сном. Визирь вдруг уезжает вдаль в темноту и вновь возвращается. Членораздельная речь его превращается в “бубу, ды-ды, кап-кап, калык-калык”. Второй раз уезжает и возвращается. Х а н *(сквозь сон)*: “И все-таки надо было отрубить голову этому негодному цирюльнику. Неровен час, разболтает. Но Зипа...” У визиря вырастают рога. Х а н *(не удивившись)*: “Смотрите, и у него рога. Теперь все знают, и у всех растут рога. А где же Зипа? Скоро ли?” Визирь уезжает в темноту, но это уже не он, а пляшущая девушка. Х а н : “Зипа... ты?” Идет навстречу, хочет обнять, но их уже две одинаковых девушки. Х а н : “Две Зипы? Как хорошо!” Их уже четыре, потом шесть, все пляшут, заигрывая с ханом. Х а н : “Гарем из Зип!” Из кулисы в рупор: “ды-ды, кап-кап, калык-калык. Четыреста ослов. Великий хан, какое вы положите решение?” Х а н *(отвлекаясь от девушек)*: “Подумаю, дальше”. Девушки тают в темноте. Х а н : “Зипа, Зипа”. Девушки возвращаются. Вдруг у них вырастают длинные рога. Хан как в чаще. “И здесь рога. Везде рога!” Девушки пляшут, окружая хана. Р у п о р : “Четыреста ослов, четыреста ослов, калык-калык, калык-калык”. Х а н : дальше! Р у п о р : Великий хан, я кончил. Х а н : А? Р у п о р : Великий хан, великий хан, я кончил. Х а н : “Читай сначала. Зипа, где же Зипа?” Девушки рассеиваются. Совсем темно. Слышен голос визиря (без рупора), читающий с начала. Чуть светлеет. Визирь на старом месте. Хан крепко спит на подушках в смешной позе»¹⁶. В либретто данный план был воплощен с помощью 9 номеров с 28 музыкальными темами.

¹⁵ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 21, л. 2–3 об.

¹⁶ РГАЛИ, ф. 1929, оп. 2, ед. хр. 23, л. 50.

Из приведенного текста номеров 4–7 также видны и некоторые другие моменты, характерные для незавершенной оперы. Прежде всего, Прокофьев снабжает текст обильными режиссерскими комментариями, что в целом типично для его сценических произведений. В «Хане Бузае» сценическая ситуация была для композитора «отправной точкой»: порой нет даже словесного текста, а по пометкам уже понятно, что делает персонаж в данный момент. Пример такого «предварительного режиссерского решения» встречаем в №14 второй картины. Текст гласит: «Входит глухонемой страшный Калимолда, запирает все двери, ставит ширмочку, обнажает меч»¹⁷. Темы для данного номера Прокофьев выписывает очень характерные: одна с ярко выраженным моторным началом, другая, как и гласит ремарка Затаевича, «медленная и суровая»:

1а

Степно $\text{♩} = 84$

16

Медленно и сурово $\text{♩} = 69$

Что касается соотношения объема словесного текста номеров с количеством выписанных Прокофьевым мелодий, то здесь, вероятно, не существует определенной закономерности. Наибольшим количеством выписанных мелодий (7) отмечены первый и последний номера оперы — начальный хор женщин и заключительный свадебный хор. Значительная часть мелодий предназначалась для четвертой картины («Сон хана»). Из номеров, в которых наиболее подробно разработан словесный текст, выделим Квартет из I действия. Текст либретто приведен в Таблице 1.

¹⁷ Там же, л. 19.

Таблица 1

Мухита	Сынок вельможи	Джуман	Айжан
Смотри, девушка, не прозевай свое счастье. Богата будешь. А когда надоест, пойдешь к своему голодранцу. Ведь ты же никакими узами с ним (<i>указывает на сынка вельможи</i>) не будешь связана, захотела и ушла. Зато сколько подарков, добра внесешь в дом к своему женишку любезному. Эх, глупая, одумайся. Не выпячивай зад, когда перед тобой склоняют золотую голову.	Знатная профессия — брадобрей! Почетная профессия — брадобрей! Жених завидный. Только не везет что-то брадобреям в нашем ханстве. Помнишь, Махмета нашли в колодце, вытянули его оттуда бадьей, набирая воду. А Али нашли в степи с петлей на шее, помнишь? Не везет у нас брадобреям.	Ладно, я беден, но не стыжусь этого. Я брадобрей, а ты волочишься за невестой брадобрея и она тебя ни во что не ставит. (<i>в сторону</i>) Это правда, но к чему он клонит? Не волнуйся, Айжан, идем отсюда.	Зачем эта ссора? Я люблю только моего Джумана. Что он говорит? Что он говорит?

Такой крупный ансамбль — типичное явление для кульминационных моментов прокофьевских опер (другие примеры — «Рулетка» в опере «Игрок», многохорный финал оперы «Огненный ангел», сцены сватовства и пожара в опере «Семен Котко»). Однако каждый раз для появления подобных форм имеется убедительная сценическая подоплека. В квартете из «Хана Бузая» определяющей сценической ситуацией становится ссора.

С музыкальной точки зрения «Хан Бузай» не может служить основой для полноценного исследования прокофьевского музыкального стиля. Тем не менее, сохранившееся неполное либретто, содержащее множество выписанных народных тем, обнаруживает некоторые характерные детали, свидетельствующие о прикосновении к ним творческого гения Прокофьева.

Прежде всего, в инструкции для переписчика композитор указывает, каким образом нужно выписывать мелодии из сборников А. В. Затаевича (в либретто, как правило, фигурируют лишь весьма ограниченные фрагменты мелодий). Отмечая различные песни, Прокофьев дает им собственные наименования, выделив несколько групп: «главная партия», различные «лирики», «танцы», «песня широкая», «марш», «сценическое действие» и некоторые другие.

М. Д. Сабина пишет, что «выбирая темы, наделяя их определенными образно-смысловыми функциями, Прокофьев стремится быть как можно ближе к первоисточнику, его народному пониманию» [8, 149]. Позволим себе отчасти не согласиться с исследователем. Определение Прокофьевым принадлежности темы к той или иной группе в подавляющем большинстве не вступает в противоречие с ремарками А. В. Затаевича. Однако, как кажется, происходит это не по причине «вживания в материал», а, если можно так выразиться, в противоположной попытке «вживить» избранный материал в собственный музыкальный язык. Выше уже приводилась цитата со слов Д. Б. Кабалевского об отношении С. С. Прокофьева к народной музыке [6, 421]. Как чуткий музыкант, Сергей Сергеевич, конечно, чувствовал характер, заключенный в казахских музыкальных темах. Но вряд ли, обращаясь к теме, композитор воспринимал характеристики, предложенные собирателем и составителем сборника, как неизменяемую данность. В двух случаях Прокофьев избирает противоположный путь.

Текст №15 из II действия («Хан, не без некоторого волнения, снимает тюрбан. На голове его оказываются небольшие рога. Хан (*опешившему*

брадобрею): Ну? Что же ты медлишь? Торопись показать [выше рукой Прокофьева: покажи-ка] свое искусство») сопровождается двумя музыкальными примерами:

2а



2б



Если в случае с первой темой между ремарками Прокофьева («лир[ическая] трвж» [«тревожная»]) и Затаевича («довольно медленно, ярко акцентируя») еще можно найти некоторое соприкосновение, то во второй теме, как видно, композиторское слышание («быст[рый] тан[ец]») вступает в противоречие с изначальной характеристикой песни («медленно, в характере молитвы»).

Противоположный пример встречаем в заключительном номере оперы. Приведем одну из тем Свадебного хора Айжан и Джумана:

3



Конечно, в указанном темпе ($\text{♩} = 176$) тема никак не может оказаться «медленным танцем». А значит, Прокофьев сознательно планирует изменение характера темы.

В целом ряде фрагментов видна начальная работа композитора над мелодией. Пять музыкальных тем содержат аккомпанемент в том или ином виде. Приведем три из них¹⁸:

4а (I действие, №4)



¹⁸ Факсимиле автографа Прокофьева воспроизведено в статье М. Д. Сабининой «Незавершенная казахская опера С. Прокофьева» [8, 133].

4б (V действие, №3)

Оживленно $\text{♩} = 104$

Гл. партия

4в (I действие, №2)

Умеренно, с грацией $\text{♩} = 92$

Очевидно, что гармоническое оформление, задуманное Прокофьевым, весьма терпко по звучанию. Во всех случаях это полигармонические и даже полиладовые сочетания.

Музыкальный фрагмент в №14 II действия (см. пример 1а) примечателен не только аккомпанементом с характерными «пустыми» квинтами. Повторяя отрезки мелодии и добавляя характерные, «неожиданные» с точки зрения гармонии, каденции, Прокофьев выстраивает из краткого фрагмента мелодии две части простой трехчастной формы. А это значит, что, работая с народным материалом, композитор и в данном случае остался верен своему принципу: развивать темы так, как если бы он написал их сам.

Вероятно в «фальшивизмах» прокофьевских гармоний проявилось индивидуальное слышание композитора. Сами по себе темы, содержащиеся в либретто «Хана Бузая», лишь изредка предполагают вариантность ступеней (что в европейской системе было бы отмечено как хроматизм или переменность), и в приведенных примерах говорить о каких-либо гармонических «остротах» в мелодии не приходится.

Либретто «Хана Бузая» содержит также множество примеров, в которых к мелодиям рукой Прокофьева приписан текст¹⁹. В некоторых случаях, когда текст «не укладывался» в мелодическую канву, композитор дописывал недостающие ноты или даже фрагменты. Наиболее яркий пример встречаем в дуэте Джумана и Айжан (№14) из I действия (см. пример 5). Снизу к мелодии композитор добавляет текст первой реплики Джумана, а сверху — более развернутый ответ Айжан, с тремя дополненными тактами музыки. Ниже в либретто приведена и другая мелодия, сопровождаемая тем же текстом²⁰:

¹⁹ См. например №5 из I действия, №№22, 23 и 25 из II действия, №№8 и 13 из III действия, №№1 и 10 из пятой картины.

²⁰ Тему см. в: [8, 154].

5

Умеренно $\text{♩} = 116$

каж - дой звез-доч-кой, вос-хо - дя - шей на не - бо
О - бод - ком зо - ло - то - го ме - ся - ца - склон по - кля - лась в люб - ви к те - бе
О, как хо - ро - ша средь цве - ту - ще - го са - да сес - тра цве - тов мо - я от - ра - да

Вообще сам факт обращения к народно-песенным темам в «Хане Бузае» как нельзя более красноречиво свидетельствует о том, что мелодизация стиля Прокофьева в его произведениях сороковых годов — явление отнюдь не случайное. Мелодическая щедрость, отличающая оперы «Дуэнья», «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке», в набросках к «Хану Бузаю» обнаруживает себя в наиболее чистом виде. Данный документ свидетельствует о том, что стремление к плавной вокальной партии было целенаправленным. В этом плане показательна следующая мелодия:

6

Ты зна-ешь я со - рва - ла у ко - лод-ца трост-ник сле-ла-ла ду-дочку и о -
на о - ка - за - лась за-кол-до-ван-ной вот Где ж о-на? Где же б - на?

В отличие от других выписанных тем, данная мелодия содержит большое количество пауз. Учитывая также, что рядом с началом фрагмента не указан его номер в каком-либо из сборников, можно предположить в данном случае авторство Прокофьева.

По предположению М. Д. Сабининой, подтвержденному в беседе исследователя с М. А. Мендельсон, процесс выбора тем еще не был завершен. Конечно, 190 народных мелодий, встречающиеся в плане «Хана Бузая», — огромное количество для одной оперы. Впрочем, число выписанных мелодий несколько сократится, если учесть, что на протяжении либретто 27 тем повторяются, некоторые по три-четыре раза. Таким образом, уже на уровне музыкального плана можно видеть попытку тематического объединения оперы. Как справедливо отметила М. Д. Сабинина, некоторые лейтмотивы связаны не столько с конкретным персонажем, сколько с каким-либо переживанием героев [8, 140]. Такое проявление лейтмотивного принципа обнаруживает сходство, ни много ни мало, с оперой «Любовь к трем апельсинам», написанной двадцатью годами ранее. Как известно, за одной из наиболее ярких тем оперы закрепилось название «лейтмотив скерцозности» (а не Труффальдино). А первое действие открывает «лейтмотив царственного величия» (а не короля). Интонационное объединение могло базироваться не только на повторе лейттем, но и на выявлении близких интонаций в разных темах. Так, мелодии с родственными друг другу интонациями Прокофьев отбирает для характеристики лирической пары Джуман — Айжан²¹.

²¹ М. Д. Сабинина даже определила характерную тональность — ми минор, — встречающуюся только в номерах с развитием любовной линии.

В целом подход Прокофьева к фольклорному источнику характерен: композитор руководствовался прежде всего заложенной в музыке интонационностью, — рамки выбранного фрагмента порой совершенно не учитывали общие границы музыкальной формы.

«Хан Бузай» — замысел уникальный и среди советских опер на сказочный сюжет, и среди опер С. С. Прокофьева. Оригинальность оперы на фоне подобных образцов жанра заключается в высоком качестве текста, пусть даже оставшемся на этапе музыкальных набросков. Стремление «вжиться» в национальную культуру, с одной стороны, и приблизить ее к собственному музыкальному стилю — с другой, обещало привести к поразительным результатам. В манере поведения и в речи действующих лиц представлены народные черты, а мягкий юмор придает сюжету обаяние восточной притчи. Нет ни одного персонажа, не затронутого стихией юмора, даже главный герой («герой-любовник», сказали бы мы, если бы речь шла о традиционной любовной опере) в кульминационный момент оказывается в комическом положении — на него внезапно падает шкура чудовища, в результате чего хан принимает Джумана за шайтана.

Хоть опера «Хан Бузай» и не была завершена, замысел ее позволяет говорить и об определенных тенденциях в прокофьевском театре сороковых годов. Две оперы с явно выраженным комическим началом, «Семен Котко» и «Дуэнья», довольно сильно отличаются друг от друга (впрочем, как две любые другие оперы Прокофьева). Возможно, «Хан Бузай» представляет собой «связующее звено» между операми о советской действительности и о сказочной истории любви, между оперой декламации и речитативов и оперой с «демонстративно» вписанными «номерами», между оперой с отчетливо слышимыми народными интонациями и другой, музыка которой не лишена неоклассического колорита.

Показательна драматургия и строение «Хана Бузая». Впервые в своем оперном творчестве Прокофьев вводит целую картину («Сон хана Бузая»), которая не вносит в движение действия ничего нового. Вместе с тем ее появление оправдано сюжетным контекстом: картина дополняет портрет хана и активизирует сказочную линию сюжета. Наконец, и третья, и четвертая картины показывают, как прошел день героев перед решающим событием (предполагаемой казнью). Таким образом, развитие сюжета в третьей и четвертой картинах соответствует их драматургическим функциям, они показывают «как течет время». Вспомним, что и в «Повести о настоящем человеке» композитор решает во многом схожие задачи: на протяжении оперы должно было быть показано психологическое перерождение героя при минимуме реально происходящих событий.

Музыкальная сторона оперного замысла «Хан Бузай» демонстрирует не только характерное отношение Прокофьева к народному источнику — при внимательном вслушивании композитор, прежде всего, стремится приблизить новый материал к собственной стилистике. Сам факт обращения к материалу, который а priori содержит яркие мелодические характеристики, отражает тенденцию к дальнейшей мелодизации стиля Прокофьева в сороковые годы. Поэтому даже в незавершенном виде опера «Хан Бузай» дополняет представление о музыкальном театре Прокофьева, выявляя главные линии развития оперного стиля композитора.

Использованная литература

1. *Виноградов В. С.* Музыка советского Востока. От унисона к полифонии. Очерки. М.: Советский композитор, 1968. 234 с.
2. *Власов В. А.* Встречи. М.: Советский композитор, 1979. 246 с.
3. *Дрожжина М. Н.* Национальные композиторские школы: к проблеме типологизации // *Музыковедение*, №2. 2004.
4. *Мендельсон-Прокофьева М. А.* В Алма-Ате // *Советская музыка*. 1962. №8. С. 40–41.
5. *Прокофьев о Прокофьеве.* Статьи и интервью / Сост. и комм. В. П. Варунц. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
6. *Прокофьев С. С.* Материалы, документы, воспоминания / Сост. — С. И. Шлифштейн. Изд. 2. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
7. *Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я.* Переписка / Сост. М. Г. Козлова, Н. Р. Яценко. Комм. В. А. Киселев. М.: Советский композитор, 1977. 599 с.
8. *Сабина М. Д.* Незавершенная казахская опера // *Музыка народов Азии и Африки* / Ред.-сост. В. С. Виноградов. М.: Советский композитор, 1969. С. 132–163.
9. *Сабина М. Д.* Об опере, которая не была написана // *Советская музыка*. 1962. №8. С.41–48.

Екатерина ДУБРАВСКАЯ

ЛУИДЖИ ДАЛЛАПИККОЛА: ТРИ ЛАУДЫ (1936–37)

Луиджи Даллапиккола (1904–1975) — одна из самых значительных фигур в итальянской музыке XX века. Именно ему принадлежит заслуга обращения итальянских композиторов к принципам новейшего искусства. Даллапиккола — первый итальянский музыкант, освоивший метод додекафонии. Существенно, что это произошло в неразрывной связи с национальными традициями, благодаря чему новаторство Даллапикколы не вызвало отторжения у его соотечественников, в том числе принадлежавших к старшему поколению.

Мысль о необходимости выбора собственного пути в искусстве волновала Даллапикколу многие годы. Его творческое становление происходило в так называемое «черное двадцатилетие» — эпоху утверждения фашистского режима Муссолини (правил с 1922 по 1943 год). Как отмечает Л. В. Кирилина, «фашистское правительство взяло под свое попечение все музыкальные институты и учреждения, диктуя совершенно определенную репертуарную и стилевую политику. <...> поощрения удостаивалось преимущественно <...> рутинное, эпигонское, эклектическое...» [6, 10–11]. Искусство творцов первого авангарда было чуть ли не под запретом. Впрочем, в Италии культурное пространство не подверглось столь тотальному контролю, как в Германии, и какие-то крупницы сведений о новой музыке туда все-таки проникали.

В архиве Даллапикколы сохранились его воспоминания об отношении к новой музыке в то время: «Тогда были слышны лишь враждебные голоса в адрес нововенской школы; не было никого, к кому я мог бы обратиться за советами или рекомендациями; ничего не было написано о системе, которая меня интересовала и привлекала; во всей Европе только “неоклассическое” течение, казалось, имело шансы на успех. К тому же диктатура (а диктаторы, как известно, во все исторические эпохи были сведущи в деле искусства!) требовала *здоровой*

Дубравская Екатерина Семеновна — аспирантка Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

и оптимистичной музыки. С приходом Гитлера и позднее даже в центральной Европе было невозможно найти произведения Шёнберга, Веберна, Берга...» [цит. по: 20, 119].

По словам Даллапикколы, его первый шаг на пути к додекафонии, каковым явилось создание «Трех лауд» в 1936–1937 г., «был самым трудным из всего, что можно себе вообразить» [там же]. Насколько можно судить по сохранившимся материалам, к свершению его он готовился более 10 лет! В одной из статей Даллапикколы находим примечательное свидетельство:

«Известно, что одна встреча может оказать решающее влияние на всю жизнь, или, по крайней мере, на ее направление. Мое направление определилось вечером 1 апреля 1924 года, когда я увидел, как на сцене Белого зала Палаццо Питти [во Флоренции – Е. Д.] Арнольд Шёнберг дирижировал своим “Лунным Пьеро”. В тот вечер перед началом исполнения студенты консерватории свистели с истинно латинской веселостью; публика, со своей стороны, топала, шумела, смеялась. Но Джакомо Пуччини в тот вечер не смеялся. Он слушал исполнение чрезвычайно внимательно, следя по партитуре, и по окончании концерта попросил у Казеллы чести быть представленным Шёнбергу.

Два композитора беседовали около десяти минут в уголке артистической; никто никогда не узнал, о чем они говорили; но у всех, кто их видел, осталось впечатление откровенной беседы. Было еще то время, когда две личности противоположных направлений и идеалов находили точки соприкосновения в общей любви к своему искусству <...>

В тот вечер, когда я увидел Шёнберга, я почувствовал, что *должен решиться...* (выделено мной – Е. Д.)» [17, 448–450; пер. на русский язык: 2].

