

ДВОСКИНА ЕЛЕНА МАРКОВНА

dvoskina@gmail.com

Кандидат искусствоведения, преподаватель
кафедры теории музыки Московской государ-
ственной консерватории имени П. И. Чайковского

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

Старший научный сотрудник Государственного
института искусствознания

125009 Москва
Козицкий пер., д. 5

ELENA M. DVOSKINA

dvoskina@gmail.com

Candidate of Fine Arts, Lecturer of the Music
Theory Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State
Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

Senior Researcher of the State Institute of Art Stud-
ies (Moscow)

5, Kositskiy Ln.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ

«Подлинный служитель искусства» (к 90-летию со дня смерти Г. Л. Катуара и 150-летию Московской консерватории)

Автор всего лишь 36 опусов и двух теоретических трудов (из которых один не завершен), Катуар, однако, оставил о себе память как о серьезном музыканте и ученом. Целый ряд выдающихся советских композиторов и теоретиков прошли у него обучение, и по меньшей мере две отечественные теоретические школы (гармонии и формы) генеалогически связаны с теоретическими воззрениями Катуара.

Ключевые слова: Московская консерватория, гармония, музыкальная форма, Катуар, Танеев, Риман, Геварт

ABSTRACT

“True Servant of Art” (Commemorating the 90th Anniversary of George Catoire’s Death and Celebrating the 150th Anniversary of Moscow Conservatory)

The article is dedicated to Russian musicologist and composer George Catoire. He wrote only 36 musical opuses and two theoretical studies (one of them incomplete), but he is remembered as important musician and scientist. Many outstanding Soviet composers and musicologists were taught by him, and at least two musicology schools (harmony and musical form) genealogically related to his scientific views.

Keywords: Moscow Conservatory, harmony, musical form, Catoire, Taneyev, Riemann, Gevaert

Елена Двоскина

«ПОДЛИННЫЙ СЛУЖИТЕЛЬ ИСКУССТВА»

Г. Л. КАТУАР И ТРАДИЦИЯ МОСКОВСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

Георгий Львович Катуар принадлежал поколению Танеева и Аренского. Однако его музыкантская судьба сложилась таким образом, что как композитор он выдвинулся десятилетием позже их, а музыкально-теоретическая его деятельность расцвела уже на излете Серебряного века. Таким образом, из-за поздно раскрывшегося дарования Катуар исторически был поставлен перед необходимостью конкурировать с гением таких музыкантов, как Рахманинов, Скрябин, Яворский, — представителей следующего поколения. В соседстве с ослепительной новизной их творчества наследие Катуара было обречено пребывать в тени.

Это справедливо — и бесконечно обидно. Имя автора трех с лишним десятков опусов, отмеченных талантом и изысканным вкусом, профессора композиции, родоначальника двух теоретических школ почти не упоминается в профессиональной среде¹, хотя его портрет не одно десятилетие занимает почетное место на стене 9 класса Московской консерватории, где размещается кафедра теории музыки. До сих пор издания произведений Катуара единичны; теоретические труды забыты, архивные материалы (впрочем, немногочисленные) не опубликованы вообще.

Но тем более справедливым кажется, подходя к юбилейному рубежу, с благодарностью обратиться мыслью к одному из тех, чья деятельность лежала в основании традиций Московской консерватории, чей творческий облик определял и ее прекрасное лицо.

¹ Литература о Катуаре сводится к единичным статьям мемуарного характера преимущественно первой половины прошлого столетия [1; 2; 3; 4; 8]. Единственная заметная публикация о Катуаре за последние полвека вышла в Германии [10].



Ил. 1. Георгий Львович Катуар²



Ил. 2. Лев Иванович Катуар, отец Г. Л. Катуара³

² Фото с сайта Московской консерватории (<http://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=130153>).

³ Фото с сайта БРЭ (http://bigenc.ru/domestic_history/text/2053284).