Прошло, однако, еще много лет, прежде чем это решение осуществилось. На пути к нему были и некоторые другие знаменательные события такого же рода. Так, в 1934 году в Венеции Даллапиккола услышал музыку Берга в исполнении Г. Шерхена: «Для меня, уже тридцатилетнего, оркестр Берга стал почти открытием; но незаменимым посредником для осуществления такого открытия был Герман Шерхен. Так, когда в последнем эпизоде арии “Вино” (“Le vin du solitaire”) Ханна Шварц готовилась петь

“Du gibst ihm Hoffnung, Liebe, Jugendkraft
und Stolz...”¹,

в моей памяти во множестве всплыли художественные ассоциации, особенно “Абсент” Дега, с его безымянной меланхолией. Мне показалось, что я впервые услышал звук валторн, смешанный с пиццикато струнных: до такой степени гонг все преображал. Это был один из тех удивительных и редчайших моментов, которые запечатлеваются в памяти на всю жизнь...» [16, 174–175]².

В 1935 году наконец происходит знакомство с музыкой Веберна. Даллапиккола в составе итальянской делегации присутствует на XIII фестивале Международного общества современной музыки (S.I.M.C.) в Праге. Он записывает в дневнике: «Сегодня вечером Генрих Яловец дал мировую премьеру Концерта

¹ «Ты даешь ему надежду, любовь, юношескую силу и гордость...»

² На фестивале в Венеции в 1934 году исполнялась и «Рапсодия» Даллапикколы. Композитор участвовал в конкурсе памяти Эмиля Херцки (директора издательства Universal Edition), и жюри, в состав которого входили А. Берг, А. Веберн, Э. Кшенек, Э. Штайн, Э. Веллес, рекомендовало его «Рапсодию» к исполнению.

ор. 24 Антона Веберна. <...> Мне не удалось составить четкого представления о произведении, слишком сложном для меня; тем не менее то, что оно является собой целый мир, мне кажется несомненным. Перед нами человек, выражающий максимум идей с помощью минимума слов, какой только можно себе представить. Даже не поняв хорошо произведение, мне показалось, что я нашел там самое большое эстетическое и стилистическое единство, которое мог только желать.

В зале во время исполнения некоторые улыбались. Очень веселой казалась и наша делегация (О, латинская веселость, ты еще не умерла!)³.

Я не стал слушать всю программу того вечера. *Веберн заставил меня задуматься (выделено мной – Е. Д.)*» [13, 231].

В 1936 году Даллапиккола принимает окончательное решение. Он выступает во Флоренции с докладом «Об одном аспекте современной музыки» (это было его первое публичное выступление), где делится своими размышлениями. Упомянув Брамса, Малера, Бузони, он останавливается на трех вопросах: Шёнберг и атональность, его отношения с публикой и критикой, Берг и театр.

В это время работа над «Тремя лаудами» была уже в разгаре.

«Я очень хорошо помню, как на одной из улочек Флоренции набросал однажды вечером в декабре 1935 года свою первую додекафонную мелодию. И эта мелодия, вернее, тема, заложенная в самой кульминации, пронизала все произведение, определила его ритм» [5, 130]. Речь здесь идет именно о «Трех лаудах» — упомянутом выше вокальном цикле, завершеном в 1937 году.

«Три лауды» написаны для высокого голоса и камерного оркестра. «Камерный оркестр» (по авторскому обозначению состава) предполагает тринадцать инструментов (флейта, гобой, кларнет in B, фагот, валторна in F, труба in C, саксофон контральто in Es, арфа, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас) — явная дань моделям Шёнберга и Веберна.

Тексты взяты из средневекового собрания лауд под названием *Laudario dei Battuti* (Модена, 1266 год) [изд.: 10]. Все части цикла, ярко контрастные друг другу, звучат без перерыва.

I. «Высочайший свет» (*Altissima luce*) — мольба, обращенная к Деве Марии.

[Авторские указания к исполнению: *Molto tranquillo, serenamente; pianissimo e semplice, ma con profonda espressione*]

II. «Да возвеселится каждый» (*Ciascun s'allegri*) — гимн ликования на рождество Спасителя.

[Авт. указ.: *Giubiloso, ma non troppo mosso; sempre forte, marcattissimo*]

III. «Мадонна Святая Мария» (*Madonna sancta Maria*) — скорбный призыв к покаянию.

[Авт. указ.: *Lentamente, trascinato; pesante, sostenutissimo, drammatico; molto espressivo*]

³ В выпуске миланского журнала «Ежемесячный бюллетень музыкальной жизни и культуры» («Bollettino mensile di vita e cultura musicale») от 9 сентября 1935 г. было опубликовано «Письмо из Праги» Л. Даллапикколы, где есть такие слова: «Сочинение, которое кто-то, может быть, назовет “спорным”, “Концерт для девяти инструментов” А. Веберна, слушали по крайней мере с почтительностью. (Наши его слушали даже с радостью, настолько оно показалось живым, разумным, интересным)» [цит. по: 13, 236].

На первый взгляд, обращение композитора XX столетия к поэзии дуэченто может показаться неожиданным. Но при ближайшем рассмотрении оно вполне объяснимо.

Лауда (итал. *Lauda* — хвала) — жанр духовной поэзии в Италии XIII–XVI в., также духовная песня на итальянском языке (реже на латыни). Написанная обычно в строфической форме, прославляет Иисуса Христа, Деву Марию, святых, мир как Божье творение, христианские добродетели.

Расцвет лауды был связан с народным религиозным движением, зародившимся в Умбрии в середине XIII в. и охватившим многие области Италии: стихийно возникавшие братства мирян, охваченные настроением покаяния, экстатической любви к Христу и Богородице, использовали лауды на своих собраниях вместо канонических гимнов. Самые выдающиеся образцы лауды были созданы монахом-францисканцем Якопоне да Тоди (ок. 1230–1306), написавшим около 100 лауд [7, Стб. 431–432].

О том, сколь любимы и распространены были в Италии лауды, свидетельствует само число дошедших до нас письменных памятников — около 200 собраний! Причем большинство из них не нотировано. Именно из такого — ненотированного — собрания и взял композитор стихотворения, составившие цикл «Три лауды».

Многие средневековые лауды сохраняли важное значение в религиозной жизни Италии вплоть до XIX века. В XX веке возникает новая волна интереса к старинному жанру. В 1930 году в Тоди проходит выставка, посвященная предпологаемому 700-летию со дня рождения Якопоне да Тоди. В 1935 году появилось фундаментальное исследование Ф. Льюцци (1884–1940) «Лауда и возникновение итальянской мелодии»⁴. Известно, что этот ученый преподавал музыкальную эстетику во Флорентийском университете, а также музыкальную теорию и композицию во Флорентийской консерватории, где сначала учился, а затем и работал Л. Даллапиккола, так что не исключено, что он был знаком с трудами Льюцци.

Интерес Даллапикколы к духовной литературе вполне понятен: ведь итальянский композитор был глубоко верующим католиком. Он не раз обращался в своем творчестве к духовным текстам, где находил близкие себе нравственные идеи и поэтические образы⁵. При этом он неоднократно повторял: «Художник не может творить, не будучи в постоянном контакте с людьми... Музыкант не может убежать от своего времени...» [цит. по: 5, 131]. Таким образом, сочинения на духовные тексты, создававшиеся в тяжелые годы итальянской истории, трактовались современниками Даллапикколы как протест против фашизма в «форме религиозной веры»⁶.

⁴ *Liuzzi F. La lauda e i primordi della melodia italiana. 2 Vol. Roma, 1935.* Этот вопрос подробно освещен в дипломной работе О. В. Зубовой «Итальянская монодическая лауда». М.: МГК, 2004 (рук.).

⁵ Насколько актуальными были для него прозрения духовных мыслителей давно ушедших времен, свидетельствует запись в дневнике, сделанная в начале шестидесятых годов после отчетов о полетах советских и американских космонавтов: «Мне кажется, что Якопоне да Тоди в “космической сфере” интуитивно, по простому вдохновению, понял больше, чем астронавты, когда выразил чувство “потерянности” в таких стихах: <...> *li cieli son stainati, / lo loro silere me faccion gridare*» («небеса неподвижны / их тишина заставляет меня кричать») [15, 204].

⁶ Эта мысль, высказанная в 1976 году немецким музыковедом Э. Хельмом [18, 471], получила большое распространение в европейском музыковедении. См., например: [20, 121; 21, 78].

К духовному жанру лауды Даллапиккола возвращался достаточно часто. В 1929 году им уже были созданы «Две лауды на тексты фра Якопоне да Тоди» (для сопрано, баритона, смешанного хора и большого оркестра)⁷. Тогда впервые в его музыке и проявилась та особая мистическая духовность, которая станет характерной для его дальнейшего творческого пути. Тексты фра Якопоне да Тоди позже были использованы также в двух вокальных частях «Концерта для новогодней ночи 1956» (1957–58). А в своем последнем законченном сочинении, «Commiato» для сопрано и камерного оркестра (1972), Даллапиккола снова обратился к лауде.

Рассматриваемый нами вокальный цикл занимает в данном ряду особое место. Он концентрирует в себе образы и эмоциональные состояния, издавна присущие итальянским лаудам. Именно этот источник помог композитору найти выразительные средства, которые будут присутствовать далее во всех его «кульминационных» сочинениях — операх «Ночной полет», «Узник», «Улисс» и др.



Ассизи сегодня (фото автора)

Одна из важнейших тем лаудической поэзии, привлекавшая Даллапикколу, связана с мотивом покаяния. Она восходит к Франциску Ассизскому. Анри Оветт, крупнейший знаток истории итальянской литературы, пишет по этому поводу: «Ученики “Poverello”⁸ не остались чуждыми движению “Флагеллантов” (“Бичующихся”), которые, начиная с 1260 года, ходили из города в город, призывая народ к покаянию; плача и бичуя себя, они пели свои мистические песни — “laudi”. <...> Они останавливались на площадях, совсем как светские жонглеры,

⁷ Сочинение — как «предварительный опыт» — по воле автора осталось неопубликованным и потому неизвестно широкой аудитории.

⁸ Poverello — букв.: бедняк. Имеется в виду св. Франциск, призывавший к бедности.

и заимствовали у них ритмы и мелодию своих песен; поэтому их и называли *Giulari di Dio* (“Божьи жонглеры”). Их число увеличивалось беспрестанно во вторую половину XIII века, не только в Умбрии, но и в Тоскане, в Марках, Абруццах и во всей северной Италии. Собрания *laudi*, восходящие к этой эпохе, показывают, с какой любовью везде встречали эти стихотворения, обыкновенно анонимные, в которых изливался безыскусственно восторженный мистицизм» [8, 29–30].



Шествие «Божьих жонглеров»
во время фольклорного праздника (фото автора)

Музыкально-образная интерпретация текстов «Трех лауд» также свидетельствует, что жанр лауды в представлении Даллапикколы был одухотворен поэзией святого Франциска Ассизского (ок. 1181–1226), чей знаменитый «Гимн Солнцу»⁹ считается первым образцом лауды на итальянском языке (точнее — на умбрийском диалекте). Для характеристики его приведем слова А. Оветта, важные, как нам кажется, для понимания трактовки Даллапикколы: «И не только к “нашему брату солнцу, которое нам светит и радуется нас, *лучистому и блестящему образу Всевышнего*” обращается св. Франциск; также еще “*наших сестер луну и звезд*”, “нашего брата ветра”, воздух, воду, огонь, землю и растения, и даже “*нашу сестру телесную смерть*” призывает чистая и пламенная душа его величать вместе с ним благодать Всемогущего в песне, которая является самым почтенным памятником религиозной поэзии на итальянском языке, — поэзии вполне народной, как это признает всякий на основании свежести чувства, равно как и простоты формы» (выделено мной — Е. Д.; [там же]).

⁹ «Laudes creaturarum o Cantico del Sole» («Хвалы Божьим тварям, или Песнь о Солнце», ок. 1225).

Мистические образы света, сияния, светящихся звезд, характерные для лаудической поэзии, становятся, начиная с «Трех лауд», неотъемлемой частью художественного мировидения Даллапикколы. Они будут сопровождать его творчество до конца пути, появляясь в ключевые моменты «действия» — гибель Фабьена («Ночной полет»), экстаз свободы, которая кажется достигнутой («Узник»), обретение Бога («Улисс»), «сверкающие звезды» («Пять песен» на слова древнегреческих поэтов; № 5, текст Ивика), «звезды, светящиеся неземным Светом» («Sicut umbra...»). Э. В. Денисов в этой связи особенно выделяет последнюю сцену «Улисса», приводя в качестве комментария также слова самого Даллапикколы: «Опера заканчивается эпилогом: Открытое море. Звездная ночь. Улисс один в небольшой лодке. Проходит тема странствований Улисса и он вспоминает свои слова: “Наблюдать, удивляться и снова наблюдать”. Как пишет композитор [далее идут слова Даллапикколы — *Е. Д.*], “один в океане, седой, как волны, он придет к заключению, что его длительная, жестокая, непрекращающаяся борьба, имевшая целью раскрыть смысл жизни, ни к чему не привела. Он смотрит на звезды, — сколько раз смотрел на них в своих странствиях! — и спрашивает себя, почему они кажутся ему новыми и ранее невиданными. И тут, в тишине и одиночестве, он больше похож не на гомеровского героя, а на раненого Андрея Болконского, когда тот лежит и смотрит на облака под Аустерлицем, замечая, что всегда смотрел на них по-новому”» [4, 101].

Обратим внимание, что в этом звуко-образном ряду находится также *символ смерти* (гибель Фабьена в «Ночном полете») — вполне в духе св. Франциска, призывавшего и «*нашу сестру телесную смерть*» величать благодать Всемогущего¹⁰. Данный момент был специально подчеркнут Э. В. Денисовым: «Отметим <...> появление в прологе “Улисса” своеобразной “лейтгармонии смерти” — трезвучия H-dur, звучащего у засурдиненных труб и челесты на слове *la morte* (смерть). Эта же гармония возникает и в финале оперы. В первой своей опере “Ночной полет” Даллапиккола также использовал трезвучие H-dur как символ смерти, введя его в момент смерти Фабьена и в заключительных тактах оперы» [4, 97].

Все названные Денисовым фрагменты основываются на музыкальном материале именно «Трех лауд»¹¹! Найденный здесь особый — как бы *светящийся* — звуко-образ («*лучистый и блестящий образ Всевышнего*», по Оветту), был, очевидно, очень дорог композитору. Возможно, как раз его он и имел в виду, когда спустя много лет сравнивал цикл «Три лауды» с «картиной на золотом фоне» [14, 445].

Специального рассмотрения в «Трех лаудах» заслуживают методы работы композитора с поэтическим текстом.

¹⁰ То же — в соответствующем фрагменте романа А. Сент-Экзюпери: перед свершением катастрофы (гибели Фабьена) пилоту «мнится, что он достиг *преддверия рая*: все вокруг *засверкало* — руки, одежда, крылья. *Свет* идет не от звезд: он бьет снизу, он вокруг, он *струится* из этих белых масс» (*выделено мной — Е. Д.*) [9, 134].

¹¹ Об использовании материала «Трех лауд» в операх Даллапикколы см. Приложение. Итальянский исследователь Р. Влад отмечает, что в наследии Даллапикколы каждое следующее сочинение как будто расцветает из предыдущего, договаривая еще недосказанное [22, 14]. И «Три лауды» в свою очередь имеют интонационные связи с предшествующей работой Даллапикколы: тема Сицилианы из вокального цикла «Дивертисмент в четырех упражнениях» (1934) — Лауда № 3. Заметим также, что это тематическое ядро затем ляжет в основу серии признанного шедевра Даллапикколы «Песни узников» [см.: 19, 52; 20, 121].

Даллапиккола как-то раз заметил: «Взяв произведение, написанное поэтом, я вынужден <...> бережно отнестись не только к самим словам, но и к *внутреннему их ритму*, обуславливающему именно этим словам присущую музыку...» [5, 129]. Действительно, и в данном произведении композитор, хотя бы и в обобщенном виде, определенно стремится к воссозданию стиховой структуры при музыкально-интонационном воплощении текста. Все музыкальные средства направлены на максимальное ясное слышание слов: сохраняется деление на строки, строфы, остаются неизменными их внутренние цезуры; в музыкальной форме отражается рефренность, присущая средневековым лаудам (очевидно, поэтому I и II части имеют репризное закругление); произнесение текста в «Лаудах» Даллапикколы — в основном силлабическое, соответствующее принятой в итальянском стихосложении акцентной системе.

1

Canto

Lu - ce di - vi - na ver - tù gra - zi - o - sa, Bel - lez - za for - mo - sa de

И здесь мы должны признать, что озвучивая старинную поэзию, Даллапиккола фактически следует приемам «Божьих жонглеров», использовавших в своих силлабических напевах традиционные для того времени ритмические модели. Вследствие этого в музыке композитора XX столетия всплывают характерные по своей структуре мелодико-ритмические ряды (фразы), отражающие особенности средневекового силлабического стихосложения. Характеризуя эти особенности, М. Л. Гаспаров пишет, что раннему этапу развития итальянского стихосложения (XII–XIII вв.) свойственны «колебания между силлабикой и тоникой <...> В результате среди древних памятников встречаются произведения “приблизительно-силлабические” — с колеблющимся слоговым объемом полустихий и стихов» [1, 101–102]. Именно это мы и находим в избранных композитором образцах. Приводим схему рифмовки текстов в «Трех лаудах» с указанием числа слогов в строках; возвращающаяся рифма (b) и репризная рифма (a) в схеме выделены жирным шрифтом (см. след. стр.).

Как видно из схемы, во всех частях имеются стихи с разным количеством слогов. В I части, например, вслед за преобладающим одиннадцатисложником (звучит девять раз), дается двенадцатисложный стих; во II и III частях сменяются девяти- и восьмисложные строки, что создает предпосылки и для возникновения музыкальных фраз с разным количеством звуков. Именно это мы обнаруживаем в музыке Даллапикколы. Наряду со строго силлабическим интонированием (что дает одиннадцати-, девяти- и восьмизвучные фразы, в соответствии с текстовой основой), композитор нередко вводит также небольшие распевы, изменяя количество звуков во фразе. Среди всех этих разновеликих фраз естественно возникают и двенадцатизвучные фразы. Подобная слогочислительность, проистекающая из средневековой итальянской силлабики, — один из путей, приведших Даллапикколу к двенадцатитоновости (в синтаксическом плане), то, что сделало для него достаточно естественным обращение к додекафонии.

Схема рифмовки текстов в «Трех лаудах» (I, II, III) с указанием числа слогов в строках

I			II			III		
a	11	6+5	a	9		a	8	
b	11	6+5	a	9 (8)		b	8	
						c	8	
c	11	5+6	b	8		b	9	
c	11	5+6	b	8				
c	11	5+6	b	8		d	8	
b	11	6+5	c	8		d	8	
						d	8	
d	11	5+6				b	9	
d	11	5+6						
d	11	4+7				e	8	
b	12	6+6				e	8	
						e	8	
						b	9	
						f	8	
						f	9	
						f	9	
						a	9	

Вместе с тем расширение собственно звуковысотности имело у Даллапикколы другие основания. Прежде всего это, конечно, углубление экспрессии, как и у нововенцев. Но также, в некоторых моментах, — по-видимому, подражание народному (нетемперированному) интонированию. В III лауде, например, композитор применяет микрохроматику, указывая в партитуре: «quasi un $\frac{1}{4}$ di tono» (т. 159, 164):

2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

molto p, espress. (doloroso)

Canto Ma - don - na san - ta Ma - ri - a Re - ce -

12

N. B. quasi un $\frac{1}{4}$ di tono

Canto vi chi vol tor - na - re — Fa - te pre - go a dol - ze

На этой базе родился весьма своеобразный додекафонный стиль Даллапикколы, оригинальность которого была вполне оценена современниками. В 1937 году итальянский музыкальный критик Г. М. Гатти пишет в связи с «Тремя лаудами»: «Даллапикколу отличает от нововенских композиторов то, что, если у них атональный язык дает только ощущение обостренной болезненности или декадентского интеллектуализма, у Даллапикколы он способен вызвать ощущение покоя и свежести. Даллапиккола находит интонации религиозного *пафоса* (может быть, самые горячие из тех, что мы встретили в “религиозной” музыке в последние годы), которые в состоянии передать три прочувствованные молитвы из Лаудария XIII века» [цит. по: 20, 120].

Отмечаемое здесь своеобразие додекафонного стиля Даллапикколы состоит в том, что, применяя двенадцатитоновые построения, композитор в то же время не отказывается и от «знаков» классической тональной традиции. Это ясно демонстрируют, например, первые страницы рассматриваемого цикла, где в «чудесном синтезе»¹² сосуществуют элементы диатоники и додекафония. На фоне «протянутого» трезвучия H-dug, исполняемого группой инструментов, голос интонирует двенадцатизвучную мелодию (пример 3 на стр. 177-178)¹³:

3

FLAUTO

OBOE

CLARINETTO (Si b)

FAGOTTO

CORNO (Fa)

TROMBA (Do)

SAXOFONO CONTRALTO (Mi b)

ARPA

PIANOFORTE

CANTO

VIOLINO

VIOLA

VIOLONCELLO

CONTRABBASSO

Molto tranquillo; serenamente ($\text{♩} = 44$)

senza troppo rigore (seguendo il) ($\text{♩} = 38 - 40$)

ppp

con sordina

ppp

pp e semplice, ma con profonda espressione

Al - tis - si - ma lu - ce con

(arm.)

ppp

(suono reale)

(arm.)

ppp

¹² Слова, часто встречающиеся в работах итальянских музыковедов (Р. Влад, М. Руффини).

¹³ Подробный анализ этого фрагмента дан в статье Л. Данилюк [3, 172 и далее].

5 $\text{♩} = 44$ *a tempo* $\text{♩} = 38-40$ *senza troppo rigore (come prima)*

Canto

F1. *ppp*

Ob. *sempre ppp*

Cl. (Sib) *sempre ppp*

Fag. *con sordina* *ppp*

Cor. (Fa) *ppp*

Tr. (Do) *sempre ppp*

Sax. (Mib)

Arpa *ppp armonioso* *lasc. vibr.*

Pf. *pp, ma evidente una corda*

Canto *pp* *con f^{ad} .*
 gran splen - do - re, In voi, dolce amo-re, ag-gia con-so-
con sordina *pp molto espr.*
sulla tastiera *ppp*
sulla tastiera *ppp*

V1. *pp molto espr.*

Vla. *sulla tastiera* *ppp*

Vlc. *ppp*

Cb.

Трезвучие H-dug длится здесь целых восемь тактов (!), при достаточно медленном темпе, определенно создавая эффект тоникальности. Его инструментовка, однако, очень необычна: сочетание при трех *piano* тембров гобоя и засурдиненной трубы (квинта аккорда) — «металлическое и блестящее» (по словам Г. Гаваццени), в середине же этой квинты — кларнет, который смягчает и успокаивает звучание, создавая тончайшее равновесие; плюс флажолеты виолончели и контрабаса («высочайший свет»)¹⁴. В результате — совершенное преобразование, казалась бы, абсолютно традиционного элемента.

Появившаяся в начале двенадцатизвучная мелодия тут же дается в ракоходном виде. Но этим в I лауде, собственно, и исчерпывается применение «серийной техники».

В III лауде также есть двенадцатизвучная мелодия, с которой композитор работает, прибавляя или изымая некоторые звуки, несколько деформируя исходный рисунок. Примечательно использование в этой серии сегментов терцовой структуры (в духе А. Берга) — аллюзия на тональную музыку (пример 4; см. также выше пример 2).

4¹⁵

170

Fl. *molto dim.* *mp, molto espr.* *pp*

Ob. *molto dim.* *pp*

Cl. (Sib) *molto dim.* *p, molto espr.*

Fag. *molto dim.* *pp*

Cor. (Fa) *molto dim.* *sordina* *mp, molto espr.* *p* *pp*

Tr. (Do) *molto dim.* *p, molto espr.* *p* *pp*

Sax. (Mib) *mf, molto espr.* *pp*

Arpa *Do* *Mib* *mp* *p*

¹⁴ Даллапиккола, услышав в Лондоне кантату Веберна *Das Augenlicht* («Свет глаз»), отметил для себя следующие слова композитора: «Аккорд, доверенный трем трубам или четырем валторнам, для меня теперь уже невыносим». Эту кантату Даллапиккола считал «самым совершенным творением» среди всех известных ему работ Веберна [12, 225].

¹⁵ Для наглядности в примере опущены партии струнных (у них в этот момент паузы).

В целом же двенадцатизвучные построения появляются эпизодически, элементы серийности не распространяются на все музыкальное пространство.

В приведенных примерах хорошо видна и другая важнейшая черта стиля композитора — в его музыке сохраняются типично итальянские качества: напевность (идущая несомненно от ритмики средневековых стихотворений), красота и изысканность мелодической линии, — качества, весьма существенные в условиях хроматизированной гармонической вертикали с принятой «эмансипацией диссонанса».

Значительно позже (в шестидесятые годы), став уже зрелым художником и признанным мэтром итальянской новейшей музыки, анализируя свой творческий путь, Даллапиккола вновь и вновь вспоминал об этом опыте: «<...> в 1937 году, во время сочинения “Трех лауд”, я начал интересоваться *мелодическими* возможностями, свойственными додекафонным сериям <...>» [11, 440]. «Конечно, это еще не было додекафонной музыкой. Тем не менее это произведение стало моим первым шагом на пути к додекафонии <...> В “Трех лаудах” я сделал шаг вперед в том смысле, что впервые я был хотя бы расположен думать о мелодических линиях, включающих все двенадцать звуков нашей темперированной системы» [14, 445].

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МАТЕРИАЛА «ТРЕХ ЛАУД» В ОПЕРАХ Л. ДАЛЛАПИККОЛЫ

Материал «Трех лауд» полностью использован в опере «Ночной полет». Переносятся в неизменном виде целые фрагменты. Кроме того, музыкальный материал лауд используется в варьированном виде. Лейт-интонацией оперы является начальная фраза I лауды («*Altissima luce con gran splendore*»; см. пример 3), возвращающаяся трижды.

Напомним, что «Три лауды» идут без перерыва и поэтому в них соблюдается сквозная нумерация тактов (I лауда — т. 1–58, II — т. 59–148, III лауда т. 149–215).

Опера «Ночной полет»		«Три лауды»	
<i>Интродукция</i>	т.1–19	<i>I лауда</i>	т. 1–19
<i>1 сцена</i>	т. 21 и дал. т. 39–56 т. 46–64	разв. материала <i>I лауды</i> разв. материала <i>I лауды</i> <i>I лауда</i>	т. 40–56 (с не- больш. изменен.)
<i>2 сцена</i>	т. 94–163	<i>II лауда</i>	т. 59–141
<i>4 сцена</i>	с т. 537 т. 579–611 с т. 622	свободное развитие материала <i>III лауды</i> <i>III лауда</i> разв. интонаций <i>III лауды</i>	т. 149–180
<i>5 сцена</i>	т. 660–694 с т. 695 т. 805–812 т. 813–822 с т. 922	<i>III лауда</i> разв. материала <i>I лауды</i> <i>I лауда</i> <i>I лауда</i> отдельн. интонации <i>I, II лауд</i> позже появляется мелодия <i>III лауды</i> <i>I лауда</i>	т. 181–215 т. 1–8 т. 30–39 ¹⁶ т. 80 <i>II лауды</i> и далее т. 1–8
	т. 988–999	<i>I лауда</i>	т. 1–8

В опере «Улисс» дважды появляется мелодия «*Altissima luce*» (I лауда) — в Прологе (Калипсо: «Что может желать человек?») и во втором акте (Улисс: «Звезды»).

Использованная литература

1. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
2. *Даллапиккола Л.* О путях додекафонии (пер. и коммент. Е. Дубравской) // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 50–68.
3. *Данилюк Л.* Луиджи Даллапиккола и его опера «Ночной полет» // Музыка и современность. Вып. 10. М.: Музыка, 1976. С. 151–186.
4. *Денисов Э.* Оперы «Узник» и «Улисс» Луиджи Даллапикколы // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская гос. консерватория, 1999. С. 84–101.
5. Интервью с Луиджи Даллапикколой // Советская музыка. 1967. №4. С. 129–131.
6. *Кириллина Л. В.* Итальянская опера первой половины XX века. М.: ВНИИ искусствоведения, 1996. 231 с.
7. *Махов А. Е.* Лауда // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001.
8. *Овентт А.* Итальянская литература. М.: Гос. издательство, 1922. 356 с.
9. *Сент-Экзюпери А.* Избранное. Л., 1977.
10. *Bertoni G.* Beihefte für romanische Philologie, XX. Halle. 1909.
11. *Dallapiccola L.* A proposito delle «Due liriche di Anacreonte» // Dallapiccola L. Parole e musica / a cura di F. Nicolodi. Milano: Il Saggiatore, 1980. P. 440–442.
12. *Dallapiccola L.* Anton Webern «Das Augenlicht», «Variazioni» op. 27, «Quartetto» op. 28 // Dallapiccola L. Ibid. P. 225–229.
13. *Dallapiccola L.* Incontro con Anton Webern (Pagine di diario, 1935–1945) // Dallapiccola L. Ibid. P. 230–236.
14. *Dallapiccola L.* «Job» // Dallapiccola L. Ibid. P. 443–447.
15. *Dallapiccola L.* Pagine di diario // Dallapiccola L. Ibid. P. 194–206.
16. *Dallapiccola L.* Ricordo di Hermann Scherchen // Dallapiccola L. Ibid. P. 171–178.
17. *Dallapiccola L.* Sulla strada della dodecafonia // Dallapiccola L. Ibid. P. 448–463.
18. *Helm E.* Luigi Dallapiccola in einem unveröffentlichten Gespräch // Melos: Zeitschrift für neue Musik, II, N. 6, Nov.-Dec. 1976. S. 469–471.
19. *Kämper D.* Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera. Sansoni Editore, 1985. 353 p.
20. *Ruffini M.* L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato. Milano. Suvini Zerboni. 2002. 542 p.
21. *Sablich S.* Luigi Dallapiccola. Palermo. L'Epos. 2004. 241 p.
22. *Vlad R.* Luigi Dallapiccola. Milano. Suvini Zerboni. 1957. 62 p.

¹⁶ Партия оркестра в т. 805–825 повторяет материал из интродукции и первой сцены оперы, а партия голоса за кулисами интонирует материал I лауды (т. 1–8, 30–39).

Екатерина ЦАРЕВА

КНИГА О БЕТХОВЕНЕ

Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2-х т. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 535, 595 с.

Многие знали, что Лариса Валентиновна пишет книгу о Бетховене. В том, что это будет очень значительный труд, никто и не сомневался: мы слышали ее выступления по отдельным проблемам бетховенистики, читали ее работы о классическом стиле (первая из них была защищена в качестве докторской диссертации, 1996), явившиеся новым словом в нашей науке и уже ставшие «классическими» (кавычки можно смело убрать)¹. О многом говорят имена выдающихся учителей Л. В. Кириллиной: прежде всего Натана Львовича Фишмана, с которым она сотрудничала в работе над изданием писем композитора и из рук которого приняла эстафету изучения жизни и творчества Бетховена; Юрия Николаевича Холопова, направившего ее на путь анализа музыки Бетховена с позиции эстетико-теоретических воззрений его эпохи — на эту тему были написаны дипломная работа (1985) и кандидатская диссертация (1990), обозначившие важные ступени в развитии отечественного музыкознания. Мои воспоминания воскрешают также не по годам зрелые работы о Бетховене, написанные студенткой I курса Музыкального училища при Московской консерватории Ларисой Кириллиной; гораздо позже, уже в начале девяностых, я вижу ее на лекциях еще одного Учителя — Александра Викторовича Михайлова, чей взгляд на историю и искусство так помогал в поисках их смысла...

И все же действительность превзошла ожидания. Два тома новой отечественной монографии о Бетховене (предшествовавшая ей монография А. А. Альшванга была написана еще в довоенные годы) — это выдающееся явление в нашей культуре, замечательный плод интенсивнейшей научной деятельности талантливого исследователя, сумевшего погрузиться в заманчивую, пленительную эпоху «золотого века» музыки и

Царева Екатерина Михайловна — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств Российской Федерации.

прожить (и пережить) вместе со своим героем всю его трудную и прекрасную творческую жизнь.

В 1-й главе своего исследования, посвященной, в частности, общим проблемам научной биографии, Л. В. Кириллина формулирует характерную, на ее взгляд, для науки XX века задачу: «увидеть и прочесть творчество художника как некий сверхтекст, практически ничего не пропуская и заставляя различные его фрагменты по-новому высвечивать перекликающиеся смыслы» [1, 44]². Творчество Бетховена действительно предстает перед нами как единый «текст». В нем каждое создание композитора — будь то балльные танцы или Девятая симфония, «Гейлигенштадтское завещание» или ремарка, обозначающая характер музыки, эскиз незавершенного произведения или неосуществленный замысел, конспект теоретического трактата или учебная работа — находит свое место и объяснение в контексте целого. Можно даже сказать, *научно-художественного* целого, потому что композиция и драматургия книги (включая подбор иллюстраций), точный и поэтический, на удивление не засоренный штампами язык выводят ее за рамки «чистой» науки. В аннотации сказано: «Адресовано всем интересующимся творчеством Бетховена» — сказано так же точно и ясно, как и всё, о чем говорит автор. Разумеется, это нисколько не умаляет исключительной научной ценности труда Л. В. Кириллиной.

Ученому, работающему сегодня в условиях открытого пространства мировой науки, конечно, легче, чем его советским предшественникам, использовать накопленный бетховеноведением опыт — и в тщательной проверке фактических данных, и в поиске новых документов и свидетельств, и в обращении к теории, эстетике, музыкальной критике бетховенского времени. Впрочем, на этот путь Л. В. Кириллина встала уже давно и успела освоить и осмыслить огромное количество материала, что подтверждается обширнейшей библиографией, которая включает издания от 1780-х годов до начала нынешнего века (очень емкий критический обзор литературы дан в 1-й главе). Необыкновенно широкий контекст книги, охватывающий вопросы разных видов искусства, литературы, истории, эстетики, философии и религии, социально-политического устройства Австрийской империи, тех глубочайших перемен, что происходили в жизни, в общественном сознании и во всей европейской культуре первых десятилетий XIX века, тоже потребовал изучения соответствующей литературы. Свобода владения всем этим материалом в сочетании с остротой собственной мысли автора проявилась в подчас неожиданных и чрезвычайно тонких аналогиях, помогающих глубже понять некоторые высказывания Бетховена или его музыку. Так, в связи с толкованием «Гейлигенштадтского завещания» Л. В. Кириллина обращается к текстам современника Бетховена Фридриха Гёльдерлина (данных о том, читал ли Бетховен роман Гёльдерлина «Гиперион», нет, но такая возможность у него была — см. I, 264); на страницах книги появляется также стихотворение Н. М. Карамзина «Выздоровление», перекликающееся по смыслу и настроению со «Священной благодарственной песнью выздоравливающего Божеству» из Квартета ор. 132 (см. II, 453–454). Мощная гуманитарная эрудиция сочетается у Л. В. Кириллиной с ничуть не менее мощной хваткой теоретика музыки, что также находит свое отражение как в списке литературы, так и в блестящем владении искусством анализа формы, инструментовки, полифонии — всех параметров музыкальной речи.

«Бетховен. Жизнь и творчество». Принципиальный для всякого исследователя, берущегося за создание монографии о каком-либо композиторе, вопрос о степени и характере влияния биографических факторов на создаваемые им произведения

¹ Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. В 3 ч. [Ч. I.] Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996. 192 с.; Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.; Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.

² В ссылках римской цифрой обозначен том, арабской — страница рецензируемой монографии.

Л. В. Кириллина решает, как мне представляется, идеальным образом. Она всегда уделяет внимание документам, относящимся к истории создания сочинений, анализирует воздействие на Бетховена внешних обстоятельств и внутренние импульсы собственно творческого и личного порядка. Исследовательница с равной глубиной проникает в потоки «жизни» и «творчества», тесное переплетение которых определяет композиционную структуру книги. Заголовки пятнадцати ее глав (непосредственному изложению материала отдано четырнадцать) сразу дают представление о тех или иных акцентах, расставленных в описании жизненного и творческого пути композитора. Так, во 2-й и 3-й главах («Бетховен bonnensis: истоки личности»; «Второй Моцарт или будущий Бетховен? Творчество 1780–1790-х годов») биография явно отделена от разговора о музыкальных произведениях; одновременно в них формулируются возникающие здесь научные проблемы. Вместе с тем, есть и названия гораздо более многозначные — они принадлежат главам, объединяющим различные аспекты освещения той или иной темы. Это относится, например, к 10-й главе «Триумфы и утраты: 1812–1815», где идет речь об отношениях Бетховена и Гёте и о «Бессмертной возлюбленной»; о «постклассицизме» Восьмой симфонии и о сложных жизненных перипетиях, возникших в связи со смертью брата Карла и судьбой его сына. Отметим, что обозначенная здесь хронология периода снимает привычное со времен Р. Роллана выделение «годов кризиса», объединяя симфонии 1812 года, вокальный цикл «К далекой возлюбленной» и «Битву при Виттории». В 11-й главе «Поздний стиль. Художник и эпоха» обсуждаются общие эстетико-философские и музыкально-теоретические проблемы позднего периода, тогда как в следующих главах (с 12-й по 14-ю) отдельные жанры и произведения рассматриваются вкуче с сопутствующими им обстоятельствами жизни Бетховена.

Внутренние темы глав, отраженные в названиях их разделов, более подробно раскрывают широту проблематики всей книги. Вот некоторые из них: «Йозефинизм», «Искусство и политика», «Бетховен и русский фольклор», «Меланхолия», «Прочтите “Бурю” Шекспира», «Рояль Бродвуда», «Музыкант и коммерсант», «Время и ритм» «Кризис классической гармонии».

Многие названия (как глав, так и разделов) возвещают о появлении разнообразных «действующих лиц»: родных и близких Бетховена, композиторов, исполнителей, писателей, философов, императоров, князей, издателей, конструкторов фортепиано и др. Среди них — «Учителя, друзья, соперники» (название 4-й главы), меценаты, ученики и ученицы-пианистки, претендентки на роль «Бессмертной возлюбленной», Бах и Гендель, Наполеон, граф Разумовский и князь Голицын. Невольно приковывает взгляд интригующее название одного из разделов 13-й главы, которое предваряет головокругительный по своей виртуозности анализ Вариаций ор. 120: «Комическое интермеццо: Генералиссимус, Адъютант и Дьяболус».

В монографии действительно возникает огромный мир людей, составлявших круг общения Бетховена, личного или заочного, круг его музыкальных и литературных интересов. Поводом для введения тех или иных персон нередко служат *посвящения* Бетховена — совершенно особый слой знания о композиторе, то дающий своеобразные подсказки к содержанию сочинения, то затрагивающий лишь внешние обстоятельства его создания или вовсе нейтральный. Л. В. Кириллина виртуозно использует этот пласт персоналии. Вот как тонко «обыгрывает» автор посвящение Сонаты Es-dur ор. 27 № 2:

«Это чарующее и загадочное произведение, поэтический мир которого ускользает от любых конкретных образных интерпретаций, находится словно бы на самой стыке классики и романтизма: его очертания стройны и безупречны, но сама материя возникает из вибрирующей тишины и словно бы готова развеяться в воздухе от любого неосторожного прикосновения. О великосветской даме, которой посвящена эта соната, княгине Жозефине фон Лихтенштейн, мы знаем очень немного, и еще меньше — о том, какие отношения ее связывали с Бетховеном (здесь следует сноска с имеющимися данными. — *Е. Ц.*). Но, возможно, поскольку соната предназначалась ей,

то и характер произведения в какой-то мере отражал ее внутренний мир и особые, не совсем тривиальные, представления о музыкально-прекрасном» [I, 231].

Создание литературных портретов, зарисовок, эскизов замечательно соотносится с тщательно подобранными иллюстрациями; этот изобразительный ряд находит свое продолжение в разговоре о сочинениях, где автор не только видит музыкальные портреты, но и проводит аналогии с жанрами изобразительного искусства. Так, в связи с одной из заключительных вариаций финала «Героической симфонии» говорится об «образе гигантской статуи нечеловеческих размеров», о «пышном монументе в честь Героя», который «строится из легкокрылой темы контрданса» [I, 333]. Предельный контраст возникает в разговоре о несложных фортепианных сонатах: «...Сонаты ор. 49 изобилуют всевозможными тонкостями и напоминают излюбленный в то время жанр миниатюрного портрета на слоновой кости, вставляемого в драгоценный медальон и носимого как талисман. Так изображали и самого Бетховена (хранящаяся в боннском Доме Бетховена миниатюра 1802 года работа Кристиана Хорнемана, где композитор совсем не похож на привычного “громовержца”» (I, 244; на соседней странице помещена соответствующая иллюстрация).