Георгий Львович Катуар (или Егор Львович, как преимущественно его называли большую часть жизни) родился в Москве 27 апреля 1861 года в семье обрусевших французских коммерсантов. Дед его, Жан-Батист Катуар де Бионкур (Catoire de Billancourt, 1789–1831), сын иммигрантов, принадлежал к старинному лотарингскому дворянскому роду. Выросший в России, Жан-Батист принял российское подданство, отбросил аристократическую часть своего имени «де Бионкур» и стал купцом первой гильдии Иваном Николаевичем Катуаром. Вместе с женой — дочерью знаменитого виноторговца Леве Анной-Юлией (Анной Ивановной) он открыл торговое дело. Торговле чаем, сахаром, вином и прочим «заграничным товаром» сопутствовал успех. На протяжении всего XIX века три поколения семьи Катуаров чрезвычайно удачно занимались коммерцией, став одной из самых знаменитых в Москве промышленных фамилий. Полностью натурализовавшись в чужой стране, Катуары, однако, строго сохраняли память о своем французском происхождении: начиная с 1855 года все представители мужской линии старшего поколения семьи Катуаров были синдиками (старостами) католической общины храма св. Людовика. Катуары принадлежали к самым авторитетным членам французской колонии в Москве, и незачем добавлять, что французский был родным языком для всех представителей этой семьи, не исключая и Георгия Львовича.



Ил. 3. Анна Ивановна Катуар, бабушка Г. Л. Катуара, вдова Ивана Николаевича (Жана-Батиста) Катуара. 1880-е годы

⁴ Фото из архива В. М. Егорова-Федосова, опубликовано на сайте «Московский журнал» (<http://www.mosjour.ru/index.php?id=2118>).

Нет сведений, что кто-либо из семьи Катуаров проявлял сколько-нибудь серьезный интерес к занятиям искусством; напротив, семейные традиции долго препятствовали Георгию Львовичу полностью отдаться своему призванию. Однако музыка присутствовала в семье — в той степени, в которой обучение ей сопутствовало воспитанию мальчика или девочки из хорошего дома: Георгий Львович учился частным образом игре на фортепиано, к шести годам относятся его первые композиторские опыты.



Ил. 4. Катуар в возрасте 12 лет⁵

Учиться мальчика отдали в гимназию Креймана на Петровке⁶, — первую русскую частную гимназию, открывшуюся в 1858 году, то есть почти сразу после выхода Указа Александра II, разрешившего организацию частных

⁵ ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 107. № 78.

⁶ Среди ее воспитанников — исследователь древнерусских летописей А. А. Шахматов, архитектор Музея изящных искусств в Москве Р. И. Клейн. В этой же гимназии учился (но не закончил ее) Валерий Брюсов.

учебных заведений. Поступил туда Катуар, вероятно, в 1871 году, когда ему исполнилось десять лет. О гимназии Креймана до нас дошли разноречивые отзывы, однако нельзя отрицать, что как раз в то время, когда там учился Катуар, она располагала очень привлекательным преподавательским составом. В частности, музыкальные занятия были поручены К. К. Альбрехту. Возможно, именно он в 1875 году познакомил четырнадцатилетнего гимназиста с немецким пианистом Карлом Клиндвортом, в то время профессором Московской консерватории, который затем в течение девяти лет давал Катуару уроки фортепиано. За это время Катуар успел окончить гимназию и в честь столь знаменательного события съездить в Байрейт на вагнеровские торжества 1879 года — ибо профессор передал ученику свою страсть к музыке великого немецкого композитора.

Желание юноши стать музыкантом не встретило сочувствия в его семье, и Катуар поступил на математический факультет Московского университета, который окончил с отличием в 1884 году. В этом же году Клиндворт, не только обучавший своего ученика фортепианной игре, но и регулярно знакомивший его с новой музыкальной литературой, покинул Россию и вернулся в Берлин, оставив Катуара на