Л. В. Кириллина уделяет пристальное внимание еще некоторым изображениям Бетховена, в частности, портрету кисти В. Й. Мэлера, отмечая необычное сочетание реалистической манеры в изображении самого композитора и той «условно-аллегорической, если не фантастической» ситуации, в которую он помещен (он играет на древнегреческой лире, восседая на фоне псевдоантичного пейзажа; см. I, 281, 282). Трактую символические элементы картины, Л. В. Кириллина высказывает предположение о том, что художник противопоставил здесь «нового Орфея» — «новому Ганнибалу», представляющему на известной картине Ж.-Л. Давида «Наполеон на перевале Сен-Бернар». Эта гипотеза органично вписывается в 6-ю главу «Рождение Героя», необычайно важную для концепции автора.

Описывая структуру монографии вместе с ее изобразительным или «портретным» рядом, мы подошли, таким образом, к портрету ее главного Героя, создание которого и является основной целью книги. Сами понятия «герой» и «героическое» имеют в ней ключевое значение. Третья симфония, в соответствии с ее названием, трактуется как симфония о Герое. Этот Герой, как показывает Л. В. Кириллина, не может быть конкретно ни Прометеем, ни, тем более, Наполеоном, являясь образом, «соединившим в себе все идеальные типы антично-христианской культуры и оказавшимся в то же время неслиянным ни с одним из них» [I, 342]. Его нельзя отождествить и с автором симфонии, хотя «такой натурой — и героической, и в то же время крайне эмоциональной и чувствительной, обладал и сам Бетховен» [I, 337].

Жизнь и творчество Бетховена трактуются как нравственный подвиг, подвиг во имя искусства, осознанный как таковой современниками уже при жизни композитора. Таким образом, отказ от романтизированной биографии и опора на ясное представление о самосознании эпохи оборачиваются, в конце концов, возвращением к «героической жизни» (напомню, что Р. Роллан включил в цикл под этим названием жизнеописания Бетховена, Микеланджело и Льва Толстого). Разумеется, возвращение происходит на уровне современной научной биографии, в которой и вновь открытые, и уточненные факты получают новую и ясно аргументированную интерпретацию, вырастающую на основе глубокого анализа как музыкальных, так и словесных текстов.

Важное место при этом занимает обсуждение вопросов, которые всегда волновали исследователей творчества композитора: Бетховен и революция, Бетховен и Наполеон, Бетховен и аристократия, отношение Бетховена к искусству и его назначению, к религии, к природе, Бетховен и кантовское «Звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас», Бетховен и судьба, Бетховен и Гёте, Бетховен и старшие венские классики, восприятие Бетховеном Баха и Генделя, новаторство Бетховена, Бетховен и XVIII век, Бетховен и романтизм. В интерпретации Л. В. Кириллиной все эти темы поворачиваются новыми гранями. Многие из них возникают неоднократно, в их раскрытии появляются различные оттенки, обусловленные движением времени

и эволюцией личности композитора; они нередко перекрещиваются друг с другом, образуя «перекликающиеся смыслы». К уже названному присоединяется и чрезвычайно глубоко разработанная тема «Бетховен и античность», берущая начало еще в круге юношеских литературных увлечений композитора и отзвучивающая затем во множестве аспектов: от образа «гомерического смеха», который слышится в финале Второй симфонии, или античных празднеств в финале Третьей — до сократовского стоицизма, к которому постепенно склонялся Бетховен на протяжении своей жизни. Прометей и Орфей предстают ключевыми образами, с которыми (или в чем-то уподобляясь которым) Бетховен как бы вступает в храм Искусства Высокой Классики. В поздние годы, когда, по словам Л. В. Кирилловой, «на смену пафосу героических свершений» приходит «пафос духовного преодоления», «прометеевская константа личности Бетховена сохраняется, но образ Прометея-борца сменяется образом Прометея-провидца, открывателя путей в неведомое» [II, 185].

Укажу еще на одну тему — о предназначении искусства; особое внимание, которое уделяет ей автор, подчеркнуто двукратным появлением цитаты из письма Бетховена к Н. Б. Голицыну (1825), вынесенной к тому же на переплет I тома: «Поверьте, моя цель — чтобы мое искусство находило доступ к благороднейшим и образованнейшим людям» [II, 7, 185]. Интерпретируя это высказывание, Л. В. Кириллова пишет: «Почти вся камерная музыка Бетховена с первых жеopusов писалась в расчете на внимание избранных, будь то просвещенные венские меценаты или “собратья в Аполлоне”» [II, 7]. Эта его «сознательно занятая позиция» (там же) еще больше укрепились в поздних сочинениях. В то же время и Третья симфония, ее «тонко отделанная и полная выразительных и символических деталей ткань» [I, 339], по мнению автора книги, не была рассчитана на массовую аудиторию («Музыка для масс» — это название одного из разделов 10-й главы относится к совсем иной музыке, к «Битве при Виттории» и другим «официозным» сочинениям).

Наряду с поздними квартетами Л. В. Кириллова называет *трудным* произведением Третью симфонию. *Трудное* она считает одним из неперменных компонентов как бетховенского понимания искусства, так и существа его собственного творчества (один из разделов 8-й главы, посвященной проблеме «высокой классики» в творчестве Бетховена, имеет заголовок «Прекрасное как трудное»); это понятие как бы выводит его музыку за грань «картинки» четкой смены исторических стилей — ведь трудна и музыка И. С. Баха, Веберна, Вагнера. Сюда же примыкает тема *мастерства*, тоже не имеющая исторических границ, хотя и тесно связанная с представлением о классике. Она постоянно присутствует при анализе музыкальных произведений.

В 1-й главе своей книги Л. В. Кириллова отмечает «принципиальную множественность возможных подходов к музыке Бетховена (от сугубо теоретических до повествовательно-эссеистических)» как характерную для современных исследований о композиторе [I, 44]. Рецензируемый труд создан одним автором, тем не менее он тоже обнаруживает «множественность подходов» к произведениям Бетховена. Здесь нет «сугубого» теоретизирования, как нет и описательного повествования как такового. В то же время сочетание рассказа (с элементами сюжетности) с пристальным теоретическим анализом отдельных деталей (или общих закономерностей формы, тонального плана и т. п.), помогающим высветить драматургию сочинения и выявить его стилистические (и историко-стилистические) особенности, фигурирует практически повсюду.

Трудно выделить самые удавшиеся «портреты» сочинений, но меня особенно поразили все же Третья и Шестая симфонии, Соната op. 31 № 2, Вариации на тему Диабелли и поздние Багатели.

Анализ Третьей симфонии — один из самых подробных в книге — производит сильнейшее впечатление своей доказательностью, устремленной на раскрытие создаваемого (реконструируемого?) Л. В. Кирилловой *сюжета* симфонии: Герой и его подвиг — Смерть — Бессмертие. Особое внимание уделяется разнообразным деталям оркестровки: сквозной роли тембров валторны, гобоя, использованию (или

неиспользованию) литавр и т. д. Отмечу, например, сопоставление неполного tutti в кульминации Траурного марша (Л. В. Кириллина трактует ее как «видение Смерти или Страшного суда» — [I, 322]) и полного tutti в начале репризы: «tutti на тихой звучности, представляющее собой не момент единения всего оркестра, а напротив, момент его разобщения на несколько фактурно-смысловых пластов (следует описание выразительных функций инструментов. — Е. Ц.). Эмоция — одна, но она показана во множестве оттенков сразу, так что инструменты из разных групп оказываются «единомышленниками», зато «родственники», наоборот, разъединяются. Перед нами — не марширующая масса, а почти бесконечная череда неповторимых, по-своему мыслящих и чувствующих личностей» [I, 323].

Рассуждая о семантике тональности e-moll и о необычности введения новой темы в разработку I части, Л. В. Кириллина определяет этот момент как результат катастрофы, выраженной, в частности, самим использованием экстраординарных средств, не предусмотренных теорией того времени: «Бетховен вновь пренебрегает мудрыми советами теоретиков: не позволять слушателям совсем забыть главную тональность и главную тему. Суть катастрофы здесь состоит как раз в том, что Герой, оказавшись между жизнью и смертью, на некоторое время действительно *забывает* обо всем и погружается в мистическое самоуглубление. Данный эпизод может навеять ассоциации с известным эпизодом в “Войне и мире” Толстого, где смертельно раненный князь Андрей, лежа на земле, созерцает высокое небо Аустерлица» [I, 311].

От этой ассоциации у русского читателя, конечно, захватывает дух, хотя буквоед непременно бы заметил, что в этом сражении князь Андрей все-таки был ранен не смертельно... Но дело, разумеется, не в этом: психологическая точность сравнения, как и временная близость сражения под Аустерлицем (Австрия!) и создания Третьей симфонии, оправдывает его (сравнение). А вот некоторые детали описания сюжета («Герой симфонии не просто руководит сражением из некоего штаба, а лично ведет свое войско в бой»; там же) все же кажутся излишне конкретными. Должна признаться, что при первом чтении стремление автора представить всю симфонию как развертывание определенного сюжета вызвало у меня некоторое раздражение или отторжение. Но потом, уже ознакомившись со всей книгой, я поняла правомерность подобного подхода.

Рассказ о Третьей симфонии — это узловой, в каком-то смысле переломный момент всей монографии. Именно здесь особенно явственно скрещиваются лучи «перекликающихся смыслов» (как музыкальных, так и вербальных текстов), которыми изобилует 6-я глава, названная, как уже говорилось, «Рождение Героя». В нее, кроме Третьей симфонии, включен и анализ «Гейлигенштадтского завещания», и разделы «Духовные сочинения», «Проблема Наполеона», «Скрипичные сонаты» (во главе с «Крейцеровой»). Анализ симфонии, выступающий в качестве итога обсуждения всех проблем, поднятых в главе, представляет это произведение как важнейший рубеж в творчестве Бетховена (в чем, наверное, сходятся бетховеноведы всех времен и стран).

Такое качество симфонии выступает и в самом подходе к ней автора книги. Акцент на сюжетности интереснейшим образом связывает ее с поэтикой XVIII века; в то же время здесь просвечивает возможность развернуть подобную программу и в сторону сочинений Берлиоза или Листа. Л. В. Кириллина делает вывод, что, несмотря на «сознательное оперирование риторическими моделями, “Героическая симфония” демонстративно утверждала себя как явление Новой музыки» [I, 338].

В своих работах о классическом стиле исследовательница блестяще раскрыла систему топосов, действующих в музыке венских классиков. После знакомства с книгой о Бетховене у меня возникло предположение, что Л. В. Кириллиной нужно было выстроить эту систему для того, чтобы «прочитать» музыку Бетховена. Я вновь и вновь возвращаюсь к понятию «единого текста» или «сверхтекста», на этот раз для того, чтобы подчеркнуть роль устойчивых моделей, помогающих автору монографии раскрыть смысл музыки Бетховена и выявить движение от общего к индивидуальному, от следования топосу к созданию многогранного, подчас психологически очень сложного образа.

Такое движение показано и в произведениях, созданных до Третьей симфонии. При разговоре о многих из них автор находит замечательные слова для обозначения меры обобщенного и конкретного, традиционного и личного, настоящего и будущего. Таковы, например, описания карнавальных образов в менуэте Первой симфонии или характеристика «гомерического» смеха в финале Второй. Приведу — по контрасту — заключительный фрагмент раздела о финале Сонаты ор. 31 № 2, которую Л. В. Кириллина считает «возможно, наиболее трагической из всех, написанных Бетховеном»: «... здесь, как и в ряде других случаев, Бетховен, с одной стороны, следует традиции XVIII века, а с другой стороны, создает музыку, в которой уже звучит и беззащитность шубертовских скитальцев, и глинкинское “Не искушай”, и трагическое бунтарство героев Листа и Вагнера, и слезная мечтательность брамсовских интермеццо, и мистический полет будущих сильфид, виллис и прочих стихийных духов... “Что касается меня — Боже правый! — то мое царство в воздухе”...» (I, 239; эта цитата из письма Бетховена уже была приведена в книге раньше — см. I, 236).

Новизна взгляда исследовательницы на отношения Бетховена с XVIII веком (имею в виду отечественную науку) заключается, во-первых, в изменении отношения к самому XVIII веку, а во-вторых, в акцентировании смелого и неожиданного для современников в тех сочинениях, которые в последующие эпохи традиционно считались еще «не совсем бетховенскими» (например, в Первой симфонии; любопытно, что в оценке этого сочинения, как отмечено в книге, совпадают такие разные люди, как Г. Берлиоз и современный ученый Л. Локвуд). Именно перед разговором о Первой симфонии возникает определение Бетховена как «авангардиста», возвращающееся затем уже в связи с поздним периодом творчества композитора. Л. В. Кириллина считает, что понятие «авангард» — отличное, как она объясняет, от «прогресса» и от «модернизма» — можно применить к венским классикам, и особенно к Бетховену, в смысле «чисто художественного явления, как бы изнутри изучающего новые возможности языка, форм, самой ткани искусства» [I, 189–190]. Очень интересна ее мысль о том, что такая авангардность художественного мышления отражает «исконные средства европейской ментальности, в которой еще в глубокой древности были “закодированы” поведенческие и моральные установки на ценность дерзновенного деяния, будь то подвиг или авантюра, небывалого свершения, изобретения нового (парадигма “культурного героя”, кристаллизовавшаяся в таких образах, как Прометей, Геракл, Одиссей, Дедал, Эней). Традиционалистское развитие культуры периодически подвергалось мощным атакам новаторов, будь то правители, мыслители, путешественники, художники, ученые — и каждый из таких прорывов можно считать авангардным явлением» [I, 190].

Остановлюсь еще на некоторых сквозных темах монографии, также берущих свое начало в главах о XVIII веке. В своем исследовании о классическом стиле Л. В. Кириллина уже воспела *менуэт* и его значение в творчестве Бетховена как символа его молодости, постепенно уходящей в небытие воспоминаний, — символа, приобретающего смысл прощания в поздних сочинениях (Ариетте из ор. 111 и Вариациях на тему Диабелли). Теперь же у автора появилась возможность детально проследить путь соответствующих жанровых ассоциаций, пролегающий через множество произведений. С характеристиками таких поэтизированных менуэтов, нередко предстающих в виде медленных частей сонатно-симфонических циклов, связана особая тонкость вслушивания Л. В. Кириллиной в музыку Бетховена. Не остался без внимания и контрастирующий менуэту жанр *контрданса* (танца «для всех»), упоминание о котором в отечественной бетховенистике обычно ограничивалось финалом Третьей симфонии. Те же танцы (вместе с немецкими танцами и лендлерами) фигурируют в его оркестровой музыке, предназначенной для маскарадных балов. Обращение к ним вносит неожиданные штрихи в портрет молодого Бетховена: «Композитор предстает здесь в образе светского человека, любящего и умеющего веселиться, шутить, флиртовать, наслаждаться атмосферой праздника и делить свою радость с окружающими» [I, 345].

Естественным будет перейти отсюда к балету «Творения Прометея», очень полно освещенному в книге. Подробный разговор о нем включает в себя анализ как

концепции хореографа Сальваторе Вигано, имеющей отношение к общему кругу идей эпохи, так и музыки Бетховена. В свою очередь, это, фактически, первое обращение Бетховена к театральному жанру служит введением к очень важной для исследования теме, обозначенной в названии главы как «Штурм театрального Олимпа».

Бетховен и *театр*... Связывая их, мы привыкли, пожалуй, думать лишь о тех общих путях воздействия театральных жанров на симфонические, которые раскрывает В. Дж. Конен в своей книге «Театр и симфония». Даже увертюры «Эгмонт» и «Кориолан» нередко рассматриваются как чисто симфонические произведения (конечно, с чертами программности). Опера «Фиделио», всегда имевшая, правда, немало поклонников, все же оставалась в тени симфонических шедевров композитора. Для Л. В. Кириллиной представляют исключительный интерес как сочинения, непосредственно связанные с театром, так и феномен *театральности* в инструментальной музыке Бетховена. Всё это вместе образует важнейший комплекс типов и средств выразительности, фиксируемый ею в бетховенской музыке. Порой даже кажется, что основных модусов (или способов выражения) в ней всего два: театральный (он включает в себя и драматическое, и комедийное, и присутствие персонажей, и разного рода сцены) и сугубо личный, исповедальный. Пожалуй, по отношению к венской классике в целом, это верно. Вспомним, какую роль в жизни людей того времени играл театр, о чем, например, пишет Гёте в «Поэзии и правде». И все же, как мне представляется, индивидуальные пути Гайдна, Моцарта и Бетховена наделены в этом плане различными нюансами (сама Л. В. Кириллина, сравнивая круг чтения Бетховена и Моцарта, подчеркивает преобладание театральной литературы в библиотеке последнего).

Так или иначе, узнавать о репертуаре театра в Бонне или знакомиться с разнообразными оперными проектами Бетховена, равно как и с его работами для драматических театральных постановок, очень увлекательно. Особенно привлек мое внимание рассказ о музыке к драме И. Ф. Дункера «Леонора Прохазка» (1815; постановка не состоялась), посвященной судьбе реальной девушки, искусной флейтистки из Потсдама, сражавшейся и погибшей в войне с наполеоновскими войсками: «Героиня драмы Дункера словно бы доказывала своей жизнью и смертью возможность существования наяву таких возвышенных образов, как бетховенские Леонора и Клерхен» [I, 421].

Что же касается «Фиделио», то целью автора монографии оказалось раскрыть обстоятельства длительной истории создания «трудного детища» Бетховена, что привело к неожиданному результату. Л. В. Кириллина убедительно доказывает исключительную ценность и новизну *первоначального* варианта оперы, органично вылившегося из-под пера ее создателя. Последующий же путь изменений, в основном вынужденных, привел, по мнению исследователя, к решению более прямолинейному, лишившемуся многих психологических нюансов, но зато в большей степени удовлетворившему как театральную дирекцию, так и публику. Здесь можно провести некоторые параллели с судьбой «Бориса Годунова» Мусоргского.

Еще один пласт музыки Бетховена выступает в монографии с необычайной рельефностью. Это *вокально-инструментальные сочинения*, которые, с одной стороны, примыкают к театральным, а с другой, выделяются своим собственно духовным содержанием. Л. В. Кириллина придает им очень большое значение. Временная и содержательная близость Торжественной мессы и Девятой симфонии, вкуче с их масштабами, позволяют объединить их в общую кульминацию «большого» и «великого» (немецкое слово «groß», которое употребляет Бетховен применительно к сочинениям такого рода, имеет оба значения) в творчестве композитора. Оратория «Христос на Масличной горе» примыкает по времени создания к Третьей симфонии, Месса C-dur предварила завершение Пятой и Шестой; а в самом начале творческого пути Бетховен написал две «императорские» кантаты: на смерть Иосифа II и на коронацию Леопольда II (из них Л. В. Кириллина выделяет траурную). Так возникают монументальные опоры, «колонны», поддерживающие всё здание бетховенского творчества. При этом симфонии и оратория с мессами предстают как своего рода сообщающиеся сосуды, что особенно заметно в последней паре сочинений, а связанные со словесным текстом произведения,

возникавшие *перед* симфониями, проясняют их концепции и способствуют конкретизации «чистой» музыки.

Конечно, речь идет не о каких-то буквальных совпадениях и тем более не о «служебной» функции ораториальных произведений. Раскрытие внутреннего богатства и ценности последних чрезвычайно важно, поскольку они (за исключением Торжественной мессы) по понятным причинам были практически не освещены в отечественной литературе. Отмечу очень тонкий анализ Мессы С-dur, в которой автор книги видит воплощение «почти античной, “белораморной” красоты», считая ее важной вехой в развитии бетховенского стиля [I, 535]. И все же на первое место выходит роль духовных сочинений в определении *общей идейно-философской концепции* бетховенского творчества. Здесь к хоровым опусам подключаются Шесть песен на слова Геллерта³. С ораторией «Христос на Масличной горе» они образуют арку, обрамляющую «Гейлигенштадтское завещание», которое рассматривается как наиболее твердо сформулированное словесное высказывание композитора. Через вербальные и музыкальные параллели Л. В. Кириллина показывает, как сопрягаются между собой ключевые понятия мировоззрения и самосознания Бетховена: Божество, Человек, Судьба, Смерть, Бессмертие, Природа, Искусство. Она показывает также (и эта мысль проходит через всю книгу), как богоборческая позиция «схватки с судьбой» постепенно сменяется стоической и примиряющей противоречия, какую роль в этом движении играет тема страданий Христа. Вот один из примеров различных поворотов в сопряжении понятий Бога и Искусства (выражение «божественное искусство» у Бетховена встречается на протяжении всей жизни). Комментируя «удивительный пассаж» из письма Бетховена 1824 года, содержащего отклик на исполнение увертюры «Освящение дома» — «Меня по этому поводу восхваляли, превозносили, etc. Чего стоит, однако, все это в сравнении с Величайшим Композитором наверху — наверху — наверху; высочайшим по праву, ибо здесь, внизу, достигается лишь смехотворное подобие», — Л. В. Кириллина пишет: «Уподобление Бога Величайшему композитору было вполне обычным в устах мыслителей XVII века (например, А. Кирхера и М. Верстена), но в музыкальной эстетике классической эпохи ничего подобного мы не встретим. Восприятие Бога как “собрата по ремеслу”, пусть недостижимо высокого — это сугубо бетховенская идея, плод своеобразного благочестивого вольнодумства, опиравшегося на весьма древнюю традицию. В рамках этой системы нравственных координат Художник (Künstler) — сын Божий, наделенный не только особым даром, но и крайне ответственной миссией по отношению ко всему человечеству. Страдания, которые он претерпевает, являются знаком его отмеченности и залогом бессмертия» [I, 278–279]. Не могу не добавить, что в романтическую эпоху эта идея получила развитие у Ф. Листа.

Возвращаясь к параллелям между духовными сочинениями и симфониями, замечу, что во многом благодаря им в новом свете предстало одно из самых прекрасных творений Бетховена — Шестая симфония, в которой, по мнению Л. В. Кириллиной, можно увидеть «философскую концепцию Творения как образа идеального бытия, основанного на гармонии Природы, Человека и Бога» [I, 506]. Не касаясь множества тончайших деталей, особенно впечатляющих при анализе II части симфонии (она «отличается от всех предыдущих образцов звукописи почти импрессионистическими приемами оркестровки, граничащими с пуантилизмом»; I, 513), обратимся к финалу. Автор монографии считает, что к нему можно было бы отнести заголовок III части Квартета ор. 132 — «Священное благодарственное песнопение... Божеству» (с пропуском слова «выздоровливающего»), «невзирая на присутствующие в нем намеки на бытовую пастораль»; I, 519. Это подсказано не только сходством с авторским названием финала симфонии, которое было сокращено издателем (у Бетховена: «Благотворные

³ В монографии вообще уделено значительное место различным вокальным сочинениям Бетховена: песням, ариям, дуэтам, канонам; сопряжение в них слова и музыки выступает как одно из средств, помогающих «читать» произведения Бетховена.

чувства после бури, связанные с благодарностью Божеству», в напечатанном тексте: «Пастушеская песнь. Радостные, благодарные чувства после бури»). Об этом говорит сама музыка, воплощающая идею «нисхождения божественной благодати с небес на землю» [там же]. Возникают параллели и с «Торжественной мессой».

Здесь, таким образом, фиксируется еще один модус музыкального выражения у Бетховена — молитва или гимн. Он напрямую не связан ни с театром, ни с лирическим высказыванием (см. выше об этих двух модусах), хотя может найти себе место и в опере, и в инструментальной музыке. Имея опору в литургических жанрах, в хорале, он соотносится и с лирикой, и с пасторалью, и с патетикой, а также может приобретать эпические масштабы. Позволю себе даже сказать, что, хотя подобное склонение (оно связано с понятием «возвышенного») встречается и у других венских классиков, именно у Бетховена оно составляет сущностное ядро всей музыки композитора, обеспечивая ее внутреннюю цельность и особенно рельефно выступая в поздний период. Л. В. Кириллина не делает такого специального обобщения, но оно вытекает из смысла всей монографии, поскольку ее автор постоянно заостряет внимание на соответствующих темах и их роли в целостном облике произведения. Приведу только один пример, где такая тема открывает сочинение, жанр которого имеет совершенно противоположную направленность, — Четвертый фортепианный концерт.

Итак, в результате развития множества тем, образующих своего рода «лейтмотивную систему», возникает образ Бетховена — личности почти непостижимой в своей многогранности и «особости». Почти — так как автору книги, на мой взгляд, все же удалось *почти* ее постичь, насколько это может сделать один человек в данный момент истории. Л. В. Кириллина обладает необходимой твердостью позиции в создании своего образа Бетховена и правом на такое создание; в то же время ей свойственна и должная деликатность. Перед нами Бетховен — великий Мастер, легкий и трудный, веселый и патетический, страдающий и непокоренный, классик и авангардист, галантный и резкий, способный на страстное чувство... Я бы прибавила еще: Бетховен глазами, слухом и умом нашей соотечественницы, Ларисы Валентиновны Кириллиной.

«И конец?» — спросит, может быть, неудовлетворенный читатель (использую слова И. С. Тургенева из эпилога «Дворянского гнезда») — А где же симфонизм? Да, флаг героического или героико-драматического симфонизма не реет повсюду над книгой Л. В. Кириллиной о Бетховене. Однако анализы движения музыкальной мысли в симфониях, сонатах, квартетах, концертах, мессах ничуть не противоречат нашим представлениям о Бетховене — великом драматурге и философе в музыке. Рассуждая о центральном десятилетии — кульминации «высокой классики» в творчестве Бетховена и обосновывая окончательное утверждение поэтики прекрасного как трудного и грандиозного, связанного с воплощением «некой этико-философской идеи», Л. В. Кириллина вводит асафьевское понятие симфонизма, обозначающее «диалектическую сложность и процессуальность музыкальной мысли» [1, 484]. Мне очень импонирует, что она вступает в открытую полемику только с современными учеными (например, с М. Соломоном по вопросам психоаналитической трактовки некоторых фактов биографии Бетховена), а в других случаях просто объясняет исторические причины возникновения тех или иных взглядов на феномен своего героя. Опираясь на труды учителей и коллег, исследовательница всегда находит возможность сослаться на них (упомяну здесь, кроме уже названных выше Н. Л. Фишмана, Ю. Н. Холопова и А. В. Михайлова, еще В. П. Бобровского, Н. С. Николаеву, В. В. Протопопова, а также Е. В. Вязкову, А. И. Климовицкого).

Мне осталось только поздравить автора с большой творческой победой и еще раз выразить восхищение литературным языком книги, а также блистательным искусством переводов с немецкого языка. Всяческой похвалы заслуживает, конечно, и качество работы Научно-издательского центра Московской консерватории (редактор Г. А. Моисеев; опечаток я насчитала всего шесть). Уже при первом взгляде на оформление переплета, полиграфию возникает чувство предвкушения Прекрасного... Не могу не присоединиться к Л. В. Кириллиной, выразившей в своей преамбуле благодарность

Елене Геннадьевне Сорокиной, которой принадлежала инициатива этого издания. Поскольку научной степени выше, чем докторская, у нас нет, кафедра истории зарубежной музыки Московской консерватории вынесла решение выдвинуть Книгу о Бетховене на соискание Государственной премии. Хочу также выразить надежду на издание так и не увидевшего пока что свет IV тома писем Бетховена, уже давно подготовленного Л. В. Кириллиной к печати.

В подражание Ларисе Валентиновне я тоже прибегаю к Постскриптому. Конечно, удалось сказать далеко не обо всем, ограничившись только беглым взглядом на «лейтмотивную систему» идей, образов, топосов и музыкально-выразительных средств, выстраивающуюся в книге. Но очень хочется в заключение привести известные слова Шумана (отнюдь не чужого в ней человека), хотя они и обращают нас к романтическому образу Бетховена, «подобного Гамлету». Он «рычит на моду и церемониал, но при этом обходит цветок, чтобы его не растоптать»⁴. Л. В. Кириллина, как и ее герой, тоже не топчет цветов, вслушиваясь в особую красоту бетховенских творений, в том числе и «мелочей», наделенных подчас глубоким смыслом (см. о Багателях ор. 126 — II, 317–319) и дающих в чем-то не менее выразительный портрет позднего Бетховена, чем крупные сочинения. В качестве обрамления рецензии скажу еще о том, что именно с работы о Багателях началось мое знакомство с трудами Ларисы Валентиновны в 1976 году.

⁴ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. М., 1975. С. 182.

Владимир ЧИНАЕВ

ЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА XIX ВЕКА

Европейская музыка XIX века. Книга первая. Польша. Венгрия: учебное пособие / Ред.-сост.: К. В. Зенкин, Е. М. Царева. М.: Композитор, 2008. 528 с.

Цикл учебных пособий, издаваемых кафедрой истории зарубежной музыки Московской консерватории¹, пополнился новым изданием, которое открывает серию, посвященную музыке XIX века. Как пишут редакторы-составители первой книги серии, раскрытие общих закономерностей эстетических и жанрово-стилевых тенденций романтической эпохи, их особенное претворение в европейских национальных музыкальных культурах составляют основную цель пособий. Этим определяется проблематика данного издания, выходящая за пределы обычных учебных пособий, — по сути это *научный труд*, который состоит из авторских очерков-исследований, написанных авторитетными специалистами современности К. В. Зенкиным, Г. В. Крауклисом, О. С. Фадеевой, Е. М. Царевой.

Перед авторами стояла непростая задача. С одной стороны, о Шопене и Листе (разносторонний анализ их творчества составляет основную часть книги) во всем мире уже написано столько исследований, что привести что-либо новое, казалось бы, невозможно. С другой стороны, в оценках и характеристиках творчества двух гениев романтической эпохи существует немало штампов, которые уже давно таят в себе опасность «мертвых истин» и непоколебимой читательской скуки. Авторам настоящего издания удалось найти новые научные ракурсы, позволившие выйти за пределы слишком знакомого и очевидного. При этом пиетет к классическим трудам И. Ф. Бэлзы, Я. И. Мильштейна, выдающимся теоретическим исследованиям Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, других корифеев отечественной музыкальной науки стал своеобразной точкой отсчета во многих аналитических рассуждениях настоящего издания; преемственность идей, их развитие и обогащение новым оригинальным видением исторических фактов и стиливых черт является, пожалуй, главной научно-этической

Владимир Петрович Чинаев — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

установкой авторского коллектива. Присутствие на страницах книги таких видных мировых авторитетов в сфере истории и теории романтической культуры, как Д. Сэмсон, А. Эйнштейн, К. Дальхауз, Б. Саболичи, расширяет аналитический континуум очерков, подчеркивая актуальный характер современного издания.

Главное достоинство коллективного исследования видится в том, что объективная подача материала здесь нашла замечательный и органичный синтез с оригинальными научными концепциями авторов. Вот лишь несколько положений, убеждающих в этом.

Интересна уже сама по себе идея утверждения национальных школ именно в романтическую эпоху (в отличие от эпохи музыкального классицизма с ее установками на стилевую универсальность). В очерке «Романтизм и национальные школы в музыкальной культуре XIX века» (К. В. Зенкин) эстетические закономерности национальных феноменов творчества оказываются тесно связаны с глубинными сущностями романтического мироощущения — неповторимо-личностного, индивидуального, субъективного, но в то же время являющего себя в стремлении к размыканию артистического «я», к поиску неких «мировых» универсалий, в которых романтик чувствует и свою сопричастность, и слияние с «гармонией мира». Но где проходит та грань, которая разделяет эти полюса романтической эстетики? Согласно авторской концепции, «национальное как реальная почва для выражения надындивидуального» (с. 8) становится здесь одновременно и определяющим мотивом творчества, и мощным импульсом к возникновению национальных школ. При этом автор отмечает как характерную черту XIX века выход на авансцену «окраинных» европейских композиторских школ (с. 13), среди которых польская и венгерская. Информативно насыщенные, фактологически конкретные, хотя и весьма лаконичные, обзорные очерки «Музыкальная культура Польши» (Зенкин) и «Музыкальная культура Венгрии» (Фадеева) служат своеобразными преамбулами к ряду развернутых очерков, посвященных творчеству Шопена и Листа.

Проблематика жанра, формы, инструментальной колористики, программности как центральных стилевых аспектов романтического творчества и их преломление в творческих манерах Шопена и Листа явились сквозными, объединяющими мотивами очерков, что позволило авторам сохранить концепционное единство всего корпуса сборника при индивидуальных подходах и решениях обозначенной проблематики.

Так, в разделе «Проблема жанра в творчестве Шопена» К. В. Зенкин, определяя черты шопеновского стиля, пишет: «Важнейшее проявление романтически-преображенного подхода Шопена к материалу связано с проблемой жанра, имеющей ряд аспектов: шопеновские жанры в отношении к традиции; шопеновские жанры во взаимоотношении друг с другом — система жанров; жанры в контексте индивидуального стиля Шопена» (*курсив автора*; с. 43). Но в известном смысле данные аспекты могут ведь трактоваться и как универсальные, имманентные романтической музыкальной поэтике в целом. Следующее, принципиально важное и пронизательное заключение автора — яркое тому подтверждение: «Заложенные в “памяти жанра” жизненные факторы эстетически одухотворялись, допуская широчайшие возможности художественного осмысления, — пишет Зенкин. — На этом пути происходит ослабление непосредственных связей жанра с внемузыкальным контекстом, практикой существования музыки. Жанр перестает быть (как он был в течение всей предыдущей музыкальной истории) главной детерминантой облика произведения, его содержания, формы, стилевого наклонения. Его оттесняет и подчиняет себе авторский стиль, индивидуальный замысел единичного конкретного произведения» (с. 48). Это безусловно верно. Ведь характернейшее общеромантическое (замечу: не только музыкальное, но и литературное, драматургическое, живописное) устремление к жанровым диссоциациям и синтезам является едва ли не главным поэтологическим принципом постклассицистской

¹ «Музыка французской революции XVIII века. Бетховен», М., 1967; три книги под общим названием «Музыка Австрии и Германии XIX века», М., 1975, 1990, 2003).

эпохи. Верно также и то, что индивидуальный стиль романтического художника отесняет на периферию творческих интенций то, что можно назвать «чистотой жанра» в его строгом — классицистском — понимании.

В книге на примерах конкретных сочинений показано, сколь индивидуальны и гибки подходы двух великих романтиков — Шопена и Листа — к этой «памяти жанров», сколь различны их творческие методы. Причем, как становится ясно из рассуждений авторов, феномен жанровых трансформаций и новаторство в сфере принципов формостроения, инструментальной фактуры, и даже темброво-интонационных характеристик органично взаимосвязаны и взаимообусловлены. В частности, в связи с шопеновскими ноктюрами читаем: «И полифонизация фактуры, приводящая к многоголосной мелодии, и тончайшие, а в позднем творчестве прямо-таки рафинированные жанровые сплавы — все это проявление единой тенденции: увеличения емкости, глубины содержания интонации. <...> [ноктюрны] вбирают множество художественных (жанровых, стилевых) элементов (Зенкин; с. 109). Аналогична и стилевая картина в листовском хоровом сочинении «Via Crucis», для которого также характерны «гибкие переходы одного жанра в другой, нередко — совмещение разных жанровых признаков» (Фадеева; с. 473). По заключению О. С. Фадеевой, «сложность жанрового сплава выделяет «Via Crucis» как произведение поистине новаторское для своего времени (с. 473).

В связи с жанровой диалектикой интересно прослеживаются и другие романтико-стилевые константы — *интонационность* и *программность*.

Хотя характеристика интонационности дана в очерке о фортепианном творчестве Листа, ее универсальность очевидна. Как определяет исследователь, «примерно к концу 1840-х годов (начало этапа позднего романтизма) новый мир интонаций (открытый в фортепианной музыке Шумана и Шопена) успел положить начало *традиции*, порождая типические выразительно-смысловые комплексы *новой эпохи*. Носителями типических смыслов стали прежде всего *жанровые* интонации, обретшие почти словесно-понятийную ясность. Жанр остался «мостиком» во внемузыкальное, но теперь главным образом на уровне выражаемого смысла отдельных интонаций и тем, свободное взаимодействие которых создает концепцию целого. В руках композиторов-романтиков жанрово-интонационные типы оказались мощнейшим средством *музыкального мышления о внемузыкальном мире*» (Зенкин; с. 267, *курсивы автора*). Сущностно важный (если не важнейший) исторический поворот музыкального сознания сформулирован тут конкретно, чутко и точно.

Гибкость и разность проявления этих основополагающих для зрелого и позднего романтизма принципов доказательно раскрывается в сопоставлении шопеновской и листовской композиторских систем. Приоритет интонационной стихии отдан Шопену, программность как основа музыкально-драматургического мышления — прерогатива Листа. В общем, в таком распределении «ролей» нет ничего неожиданного: это, вроде бы, историко-теоретическая аксиома. Однако, основываясь на этом факте, авторы идут дальше. Более важными оказываются наблюдения о характерном и для Шопена, и для Листа тонком сплаве в сущности разных музыкальных категорий. Так, элементы скрытой программности у Шопена прослеживаются на уровне интонационного «словаря» композитора, когда характернейшие шопеновские мелодические формулы трактуются как своеобразные символы, намеки на образно-смысловой подтекст, скрытый в совершенных и как бы свободных от каких-либо аллюзий поэтических рифмах шопеновской лирики. Но и листовская *idée-fixe* о (говоря его словами) «внутренней связи» музыки и поэзии раскрывается авторами гибко, не трафаретно.

Вряд ли стоило бы избегать таких очевидных и общеизвестных характеристик, как например: «Ведущим принципом большинства инструментальных произведений <Листа> является программность» (Крауклис; с. 321); это уместно в жанре учебного пособия, тем более что Г. В. Крауклис интересно комментирует принципы листовской программности в сопоставлении с характером симфонизма Берлиоза

(см. с. 325–326 и др). О первенствующей роли программности (и даже «пристрастии к программности») у Листа говорится и в связи с его фортепианными произведениями. В частности, по наблюдению К. В. Зенкина, «для музыки Листа жанровое обозначение (типическое) играет заметно меньшую, точнее, менее определяющую роль, нежели программное обозначение» (с. 267). Это факт. Но он приобретает свою объемность, когда автор видит далеко идущие последствия этого факта в том, как идея программности принципиальным образом влияет на многие аспекты листовской творческой концепции, касается ли это новаторских формообразующих принципов композитора или его радикальных переосмыслений жанрово-типических структур (см., например, с. 270). О связи программности и романтической музыкальной формы рассуждает и Г. В. Крауклис: он отмечает «свободное сочетание, переплетение тех формообразующих признаков, которые у классиков существовали обычно порознь (признаки сонатного аллегро и целого цикла, вариаций, родно, трехчастности и т. д.)» (с. 329) и делает вывод, что «Листу нужна была форма емкая, многосоставная и гибкая; она должна была вместить сложное программное содержание, музыкально-философскую концепцию» (там же). Универсальный характер идеи программности в листовском творчестве неординарно подтверждается на примере хорового наследия композитора. «Будучи смелым новатором в области инструментальной музыки, <...> создав оригинальные по своему строению и развитию программные симфонии и симфонические поэмы, [Лист] перенес их художественные принципы в хоровые сочинения и открыл тем самым особые индивидуальные типы хоровых жанров, видоизменил традиционные» (с. 444) — определяет О. С. Фадеева. Отталкиваясь от данного тезиса, автор рассматривает феномен листовской программности под углом зрения нового — романтического, принципиально отличного от барочно-классицистского — синтеза слова и музыки. Важной для решения новых творческих задач тут оказывается «проблема слова — религиозного или поэтического текста, который Лист интерпретирует как особый род программного первоисточника. В связи с этим и само слово выступает у композитора не столько в качестве развернутого сюжетного повествования, сколько в виде определенных эмоциональных знаков, символов, дающих широкий, свободный разворот музыкальному, и прежде всего симфоническому, развитию» (Фадеева; с. 446).

В известном смысле этот тезис (если «слово» понимать как сверхжанровую творческую категорию романтической программной идеи) можно считать резюме одной из сквозных исследовательских линий книги. Ее философски-эстетическое обоснование читатель находит в очерке Е. М. Царевой «Франц Лист. Облик художника в контексте эпохи». Аспект автобиографичности, рассматриваемый Царевой в этой связи, вполне закономерен. Далекий от тривиальности, чуткий взгляд автора фиксируется на проблеме личностной идентификации в романтическом искусстве, в артистической среде того времени в целом. Эстетика и творчество Листа здесь трактуются как индивидуальное преломление общих устремлений эпохи. «Автобиографичность многих романтических музыкальных произведений, и произведений Листа в том числе, вряд ли можно отрицать <...> — пишет автор. — Так или иначе, многое в жизни и судьбе Листа — одного из “сыновей века”, рожденных эпохой <...> — было связано с литературно-романтическими флюидами той поры; вопрос же о степени их отражения в музыке остается навсегда открытым. Ответ можно получить только в самой общей форме, констатируя принципиальное присутствие программности, <...> при которой литература становится своего рода посредником между музыкой и жизнью» (с. 231–232).

Вообще, такое посредничество — ярчайший знак «беллетристической эпохи» — под теми или иными углами зрения фигурирует во многих очерках, являясь своего рода канвой для авторских изысканий. Если уже упомянутый феномен программности здесь как бы сам собой подразумевается, то другой феномен — *поэжности*, определяющей весь богатейший спектр и сам генезис шопеновского стиля, — воспринимается как принципиально новая авторская концепция, являющаяся ключом к решению многих

вопросов, связанных с пониманием романтических музыкальных форм, специфики музыкальной драматургии, их процессуально-временных, структурных закономерностей.

Научная предпосылка о том, что «романтическое мышление, с его приматом иррационального, неповторимо-личностного, стихийно-эмоционального» (К. В. Зенкин), с его волей к размыканию всех и всяческих границ, сковывающих свободу чувства и воображения, ведет исследователя к выводу о творческом утверждении романтиками сущностно иных (в отличие от исторически предшествующих) путей организации музыкальной материи. Как пишет автор, «возникает целый класс крупных форм на основе нового принципа, в большей степени адекватного романтизму, — поэмности» (с. 168). Пальма первенства здесь отдана Шопену. По поводу его Сонаты h-moll Зенкин, в частности, пишет: «в утонченно-гибком *поэжном* течении формы сохраняется достигнутое зрелым Шопеном единство драматургического развития» (*курсив автора*; с. 46). Однако, как обстоятельно раскрыто на страницах книги, принцип поэмности у Шопена выходит за пределы конкретного сонатного жанра и становится универсальной величиной композиторского мышления: «Обладая способностью проникать в любые жанры, поэмность становится скрепляющей, цементирующей силой всей жанровой системы Шопена» (с. 47).

Значительное (если не преобладающее) место в книге занимает *фортепианное творчество* двух великих романтиков. Хотя исключительная роль фортепиано в искусстве Листа и особенно Шопена, посвятившего этому инструменту практически все свое творчество, является хрестоматийно известным фактом, авторы и здесь сумели избежать банальных характеристик и оценок, когда речь идет, например, о «совершенно особом качестве преобразования фортепиано» у Шопена — фортепиано, в котором «поет» вся мелодическая ткань, а «неповторимость шопеновского интонирования <...> была обретаема именно в условиях фортепианного звучания» (Зенкин; с. 31–32); или когда в характеристике листовского пианизма, отмечая «оркестральность звучания, последовательно и целенаправленно создаваемую иллюзию тех или иных оркестровых тембров, tutti, отдельных групп и их сочетаний» как признаки новаторского индивидуального листовского почерка, автор подчеркивает: «Оркестровая многокрасочность фортепианного звучания стала для Листа фундаментальной чертой стиля, придавшей самому инструменту и всей фортепианной музыке качественно иной масштаб и «вес» в мире искусства» (Зенкин; с. 264). О провиденциальном и креативном характере исполнительского искусства Листа говорится и в очерке Е. М. Царевой. Остается досадовать, что исполнительство Шопена, которое, как известно, выражало собой активнейшую энергию его композиторского творчества, было неразрывно с ним связано, а в известном смысле и предопределяло стилистику его сочинений (то же «пение» или интонационная изысканность фактуры), в сравнении с листовским, оказалось несколько в тени.

Если уж речь пошла о читательских досадах, то жаль, что раздел о позднем фортепианном творчестве Листа (кроме общей стилистической характеристики сочинений семидесятых-восьмидесятых годов, представленный только «Серыми облаками»), слишком краток. Этот факт достоин сожаления еще и потому, что поздний Лист в современной молодой профессиональной среде обладает особой притягательностью и востребованностью. Можно было бы сказать и о подчеркнута «объективной» (и, вероятно, потому оставляющей впечатление формальной) подаче материала, связанного с творчеством предшественников и современников Шопена и Листа.

Но несомненные достоинства коллективного издания, безусловно, перевешивают.

Надо специально сказать о тех сюжетах, которые до настоящего времени в такой степени подробности не были представлены в нашем музыковедении. В первую очередь это очерк о хоровых произведениях Листа (О. С. Фадеева), в котором обстоятельно и разносторонне рассмотрены оратории «Легенда о святой Елизавете» (1862), «Христос» (1866), вокально-хоровой цикл «Via Crucis» (1878). В новом ракурсе представлена также не слишком популярная область листовского творчества — его камерно-

вокальные произведения. Е. М. Царева рассматривает листовские песни для голоса и фортепиано с точки зрения общих эстетически-стилевых поисков Листа, проводя аналогии с фортепианными, но также и симфоническими произведениями. По наблюдению автора, «“Лорелея” и “Три цыгана” вызывают ассоциации с фортепианными «поэмами» и рапсодиями, а “Как дух Лауры” встает в один ряд с ноктюрнами “Грезы любви” и “Сонетами Петрарки”, наглядно демонстрирующими полное единство листовской вокально-фортепианной стихии» (с. 525).

В книге немало замечательно написанных страниц, позволяющих еще раз сказать о высоком классе научного издания. Это блистательный очерк Е. В. Царевой «Портрет художника в контексте эпохи», в котором творческая харизматичность Листа раскрыта не только в ярко сформулированных характеристиках его музыкального наследия, но прослеживается также и в его критической и литературно-эстетической деятельности. Органичное сплетение исторических фактов и авторского отношения к ним, мера и сбалансированность субъективности и объективности в оценках богатого облика композитора, академическая культура подачи материала позволяют расценивать очерк Е. М. Царевой как образцовый среди работ этого жанра не только в отечественном, но, пожалуй, и в мировом музыкознании. Творчески, на высоком уровне профессионализма выполнены теоретические анализы фортепианных сочинений Листа и особенно Шопена К. В. Зенкиным. Их достоинство видится прежде всего в музыкантском чутье автора, охранившем его и от тривиальной образно-описательной манеры, и от «сухого» теоретического письма в исследовании тонких материй романтического звукового мира...

В планах кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории — продолжение серии: музыка Франции, Италии, Чехии и Норвегии. Все мы вправе ждать новых событийных изданий от кафедры, обладающей столь высоким научным потенциалом.

Григорий Лыжов

«В БУДУЩЕЕ ВЕДЕТ МНОГО ДОРОГ...»¹

Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 356 с.

Представим себе, что нам снится сон, что-то вроде неизвестного эпизода из «Алисы в стране чудес», — сон, в котором желающих узнать точное время приглашают в специальную комнату. Попав в нее, мы видим множество выставленных рядами часов — настенных и наручных, старинных и новых, механических и электронных. Сначала мы с изумлением обнаруживаем, что все эти часы показывают разное время, так что, переходя от одного механизма к другому, мы все более отчаиваемся понять, который же на самом деле час. Затем нас ждет еще одно открытие: эти часы — словно бы живые, и каждая идет со своей скоростью; некоторые при этом демонстративно стоят, некоторые отсчитывают время то назад, то вперед, то с ускорением, то с замедлением, у некоторых наличествует только минутная стрелка, у иных — только часовая. Мы с возрастающим интересом рассматриваем каждый экземпляр и вдруг начинаем замечать, что все чаще случаются моменты, распространяющиеся даже на целые отрезки времени, когда стрелки на все большем числе циферблатов совпадают, так что степень синхронности не столь уж и мала, как казалось поначалу. Ритм этих совпадающих времен так захватывает нас, что кажется: мы как никогда близки к тому, чтобы, наконец, узнать точное время... но тут же просыпаемся. И обнаруживаем у себя в руках книгу.

* * *

В 2009 году в научно-издательском центре Московской консерватории вышла в свет хрестоматия «Композиторы о современной композиции». Подготовка этой книги, начатая еще при жизни безвременно ушедшей Валерии Стефановны Ценовой, была завершена вторым ее составителем — Татьяной Суреновной Кюрегян. Составителей

Лыжов Григорий Иванович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

книги, думается, не надо представлять: в творческом портфеле этих ведущих профессоров кафедры теории музыки Московской консерватории за последние годы появилось не одно издание — в совокупности их труды охватывают гигантский временной диапазон, включающий практически всю историю европейской композиции.

Разнородность собранных в данной хрестоматии текстов, о которой предупреждает предисловие, совершенно неизбежна в том случае, когда делается попытка собрать «хор из одних солистов». Развернутая вводная статья в такой ситуации не могла бы быть краткой и существенно увеличила бы и без того немалый объем книги (свыше 350 страниц). Ее отсутствие составители вполне компенсируют отсылкой к учебному пособию «Теория современной композиции», в качестве приложения к которому данная хрестоматия и задумывалась². На сегодняшний день эта аннотированная коллекция текстов — самое представительное русскоязычное собрание принадлежащих музыкальным творцам нашего времени свидетельств об их собственном искусстве³. Его уникальность еще и в том, что большая часть текстов опубликована здесь по-русски впервые, значительная часть переводов сделана именно для этого издания⁴.

Выбор текстов (иногда это предпринятый составителями монтаж текстовых фрагментов) обоснован желанием показать большую галерею композиторских имен (25 персон), представляющих различные направления в современной музыкальной композиции. Расположение текстов является результатом взаимодействия нескольких принципов, из которых хронологический соблюдается лишь в самом общем плане. Сначала помещены тексты композиторов более старшего поколения, чьи имена связывают первый и второй авангард: Варез, Кауэлл, Кейдж, Мессиан. Затем несколько фигур из окружения Кейджа — и таким образом обозначена американская композиторская ветвь (Вулф, Браун). Затем лидеры европейского второго авангарда: Булез, Штокхаузен, Ноно, Ксенакис, Берио и другие, вслед за ними — представители иных течений: минимализма (Райх), спектральной школы (Гризе, Мюрай), наконец — «московская троица».

Каковы жанры представленных текстов? Трудно удержаться от соблазна классификации, которая, конечно, будет условной.

В одном случае композиторские тексты представляют собой детализированное, сопровождающееся нотными примерами теоретическое рассмотрение определенной проблемы: демонстрация конкретной техники композиции (чаще всего своей), индивидуальных изобретений в области звуковысотной системы (Кауэлл, Пуссёр, Гризе и

¹ Названием статьи послужила фраза из интервью Луиджи Ноно [О пространстве и новом звуке], опубликованное в рецензируемой хрестоматии: Композиторы о современной композиции. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009, с. 260. Далее указания номеров страниц всегда делаются на указанное издание.

² Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.

Кроме того, большая часть текстов хрестоматии сопровождается комментариями.

³ Данная хрестоматия вписывается в традицию, заложенную сборником: Слово композитора. Составитель Н. С. Гуляницкая. М., 2001. Этот сборник имеет значительно меньший масштаб, будучи ограничен, в основном, проблематикой творчества старших учеников Мессиана и самого мэтра.

⁴ Свежие переводы выполнены профессором Л. В. Кириллиной, аспирантами и преподавателями В. Громадиным, М. Дубовым, Е. Дубравской, А. Маклыгиной, М. Переверзевой, Н. Реновой (Московская консерватория) и Е.Окуневой (Петрозаводская консерватория). Другую часть составляют перепечатки опубликованных ранее материалов в переводах известных исследователей и композиторов (в переводческом качестве здесь выступают Э. В. Денисов, Л. А. Грабовский, С. И. Савенко, В. П. Чинаев и другие). Эти материалы, рассыпанные по ставшим библиографической редкостью сборникам или периодическим изданиям, совершенно иначе смотрятся в настоящей хрестоматии, создавая — впервые в отечественном музыкознании — столь широкий контекст.

другие). Или столь же конкретный анализ композиционных приемов в чужой музыке (например, статья Шнитке о явлении так называемой тембровой модуляции).

Во втором случае это свободные музыкально-эстетические эссе, предметом которых могут быть как современная музыкальная композиция вообще, так и относящиеся к ней композиционные категории, виды музыки, отдельные жанры (например, Циммерман — опера; Капроу — хеппенинг; Штокхаузен — электронная музыка и проблема единства музыкального времени-пространства; Браун — проблема открытой формы и так далее).

Третий вид — интервью. В них проблематика музыкальной композиции выступает чаще всего на фоне наблюдений над собственным композиторским ростом и разнообразного жизненного контекста (Даллапиккола, Мессиан, Булез, Штокхаузен, Ксенакис, Ноно, Губайдулина, частично Денисов). Это увлекательное чтение удачно оттеняет прочие тексты сохранением устной интонации, придающей сказанному особую достоверность. Вообще слово композитора — это в большинстве случаев устное слово. Жанр интервью наилучшим образом напоминает нам о том, чем являются высказывания композитора о творчестве: это стружка, которая долетает до нас вместе со звуком рабочего инструмента из-за плеча плотника. Особенно это поразительно у Мессиана: чувствуется, что его монолог, обращенный к нам, — лишь один из разнообразных актов коммуникации, которые открыты для этого человека, и — хотя и чрезвычайно любезный с его стороны и интересный для нас в плане его представлений о музыкальной композиции — вряд ли что-то меняющий в том мире, откуда он пришел, и куда тотчас уйдет. Создается стойкое убеждение, что если бы этот его монолог не состоялся и мы никогда не узнали бы о том, что музыку создают птицы, а он ее только аранжирует (с очень интересными подробностями, как именно это происходит!), — то и музыка, и птицы, и весь этот его мир даже не шелохнулись бы, попросту не заметив нас. Творческий мир композитора есть реальное переживание логоса музыки; читая данную хрестоматию — именно в силу выстроенной в ней личностной панорамы, — это особенно отчетливо сознаешь. (В таком контексте так же хорошо ощущается высокий интеллектуальный градус *письменных* композиторских текстов, принадлежащих, например, Циммерману, Шнитке, Штокхаузену и другим).

Если же перейти от наблюдений над жанром высказываний к миру идей, которые они несут, то попытка вывести «среднее арифметическое» современной композиции грозит принести столь смехотворный результат, что должна быть сразу оставлена. Интегрирующий смысл остается искать в *соотнесении критериев*, по которым выстраиваются композиторские системы оценок, в *перечислении тем*, которые авторы считают нужными затронуть, сравнении их представлений о самом важном в музыке.

Например, одна из часто всплывающих тем — до какой степени *категория слухового восприятия* остается критерием композиторского творчества. Проблему эту Лютославский и Денисов, Ксенакис и Лахенман решают по-разному, однако сами по себе актуальность и принципиальный характер ее не подлежат сомнению. Из таких ключевых тем и складываются, словно тропки, мыслительные пути, обозначающие топографию современной композиции. К ним относится также проблема расширения границ музыкальных жанров и музыки вообще, взаимодействие с иными искусствами (Хаубеншток-Рамати) и внемузыкальными явлениями как стимул для собственных открытий; из множества примеров самый, возможно, запоминающийся — детское сновидение Лигети, в котором он увидел свою будущую музыку.

Не может не обратить на себя внимание обсуждение проблем электронной музыки, разворачивающееся во многих текстах. Сопоставляя их, начинаешь лучше сознавать серьезность роли и большую чисто техническую значимость электронной музыки для композиций, написанных в последние полвека — в том числе и для акустических инструментов.

Иногда встречаются и такие разительные расхождения эстетического и мировоззренческого характера, мимо которых трудно пройти. Позволим себе немного перекрестной игры:

«Музыкальная материя <...> — она... как ребенок, чего-то требует, чего-то хочет, без чего-то не может обойтись» (Губайдулина; с. 354). «Каждое сочинение — оно как живое существо, как душа человеческая» (Денисов; с. 285–286).

«Все человеческие существа основаны на повторении. Вы — повторение, я — повторение, разумеется, с вариантами» (Штокхаузен; с. 205).

Эти цитаты намечают в самом общем плане два смысловых полюса, вокруг которых можно сгруппировать взгляды на музыкальную композицию: антропоцентрический и противоположный ему. Второй очень точно выражен Штокхаузенем: «быть зеркалом для человека — отнюдь не первоочередная задача музыки: она понимается как искусство формировать акустические колебания неслыханным дотоле образом» (с. 202); сюда явно примыкает его выражение «новая музыкальная генетика» (с. 202). Он же блестяще сформулировал суть авангардной музыки как имеющей некую новую природу; причем сформулировал позитивно, без привычного для нас отрицания прошлого и «начала с чистого листа», что должно быть особенно ценно и любопытно: «Раньше писали для церкви, для праздников, для концертов и т. п., и лишь в XX веке в Европе родилась единая музыка, музыка вообще» (с. 201; *курсив мой* — Г. Л.). Здесь, можно сказать, в двух словах раскрыт генезис авангарда как явления: возникла такая вещь, как *сочинение музыки* — с головы до ног, никому ничем не обязанной; отсюда такой всплеск новаций.

Известно, что эстетическая позиция музыкантов из «социалистического лагеря» (в частности, Денисова и Лютославского), где сама категория души по тем или иным причинам выветривалась из искусства и искусствознания медленнее, выделяется своим антропоцентризмом. Отсюда проистекает и концепция сочинения: «путь композитора — это всегда путь отбрасывания случайного и несущественного и, напротив, сохранения всего существенного и истинно ценного; это путь выстраивания мысли <...> с первого до последнего такта», — пишет автор рассуждений о стабильных и мобильных сторонах музыкальной композиции Эдисон Денисов (с. 287).

«Акт балансирования» между детерминизмом и анархией заложен в природе человека, — утверждает Эрл Браун (с. 121), оправдывая этим тезисом свои мысли об открытой (алеаторической) форме. По Брауну, в определенных случаях каждый пункт в процессе создания формы является комбинацией рациональных и иррациональных знаков и действий (с. 120). Различия в терминах (у Денисова нет слова «анархия», стабильные и мобильные компоненты не столь критично разобщены, как у Брауна) передают и разницу в концепциях.

Тема рационального и иррационального (причем последнее опять-таки часто выступает в разных понятийных вариантах — «интуитивное», «импровизационное» и др., — что требует специального внимания) возникает на страницах хрестоматии чуть ли не в каждой статье. Не менее важна для рассуждений о современной композиции категория природы.

Критика сериализма, неоднократно звучащая из уст разных авторов (например, Даллапикколы, Ксенакиса и других), сводится к констатации ущербного баланса между случайным и детерминированным («тотальная организация оборачивается хаосом для слуха») и устремлена к восстановлению «гармонических отношений» между рациональным и иррациональным. Композитор занят поисками новой природы — как ищут новое пастбище взамен истощившего плодородие.

Мечты о новой природе — это поиск именно такого континуума, в котором имелись бы уже каким-то образом изначально всеянные в него отношения рационального и интуитивного, чтобы не приходилось синтезировать всякую травинку, но можно было бы питаться и дышать почти как прежде. В текстах поиски новой природы музыкальной композиции могут приводить куда угодно: к «природным» законам развития числовых множеств (Ксенакис), к дифференциации тембрового поля и созданию гипотетически непрерывной шкалы тембров (об этом пишет Шнитке), к миру сонорных звуковых масс (Лигети), к внутренней структуре звука — (спектралисты) и так далее. Человеческая культура и история музыки также могут исполнить роль новой природы.

Не продолжая тему, которая должна была бы привести нас к понятию полистилистики (в хрестоматии эта тема затрагивается минимальным образом), обратим внимание на многообразие позиций, которое композиторы-авангардисты демонстрируют в отношении музыки прошлого: в некоторых случаях ее не замечают (тексты американских авторов), пытаются забыть (Ксенакис), обращаются к ней выборочно в своих целях (Штокхаузен о Дебюсси, Булез о Веберне и Стравинском и так далее). Но в иных случаях ту музыку, которая, казалось бы, должна остаться за бортом корабля современности, — любят и ценят (Циммерман, Пуссёр⁵)! В этом смысле всех превзошли итальянцы, поскольку такого ярко выраженного остроумного сочетания авангардного музыкального мышления с национальным менталитетом, частью которого является почтение к традиции, нет ни у кого. Например, интервью Луиджи Ноно пестрит именами Ландини, Монтеверди, Габриели, Фрескобальди; Ноно вспоминает занятия со своим наставником Бруно Мадерной, который показывал, как тот или иной формальный прием уходит корнями в древность: к Машо, Данстейблу, Жоскену; «мы последовательно сопоставляли Веберна с Шубертом, Шуманом, Вольфом, Хенриком Изаком и Гайдном» (с. 258). Можно, оказывается, искать новый звуковой мир⁶, но при этом помнить, что поиски были и до тебя, — думается, это неплохой урок, которому учит хрестоматия.

«...Существует занятная история о человеке, остановившем свои отстающие часы для того, чтобы они хотя бы дважды в день показывали точное время. Часы композитора всегда либо спешат, либо отстают. И он <...> отказывается от ответственности, если останавливает свой часовой механизм, чтобы заручиться ограничивающей гарантией абсолютной точности и надежности. Напротив, он должен противостоять соблазну предаться предрассудку теории и быть готовым принять многообразное существование опыта» (Лучано Беріо; с. 200). Бесспорно, что факт создания коллективного портрета композиторов второй половины XX века, предпринятый составителями, побуждает читателя именно к этому.

⁵ «Вопрос наследия» — это заглавие, казалось бы, надо перенести из статьи Булеза, где оно ни о чем не говорит, в текст Пуссёра, ностальгически указывающего на тонально-функциональную систему как на нечто находящееся на той же глубине, что и «главные ценности всей музыки» (с. 164).

⁶ Ноно впечатляющим образом находит (не)классические образцы для своих поисков новой природы (эти поиски обращаются к области слуха: на человеческом слухе он хочет играть, как на инструменте, используя возможности всех пространственных, тембровых, динамических нюансов). Говоря о своей идее раскрывающегося пространства, он приводит в пример начало Первой симфонии Малера, трактуя его как пространственно-акустическую структуру: «Здесь не просто начало, здесь ощущается дыхание некоей бесконечной долины» (с. 275).

Соколов Александр Сергеевич

Ректор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (2001–2004; с 2009 г.), профессор (1993), заведующий кафедрой теории музыки (с 1996 г.). Председатель диссертационного совета Московской консерватории. Член Союза композиторов России. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1999). Министр культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации (2004–2008).

Окончил теоретическое отделение Музыкального училища при Московской консерватории (1968), теоретико-композиторский факультет Московской консерватории (1973), аспирантуру Московской консерватории (1979). С 1979 года преподает в Московской консерватории. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию «О роли звукового материала в системе музыкальных средств»; в 1992 году докторскую — «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества».

А. С. Соколов является почетным профессором ряда университетов Европы, Японии и Южной Кореи, лауреатом общественных и государственных премий, в том числе — Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства (2005).

Основная сфера научных интересов Соколова-музыковеда — современная музыкальная культура и проблемы анализа музыки XX века. Этой тематике посвящено свыше пятидесяти научных работ (книг, статей, учебных пособий), среди которых — монографии «Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества» (М., 1992, 2007) и «Введение в музыкальную композицию XX века» (М., 2004).

rector@mosconsrv.ru

Зенкин Константин Владимирович

Родился в 1958 году в Москве. Окончил ЦСМШ и Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского

(1981 — фортепиано, 1983 — музыковедение). В 1982–2002 годах преподавал музыкальную литературу в ЦСМШ, с 1990 — на кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории (с 2000 — профессор); с 2009 года — проректор Московской консерватории по научной и творческой работе. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию «Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе», в 1996 году докторскую — «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» (обе впоследствии были опубликованы как монографии).

Автор более 130 статей на различные темы по истории музыки XVIII–XX веков, философии музыки (А. Ф. Лосев) и истории фортепианного исполнительства (М. В. Юдина), разделов «Фридерик Шопен», «Фортепианное творчество Листа», «Романтизм и национальные школы в музыкальной культуре XIX века», «Музыкальная культура Польши» в книге «Европейская музыка XIX века. Польша. Венгрия» (М., 2008).

kzenkin@list.ru

Карасева Марина Валериевна

Профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, доктор искусствоведения. Советник ректора. Член Союза композиторов России. Ученый-стипендиат программы «Фулбрайт» (США).

Автор методик слухового освоения современной музыки, в том числе, учебника «Современное сольфеджио» и монографии «Сольфеджио — психотехника развития музыкального слуха», методических пособий, программ и статей по развитию музыкального слуха, творческой активности и интонационно-лингвистической чувствительности. Ведет авторские курсы «Социальная психология музыки» в Московском государственном университете (факультет психологии) и

«Социология музыки» в Высшей школе экономики (факультет социологии).

Создатель психологического тренинга для музыкантов «Артистическое само моделирование». Выступает с докладами на международных музыкальных и психологических конгрессах. Проводит семинары и мастер-классы по развитию музыкального слуха в различных городах России, в Европе, США, Китае, Японии.

karaseva@mosconsv.ru

Старостин Иван Сергеевич

Родился в 1984 году. С 2000 по 2004 год — учащийся теоретического отделения Академического музыкального колледжа при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. В 2004 году поступил в Московскую консерваторию, которую закончил с отличием в 2009 году. В настоящее время является аспирантом (класс профессора Т. С. Кюрегян) и сотрудником Московской консерватории.

i.starostin@gmail.com

Бобылев Леонид Борисович

Окончил Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского в 1973 году — композиторское отделение теоретико-композиторского факультета (класс проф. М. И. Чулаки) и фортепианный факультет (класс Н. П. Емельяновой). Кандидат искусствоведения. Тема диссертации: «История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях. 1862–1917» (1993). С 1977 года преподаватель кафедры композиции теоретико-композиторского факультета, с 1997 года — профессор композиторского факультета Московской консерватории. Также преподает композицию в ЦССМШ при Московской консерватории.

bobylev22@hotmail.com

Колокольникова Елена Вячеславовна

Родилась в 1982 году. Окончила историко-теоретический факультет Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в 2006 году. По материалам дипломной работы опубликовала книгу «Музыкальная жизнь Вестминстерского аббатства в эпоху Барокко» (М., 2007). Соискательница ученой степени кандидата искусствоведения (кафедра истории зарубежной музыки Московской консерватории, научный руководитель — доцент Р. А. Насонов).

elenaguttman@mail.ru

Лосева Анна Станиславовна

Окончила Российскую академию музыки им. Гнесиных по специальности «музыковедение» в 2008 г. Работает над диссертацией «125 контрапунктов на кантус фирмус La Spagna Костанцо Фесты: композиционная техника и традиции ренессансной музыки». Редактор журнала «Научный вестник Московской консерватории».

anna.loseva@gmail.com

Кириллина Лариса Валентиновна

Доктор искусствоведения (1996), профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник отдела западного классического искусства Государственного института искусствознания. Автор монографий: «Бетховен. Жизнь и творчество» (2 т., М., 2009); «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX в.» (Ч. I–III, М., 1996–2007); «Реформаторские оперы Глюка» (М., 2006); «Итальянская опера первой половины XX века» (М., 1996); учебного пособия «Оратории Г. Ф. енделя» (М., 2008); переводчик и комментатор мемуаров Ф. Вегелера и Ф. Риса («Вспоминая Бетховена», М., 2001, 2007); соавтор Н. Л. Фишмана в публикации третьего тома «Писем Бетховена» (М., 1986).

larissa_kir@mail.ru

Насонов Роман Александрович

Родился в 1971 году в Воронеже. Окончил Академическое музыкальное училище при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (1990), историко-теоретический факультет (1994) и аспирантуру (1996) Московской консерватории. В том же году защитил кандидатскую диссертацию на тему: «“Универсальная музургия” Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего Барокко» (научные руководители — проф. М. А. Сапонов и проф. Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре истории зарубежной музыки историко-теоретического факультета Московской консерватории, с 2004 года — доцент.

rrtnassonov@rambler.ru

Свиридовская Нина Давидовна

Родилась в Москве. С отличием окончила Музыкальный колледж имени Шнитке, историко-теоретический факультет и аспирантуру Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. В 2010 году защитила

кандидатскую диссертацию «Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи» (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Е. Г. Сорокина). В настоящее время — преподаватель кафедры истории русской музыки Московской консерватории и педагог музыкально-теоретических дисциплин МССМШ им. Гнесиных.

sviridovskaya@mail.ru

Лобачева Надежда Александровна

Родилась в 1984 году в г. Березники Пермской области. В 2002 году окончила Екатеринбургский музыкальный лицей по специальности музыковедение, в 2007 — Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского (историко-теоретический факультет), в 2010 году — аспирантуру. Защитила диссертацию на тему «Оперный театр С. С. Прокофьева на примере “Повести о настоящем человеке” и незавершенных замыслов 1940-х годов» (научный руководитель — доцент Е. С. Власова; 2010). Лауреат I степени III Всероссийской научно-практической конференции (конкурса) «Российская наука о музыке: Слово молодых ученых» (2010).

autocorp7@rambler.ru

Дубравская Екатерина Семеновна

В 2009 году закончила Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского (историко-теоретический факультет). В 2004–2005 и в 2005–2006 годах стажировалась в Италии, научные консультанты Дж. Сангвинетти (Университет «Tor Vergata», Рим), А. Альбароза, Дж. Ростиролла. В настоящее время является аспиранткой Московской консерватории; работает над диссертацией «Луиджи Даллапиккола и его вокальная лирика» (научный руководитель — проф. Л. В. Кириллина).

katyadubr@gmail.com

Царева Екатерина Михайловна

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории

им. П. И. Чайковского, автор научных работ и учебных пособий о музыке XIX века. Окончила теоретико-композиторский и фортепианный факультеты Московской консерватории (1960), аспирантуру Московской консерватории (1963). В 1973 году защитила кандидатскую диссертацию «Фортепианная музыка И. Брамса» (научный руководитель — профессор Н. С. Николаева), в 1996 году докторскую — «Иоганнес Брамс».

emtsareva@yandex.ru

Чинаев Владимир Петрович

Окончил фортепианный факультет Киевской консерватории в 1974 году. В 1977 году защитил кандидатскую диссертацию «Фактурные принципы советской фортепианной сонаты в связи с задачами интерпретации». В 1994 году защитил докторскую диссертацию ««Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков». Профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (с 1997 года), заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства (с 2004 года)

tchinaev@mail.ru

Лыжов Григорий Иванович

Родился в 1969 году в Воронеже. По окончании Воронежской Детской музыкальной школы № 1 обучался в старших классах ЦСМШ при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по классам теории и фортепиано (выпуск 1988 года). В 1995 году окончил теоретико-композиторский факультет Московской консерватории по специальности «теория музыки», в 1998 году — аспирантуру, в 2003 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Теоретические проблемы мотетной композиции в “Magnum opus musicum” Орландо ди Ласко» (научный руководитель — профессор Ю. Н. Холопов). С 1996 года преподает на кафедре теории музыки Московской консерватории (гармония, чтение партитур, музыкально-теоретические системы, история оркестровых стилей).

voxhumana2005@yandex.ru

Александр Соколов. Издательская деятельность Московской консерватории:

прошлое — настоящее — перспективы

В статье представлен краткий очерк издательской деятельности Московской консерватории от ее основания до наших дней. Приводятся малоизвестные сведения из истории консерваторских изданий, свидетельствующие о том, что с самого начала Московская консерватория занимала ведущие позиции среди музыкальных вузов России в деле издания методической и научной литературы. Дается обзор основных направлений и видов издательской деятельности консерватории сегодня (учебники и учебные пособия; научные монографии; серии научных сборников различной тематики; нотные издания; публикации переводов старинных трактатов и текстов современных авторов; источниковедческие справочники и каталоги), освещаются издательские проекты основных структурных подразделений консерватории.

Ключевые слова: *Московская консерватория, история, издательская деятельность.*

Константин Зенкин. Музыкально-историческая наука и образовательный процесс:
о некоторых проблемах и перспективах

В статье рассматривается современное состояние музыкально-исторической науки в консерваторских курсах и ее исторически сложившаяся фактическая зависимость от училищных курсов музыкальной литературы. Намечаются пути: а) расширения проблематики и структуры вузовских курсов истории музыки, б) более активной внутренней систематизации самой музыкально-исторической науки и возрастания ее теоретического потенциала. Последнее связывается с углубленным, всесторонним исследованием фундаментальной категории исторического стиля, сложность и проблемы изучения которой демонстрируются на примере отношения к понятию «романтизм» в публикациях последних лет.

Ключевые слова: *музыковедение, история музыки, музыкальная литература, музыкальное образование, историко-художественная формация, стиль, «девятнадцатый век», романтизм.*

Марина Карасева. Перемена времени во время перемен: к полувековым итогам развития
музыкально-слухового образования в России

Статья посвящена вопросам развития профессионального музыкального слуха в отечественной традиции преподавания сольфеджио. Рассматривается специфика эволюции предмета, выявляются наиболее актуальные проблемы. Они рассматриваются в контексте общих тенденций музыкального восприятия и конкретных российских социокультурных условий. Исторический аспект показан на примерах преподавания сольфеджио в Московской консерватории. Предлагаются пути повышения эффективности музыкально-слухового воспитания — через динамическое сочетание традиций и новаций, а также нахождение новых аспектов взаимосвязи между общим и специальным музыкальным образованием.

Ключевые слова: *сольфеджио, музыкальный слух, музыкальное образование, психология музыкального восприятия, синестезия, креативность, современная музыка, лингвистика.*

Иван Старостин. К истории преподавания музыкально-теоретических дисциплин в Московской консерватории

Статья посвящена истории преподавания теоретических дисциплин в России, от открытия консерваторий до наших дней. Основной вопрос, поставленный в статье: соотношение традиций и новаторства в обучении теоретическим предметам в конце XIX — XX в. Также рассматриваются важнейшие методологические принципы, формировавшиеся на протяжении целого столетия: принцип историзма, принцип комплексности дисциплин, их практическая направленность. Одновременно развивалась и музыкально-теоретическая научная школа, о которой также идет речь в статье. Важнейшие научные и методические принципы закладывались такими выдающимися учеными и педагогами, как С. И. Танеев, Г. Л. Катуар, И. В. Способин, Ю. Н. Холопов, и находят продолжение в деятельности их последователей.

Ключевые слова: *история, традиция, преподавание, гармония, Московская консерватория, учебные курсы, теория музыки, музыкальная форма, функция, функциональность, музыкальная наука.*

Леонид Бобылев. Краткий очерк истории кафедры композиции Московской консерватории

Статья посвящена истории кафедры композиции (позже ставшей композиторским факультетом) Московской консерватории. В хронологическом порядке изложены сведения о музыкантах, преподававших на кафедре, отмечены их основные достижения. Каждому из наиболее заметных и влиятельных педагогов кафедры автор дает емкую и разностороннюю характеристику, подкрепленную мнениями учеников и коллег.

Ключевые слова: *Московская консерватория, кафедра композиции, композиторский факультет, теория композиции.*

История музыки в документах: Фестиваль к столетию Г. Ф. Генделя глазами Чарльза Бёрни

Внимание читателей предлагается первая публикация на русском языке (пер. *Анны Лосевой*) одного из важнейших документов, относящихся к музыкальной жизни Англии XVIII века — «Отчета о музыкальных представлениях в память о Генделе в Вестминстерском аббатстве и Пантеоне 26, 27, 29 мая и 3 и 5 июня 1784 года», принадлежащего перу выдающегося английского музыканта, педагога и историка музыки Чарльза Бёрни (1726–1814). Документ свидетельствует о том, как воспринималась музыка Генделя через 25 лет после смерти композитора и каковы были новые тенденции в ее исполнении, получившие развитие в XIX–XX веках. Кроме того, «Отчет...» Бёрни содержит много ценной информации о состоянии английского музыкального искусства второй половины XVIII века. Особый интерес представляют исторические экскурсии Бёрни, а также его размышления об особенностях музыки Генделя. Помимо несомненной научной ценности, «Отчет...» обладает немалыми литературными достоинствами, делающими чтение его истинным удовольствием. Публикация сопровождается вступительной статьей *Елены Колокольниковой* («...это смелое начинание открывает новую эру в истории музыки...») и необходимыми научными комментариями.

Ключевые слова: *Г. Ф. Гендель, Ч. Бёрни, генделевский фестиваль, Вестминстерское аббатство.*

Лариса Кириллина. Характер и характерность в операх Г. Ф. Генделя

Проблема характера, одна из ключевых для музыкального театра XVIII века, рассматривается на примере опер Генделя. Вопреки распространенному мнению о том, что барочной опере скорее свойственна типизирующая характеристичность, нежели создание индивидуальных характеров, автор полагает, что генделевский театр развивался в сторону психологизма и сочетал в себе как старые, так и новые принципы.

Ключевые слова: *Г. Ф. Гендель, опера, характер, либретто.*

Роман Насонов. Два взгляда на Младенца Христа (история Рождества в интерпретации Х. Шютца и И. С. Баха). Очерк I. «...я возвещаю вам великую радость»

Публикация представляет собой первый из двух очерков, посвященных трактовке евангельского рассказа о Рождестве (Лк. 2:1, 3–21; Мф. 2:1–12) в «Истории Рождества» Х. Шютца и в «Рождественской оратории» И. С. Баха. При общности подхода к

пониманию библейского текста в согласии с лютеранским вероисповеданием, благочестивые размышления двух композиторов над образом родившегося Христа разворачиваются в разных направлениях. Шютц характеризует библейских персонажей на манер оперных героев. В интермедиях, являющихся их прямой речью, композитор обращается со словами Евангелий как с текстами либретто. В то же время, его музыка чутко откликается на все детали рассказов Луки и Матфея; непохожесть этих историй помогает Шютцу передать глубинную суть событий. Явление в мир Христа приводит в движение множество людей, и для каждого из них Рождество имеет свой смысл. Эмоциональную атмосферу Праздника у Шютца определяют, однако, не они, а Сам мирно почивающий Младенец — главный герой сочинения.

Ключевые слова: *Рождество Христово в музыке, Х. Шютц, лютеранская духовная история, музыкальная риторика, музыка барокко.*

Нина Свиридовская. Борис Шлёцер: введение в творчество

Данная статья посвящена неординарному мыслителю Серебряного века — Борису Шлёцеру. Этому писателю, философу, эстетике, социологу, переводчику, музыкально-му и литературному критику выпала роль «посредника» между двумя великими культурами — русской и французской. Знаток Лермонтова, Чехова, Достоевского, А. Толстого, Гоголя, Лескова, Бунина, Замятина, Шестова, Розанова, своими переводами он во многом открыл западным читателям отечественную литературу и философию. Не обошел вниманием автор и музыковедение. Констатируя нехватку философской рефлексии о музыке и трудов по психологии творчества, Шлёцер пытался восполнить эти пробелы, создавая многочисленные рецензии на новые сочинения, заметки об исполнителях и их выступлениях, работы, посвященные теоретическим вопросам. В центре его размышлений — проблемы анализа Новейшей музыки, вопросы взаимосвязи автора и его произведения, взаимоотношения формы и содержания.

Ключевые слова: *музыкальная критика, музыкальная культура Серебряного века.*

Надежда Лобачева. Вариация на казахскую тему.

О неосуществленной опере С. С. Прокофьева «Хан Бузай»

Статья посвящена незавершенному оперному замыслу Прокофьева военных лет. Опираясь на архивные источники, автор раскрывает историю создания произведения, отмечает особенности либретто и музыкального материала, проявившиеся и в других сочинениях композитора 1940-х годов.

Ключевые слова: *С. С. Прокофьев, опера, Казахстан.*

Екатерина Дубравская. Луиджи Даллапиккола: Три лауды (1936–37)

Л. Даллапиккола — один из крупнейших композиторов XX века, первый итальянский музыкант, освоивший додекафонию. Существенно, что это произошло в неразрывной связи с национальными традициями. В то же время в творческой биографии композитора знаменательными были его соприкосновения с искусством Шёнберга, Берга, Веберна, о чем он оставил важные для историков воспоминания.

«Три лауды» Даллапикколы концентрируют в себе образы и эмоциональные состояния, присущие старинному итальянскому жанру, что помогло композитору найти выразительные средства, которые будут присутствовать далее во многих его сочинениях.

Ключевые слова: *Л. Даллапиккола, додекафония, лауда, Франциск Ассизский, А. Шёнберг, «Ночной полет», «Улисс».*

210 CONTRIBUTORS OF THIS ISSUE

Aleksandr S. Sokolov

Rector of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Professor, Head of Subdepartment of Music Theory. President of Moscow Conservatory Dissertation Board. Member of the Russian Composers' Union. Honored Worker of Art of the Russian Federation (1999). Minister of Culture and Mass Communications of the Russian Federation (from 2004 to 2008).

Sokolov completed his undergraduate education at the Moscow Conservatory College as a musicologist (1968). Graduated from the Department of Music Theory and History, Moscow Tchaikovsky Conservatory (1973). Since 1979 Sokolov has been a professor at Moscow Conservatory (music analysis). Ph.D. thesis "Role of Sound Material in the System of Musical Modalities" (1980). Doctor of Fine Arts; thesis "Creative Aspects of the 20th Century Music Composition" (1992). Full professor since 1993, Head of Subdepartment of Music Theory since 1996.

Sokolov was Deputy Rector for Science at Moscow Conservatory from 1992 to 2001 and then Rector of Moscow Conservatory from 2001 to 2004. In 2009 he was elected Rector again.

Dr. Sokolov is Distinguished Professor at several Universities of Europe, Japan, and South Korea. He has been awarded many public and governmental prizes, including the Russian Federation State Prize for Literature and Arts (2005).

Sokolov is the author of numerous books and papers, including a monograph entitled *Introduction to 20th Century Music Composition* (Moscow, 2004).

rector@mosconsrv.ru

Konstantin V. Zenkin

Born in Moscow in 1958. Graduated from Moscow Tchaikovsky Conservatory (Piano Department in 1981, Department of Music Theory and History in 1983). Ph.D. thesis "Chopin's Piano

Miniature and its Role in the Historical Artistic Process" (scientific advisor E.M. Tsareva, 1987). Doctor of Fine Arts; thesis "Piano Miniature and the Roads of Musical Romanticism" (1996). From 1982 to 2002 Dr. Zenkin taught at the Central Music School of Moscow Conservatory. Since 1990 he has been teaching at the Subdepartment of the History of Foreign Music, Moscow Conservatory (Professor since 2000). Deputy Rector for Science since 2009.

Dr. Zenkin is the author of more than 130 papers on various aspects of music history, music philosophy (A. F. Losev) and history of piano performance (M. V. Yudina). He is also one of the co-authors of book *European Music of the 19th Century: Poland, Hungary* (Moscow, 2008).

kzenkin@list.ru

Marina V. Karaseva

Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Subdepartment of Music Theory, Advisor to Rector. Member of Russian Composers' Union. Senior Fulbright Scholar.

Graduated from Moscow Conservatory (1982). Ph.D. thesis "Theoretical Problems of Contemporary Ear Training" (scientific advisor Prof. Yu. N. Kholopov). Doctor of Fine Arts; thesis "Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training" (2000).

Dr. Karaseva's scientific activity is mainly centered on intensive methods of contemporary ear training and music psychotechnology. She is an author of academic courses on social psychology of music, music in advertising (Moscow State University), and music sociology (Higher School of Economics).

Karaseva has written many books and papers on ear training, including the three-volume *Modern Solfeggio* (1996), which is the first integrated how-to course focusing on practical study of the modern language of music, and a monograph entitled

Solfeggio: A Psychotechnique of Ear Training (1999, 3rd ed. 2009), a complex methodological investigation into the field of practical music cognition. Dr. Karaseva delivers her own psychological training seminars and master classes in Russia and abroad.

See also Dr. Karaseva's websites:

<http://www.mosconsv.ru/english/teachers/about.phtml?157>

<http://marinola.mylivepage.ru>

karaseva@mosconsv.ru

Ivan S. Starostin

Born in 1984. Student of Academic Musical College at Moscow Tchaikovsky Conservatory from 2000 to 2004. Entered Moscow Conservatory in 2004 and graduated from it with honors in 2009. Currently a postgraduate student and an employee of Moscow Conservatory.

i.starostin@gmail.com

Leonid B. Bobylev

Graduated from the Composition and Piano Departments of Moscow Tchaikovsky Conservatory in 1973. Ph.D. thesis "History and Principles of Composers' Education in the First Russian Conservatories from 1862 to 1917" (1993). Teaches at the Composition Department of Moscow Conservatory since 1977 (professor since 1997). Also teaches at the Central Music School.

bobylev22@hotmail.com

Elena V. Kolokolnikova

Graduated from the Department of Music Theory and History, Moscow Tchaikovsky Conservatory, in 2006. Author of book *Musical Life of Westminster Abbey in the Baroque Age* (2007). Ph.D. applicant at Moscow Tchaikovsky Conservatory, Subdepartment of History of Foreign Music (scientific advisor Assoc. Prof. R. A. Nassonov).

elenaguttman@mail.ru

Anna S. Loseva

Graduated from the Department of Music Theory and History, Russian Academy of Music, in 2008. Now is working on Ph.D. thesis «125 counterpoints on the cantus firmus "La Spagna" by Costanzo Festa: compositional technique and the traditions of Renaissance music».

anna.loseva@gmail.com

Larisa V. Kirillina

Graduated from the Department of Music Theory and History, Moscow Tchaikovsky Conservatory, in 1985. Ph.D. thesis "Beethoven and the Music Theory of the 18th and Turn of 19th Centuries" (1990; scientific advisor Prof. Yu. N. Kholopov).

Doctor of Fine Arts; thesis "Classical Style in the Music of the 18th and Turn of 19th centuries: Self-Consciousness of the Epoch" (1996). Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory (Subdepartment of History of Foreign Music). Leading researcher at the State Institute of Art Studies (Department of Classical Western Art).

larissa_kir@mail.ru

Roman A. Nassonov

Born in Voronezh in 1971. Graduated from the Piano Department of Academic Music College at Moscow Tchaikovsky Conservatory (1990), Department of Music Theory and History of Moscow Conservatory (1994). Ph.D. thesis "Athanasius Kircher's *Musurgia universalis*: Musical Science in the Context of Early Baroque Musical Practice" (1996; scientific advisors Profs. Yu. N. Kholopov and M. A. Saponov). Teaches at the Subdepartment of History of Foreign Music, Department of Music Theory and History, Moscow Conservatory, since 1996. Associate professor since 2004.

rrrnassonov@rambler.ru

Nina D. Sviridovskaya

Graduated from the Department of Music Theory and History, Moscow Tchaikovsky Conservatory, in 2004. Ph.D. thesis "Musical Critical Heritage of the Silver Age: Self-Interpretation of the Epoch" (scientific advisor Prof. E. G. Sorokina, 2010). Teaches at the Department of History of Russian Music, Moscow Conservatory, since 2006.

sviridovskaya@mail.ru

Nadezhda A. Lobachova

Graduated from the Department of Music Theory and History, Moscow Tchaikovsky Conservatory, in 2007. Won the 1st Prize at the Third theoretical and practical conference (contest) «Russian Music Science: the Floor of Young Scholars» (2010). Ph.D. thesis «Operatic Art of S. S. Prokofiev on the example of "Story of a Real Man" and the unfinished concepts of the 1940s» (scientific advisor Assoc. Prof. E. S. Vlasova; 2010).

autocorp7@rambler.ru

Ekaterina S. Dubravskaya

Graduated from the Department of Music Theory and History, Moscow Tchaikovsky Conservatory, in 2009. Studied in Italy (University of Rome Tor Vergata) in academic years 2004–2005 and 2005–2006. Currently a postgraduate student of Moscow Conservatory, working on Ph.D. thesis "Luigi Dallapiccola and his Chamber Vocal Works" (scientific advisor Prof. L. V. Kirillina).

katyadubr@gmail.com

Ekaterina M. Tsareva

Graduated from Moscow Tchaikovsky Conservatory in 1960 (Department of Piano, Department of Music Theory and History). Ph.D. thesis "Piano Music by Brahms" (1973). Doctor of Fine Arts; thesis "Johannes Brahms" (1991). Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Subdepartment of History of Foreign Music.

emtsareva@yandex.r

Vladimir P. Chinaev

Graduated from the Piano Department of Kiev Conservatory in 1974. Ph.D. thesis "Principles of Soviet Piano Sonata in their Connection with Interpretation Problems" (Moscow Conservatory, 1977). Doctor of Fine Arts; thesis "Performance Styles in the Context of Artistic Culture of the 18th and Turn of the 19th Centuries" (1994). Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory,

Head of Subdepartment of History and Theory of Musical Performance.

tchinaev@mail.ru

Grigory I. Lyzhov

Born in Voronezh in 1969. Graduated from the Central Music School of Moscow Tchaikovsky Conservatory (Departments of Piano and Music Theory) in 1988, then from Moscow Tchaikovsky Conservatory (Department of Music Theory and History) in 1995. Ph.D. thesis "Theoretical Problems of Motet Composition in *Magnum opus musicum* by Orlando di Lasso" (scientific advisor Prof. Yu. N. Kholopov). Teaches at Moscow Conservatory, Subdepartment of Music Theory (harmony, reading of sheet music, theoretical concepts in music, history of orchestral styles), since 1996. Associate Professor.

voxhumana2005@yandex.ru

5 *Alexander Sokolov. Moscow Tchaikovsky Conservatory Publishing Activities: The Past, the Present, and the Prospects*

The paper presents a brief survey of Moscow Conservatory publishing activities from its foundation to nowadays. This history of conservatory editions includes little-known data, which indicate that, since the very beginning, Moscow Conservatory has been playing the leading part among Russian musical higher educational institutions in publishing methodological and scientific literature. The main tendencies and forms of present-day publishing activities at Moscow Conservatory are outlined. They include textbooks and tutorials, monographs, scientific series on various subjects, sheet music editions, translations of ancient treatises and texts by contemporary authors, source-study manuals and catalogs. The publishing projects of the main conservatory departments are also described.

Keywords: *Moscow Conservatory, history, publishing activities.*

14 *Konstantin Zenkin. History of Music as Science and Educational Process: Some Problems and Prospects*

The paper considers the present-day condition of music history and its teaching in conservatories, as well as its actual dependence on college education in musical literature. The ways of (i) extending the scope of topics and improving the structure of music history courses in conservatories and (ii) achieving more active inherent systemization of musical history as a science and raising its theoretical potential are outlined. The latter aim is associated with in-depth and comprehensive consideration of the fundamental concept of historical style. The problems and difficulties of style analysis are shown by the example of the attitude to the concept of romanticism in recent publications.

Keywords: *musicology, history of music, musical literature, musical education, historical formation in art, style, "the nineteenth century", romanticism.*

26 *Marina Karaseva. A Change of Time in a Time of Change: Results of Semicentennial Development of Ear Training Education in Russia*

The paper deals with problems of professional musical ear training in the field of the Russian solfeggio teaching tradition. The specificity of its evolution is analyzed, and the most pressing problems are outlined. They are considered in the context of general trends in music perception and actual social and cultural conditions in Russia. The historical aspect is shown by the examples of solfeggio teaching in Moscow Conservatory classes. The suggested ways of increasing the efficiency of ear training education include dynamic combination of traditions and innovations and search for new aspects in the relationship between general and professional musical education.

Keywords: *ear training, ear for music, musical education, music cognition, synesthesia, creativity, modern music, linguistics.*

44 *Ivan Starostin. On the History of Teaching Music Theory at Moscow Conservatory*

The paper describes the history of teaching music theory in Russia, from the opening of the first conservatories till now. The main problem analyzed in the paper is the balance of traditions and innovations in teaching theoretical subjects in the late 19th and then in the 20th century. The key methodological principles formed over the century are also considered: they include historicism, integrated educational subjects, and practical orientation. In addition, the paper describes the scientific school in music theory that was developed at the same time. The

underlying scientific and methodological principles are based on the works of outstanding scientists and educators, such as Taneyev, Catoire, Sposobin, and Kholopov, and pursued further by their followers.

Keywords: *history, tradition, teaching, harmony, Moscow Conservatory, educational courses, music theory, musical form, function, functionality, musical science.*

57 *Leonid Bobylev. Brief Survey of the History of Composition Department at Moscow Conservatory*

The history of the Composition Department at Moscow Tchaikovsky Conservatory is described. Chronologically arranged information on musicians who taught at this department is given, and their main achievements are outlined. Comprehensive and versatile characteristics of the most notable professors of this department are provided and confirmed by the students' and colleagues' opinions.

Keywords: *Moscow Conservatory, Subdepartment of Composition, Department of Composition, theory of composition.*

78 *Elena Kolokolnikova, Anna Loseva. History of Music in Documents: Handel Centenary Commemoration as Seen by Charles Burney*

This paper is the first Russian translation of one of the most important documents concerning the English musical life of the 18th century: *An Account of Musical Performances in Westminster Abbey, and the Pantheon, May 26th, 27th, 29th, and June the 3rd and 5th, 1784, in Commemoration of Handel* by Charles Burney (1726–1814), an outstanding English musician and music historian. This document demonstrates how Handel's music was perceived 25 years after his death and what were the new tendencies in its performance that developed further in the 19th and 20th centuries. Moreover, Burney's *Account* contains abundant valuable information concerning the state of the English music in the second half of the 18th century and the leading musicians of that period. Of special interest are Burney's historical insights and his reflections on the specific features on Handel's music. In addition to undeniable scientific value, this is a text of considerable literary merit, which makes its reading a real pleasure. The publication is supplied with an introduction (“...[This] enterprise would form an era in music”) and relevant scientific commentaries.

Keywords: *Handel, Burney, Handel Commemoration, Westminster Abbey.*

103 *Larisa Kirillina. Character and Characterization in Handel's Operas*

The problem of character, one of the fundamental problems in the 18th century musical theater, is considered by the example of Handel's operas. Despite the popular opinion that the baroque opera is usually characterized by typicality rather than creation of individual characters, the author believes that Handel's theater was developing towards psychological insight and combined both old and new principles.

Keywords: *Handel, opera, character, libretto.*

118 *Roman Nassonov. Two Gazes on Baby Christ: The Story of the Nativity told by Schütz and Bach. Essay I. “...Ich verkündige euch große Freude”*

This is the first of two essays on the interpretation of the gospel story of the Nativity (Lk 2:1, 3–21; Mt 2:1–12) in *Weihnachtshistorie* by Heinrich Schütz and in *Weihnachtsoratorium* by Johann Sebastian Bach. Both composers' approach to the text is in full accord with their Lutheran religion, but they contemplate the sacred image of Baby Christ in two different ways. Schütz describes the biblical personages as opera characters. In the *Intermedia*, which reproduce their direct speech, he treats the words of the Gospels as libretto texts. At the same time, his music keenly responds to all details of the stories told by Luke and Matthew, and their dissimilarity helps Schütz express the deep essence of the events: the appearance of Christ in the world puts a lot of people in motion, and for everyone the Nativity has its own meaning. However, the emotional atmosphere of the Feast is determined not by those people but by peacefully sleeping Baby Christ Himself, the central character of the work.

Keywords: *Nativity in music, Schütz, Lutheran historia, musical rhetoric, Baroque music.*

137 *Nina Sviridovskaya*. **Introduction to the Art of Boris Schloezer**

This paper tells about Boris de Schloezer, an outstanding thinker of the Russian Silver Age. This writer, philosopher, sociologist, translator, music and literature critic played the role of a mediator between two great cultures: the Russian and French ones. A connoisseur of Lermontov, Chekhov, Dostoevsky, Leo Tolstoy, Gogol, Leskov, Bunin, Zamyatin, Shestov and Rozanov, he was active in translating Russian literature and philosophy, thus largely revealing them to European readers. He also paid attention to musicology. Realizing that philosophical analysis of music and research on psychology of creative work were insufficient in his time, Schloezer tried to fill in these gaps by writing numerous reviews on new compositions, notes about musicians and their performances, and essays on theoretical issues. His reflections are centered on the problems of the New Music analysis, on the relationships between the author and his works, between form and substance, on the language of music and the means of expression.

Keywords: *musical criticism, Russian musical culture of the Silver Age.*

154 *Nadezhda Lobachova*. **Variation on the Kazakh Theme:
About Sergei Prokofiev's Unfinished Opera Khan Buzay**

The papers described an unfinished opera that Prokofiev planned during the Second World War. On the basis of archival research, the author reveals the history of the composer's work on this opera and notes the specific features of its libretto and musical material, which also appeared in other works by Prokofiev in the 1940s.

Keywords: *Prokofiev, opera, Kazakhstan.*

168 *Ekaterina Dubravskaya*. **Luigi Dallapiccola: Tre Laudi (1936–37)**

Luigi Dallapiccola was one of the most prominent composers of the 20th century, the first Italian musician who mastered the method of dodecaphony. It's important, that his mastering of dodecaphony was organically related to national Italian traditions. Contacts with the art of Schoenberg (1924), Berg (1934), Webern (1935) are significant, and he left important reminiscences about that in his articles and essays.

The vocal cycle of Dallapiccola (for high voice and chamber orchestra), analyzed in this paper, follows medieval texts and contains images and emotional states inherent to ancient Italian laudas. This source helped the composer to find the expression that will later appeared in his most significant works, including operas («Volo di notte», «Prigioniero», «Ulisse») and others.

Study of the composer's methods of using poetic text shows how syllable counting, common to medieval Italian syllabic poetry, creates a 12-tone row (syntactically) and makes the use of dodecaphony natural.

Keywords: *Dallapiccola, dodecaphony, lauda, Francesco d'Assisi, Schoenberg, Volo di notte, Ulisse.*

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ ЖУРНАЛА «НАУЧНЫЙ ВЕСТНИК МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ»

1. ОБЩИЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПУБЛИКАЦИИ

Журнал «Научный вестник Московской консерватории» принимает к публикации не издававшиеся ранее (в том числе, в электронном виде) статьи, а также рецензии на научные и нотные издания.

Проблематика научных статей, публикуемых в журнале «Научный вестник Московской консерватории», охватывает все области исследования, относящиеся к специальности 17.00.02 — музыкальное искусство.

Объем текста статьи — 0,5–1,0 п.л. (от 20 до 40 тысяч знаков с учетом пробелов и текста библиографических ссылок), количество нотных примеров и/или иллюстраций — не более 10. В связи со спецификой материала статьи по согласованию с редколлегией возможно превышение указанного объема одного из компонентов (текст, нотные примеры, иллюстрации) за счет остальных.

Статьи большего объема могут быть приняты в виде исключения по решению редакционной коллегии.

Авторам необходимо также предоставить:

1) Краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон, e-mail (будет опубликован), место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации);

2) Краткую биографию (до 1000 знаков) на русском и английском языках, которая будет опубликована;

3) Перевод названия статьи на английский язык;

4) Ключевые слова на русском и английском языках;

5) Краткая аннотация статьи (до 600 знаков на русском языке и до 1000 знаков на английском языке).

Статьи и сопровождающие материалы принимаются по электронной почте (адрес: journal@mosconsrv.ru) или на электронном носителе. Именем файла является фамилия автора.

Текст статьи и все сопровождающие публикации текстовые материалы присылаются в одном файле. Нотные примеры и иллюстрации присылаются каждая единица отдельным файлом (имя файла состоит из фамилии автора и номера примера/иллюстрации).

2. ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ РУКОПИСЕЙ

Компьютерный набор осуществляется в программе Microsoft Word (.doc, .docx, .rtf). Шрифт Times New Roman (кегель 12 или 14). Межстрочный интервал — одинарный или полуторный. Абзацный отступ — 1,25 см (использование табуляции или пробелов недопустимо), интервал между абзацами — обычный. Выравнивание абзацев — по ширине, использование переносов нежелательно.

Для выделения текста используются курсив и разрядка. Подчеркивание и полужирный шрифт не допускаются. Для отображения разрядки нельзя применять пробелы между буквами.

Для знака тире используется комбинация клавиш [Ctrl+Alt+минус]; для «короткого тире» (между цифрами) — комбинация [Ctrl+минус].

Кавычки — «», кавычки внутри цитат — обычные “”.

Названия произведений даются обычным шрифтом, с прописной буквы и в кавычках.

Жанровые названия — с прописной буквы, без кавычек.

Порядковые номера симфоний, концертов, сонат даются словами.

Обозначения опусов не отделяются от названия запятой.

Пример: Прелюдия h-moll op. 7 № 2, Второй фортепианный концерт op. 29.

Тональности обозначаются латинскими буквами обычным шрифтом (C-dur, g-moll), названия звуков — латинскими буквами курсивом: *h, G*.

Даты обозначаются цифрами: века — римскими, годы и десятилетия — арабскими. Использование русских букв «Х», «У», «Ш», «П» в написании римских цифр не допускается.

Сноски, содержащие примечания, — постраничные, нумерация сквозная.

Ссылки на литературу — в тексте в виде цифр в квадратных скобках, указывающих номер источника по библиографическому списку, который размещается после текста статьи. Издания в списке располагаются в алфавитном порядке, первыми — издания на русском языке. Названия источников на языках, не использующих кириллический или латинский алфавиты, даются в латинской транслитерации с указанием языка оригинала в конце ссылки.

Библиографические ссылки оформляются в соответствии с нормами ГОСТ Р 7.0.5. — 2008. Обязательно следует указывать издательство, а также количество страниц — для книг, номера страниц в сборниках и журналах — для статей.

Нотные примеры и иллюстрации представляются в виде отдельных файлов .mus, .tiff (разрешение для grayscale — 300 dpi, bitmap — 600 dpi), .eps. Ссылка на пример/иллюстрацию в тексте статьи дается в круглых скобках отдельным абзацем:

(Пример 1)

(Иллюстрация 3)

В случае несоответствия присланных рукописей требованиям к оформлению статей редколлегия оставляет за собой право отказа в публикации без рассмотрения рецензентом.

3. ПОРЯДОК РАССМОТРЕНИЯ И ОПУБЛИКОВАНИЯ СТАТЕЙ

Статьи поступают на рассмотрение в редколлегию журнала и в случае вынесения предварительного решения о возможности публикации передаются на рецензирование специалистам максимально близкого профиля. Рецензент дает окончательное заключение о целесообразности публикации статьи, возможно — после доработки и редактирования материала. В случае необходимости внесения существенных изменений статья после авторской доработки направляется на повторное рецензирование тем же специалистом.

Статьи передаются авторами в редакцию безвозмездно, рукописи не возвращаются.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается.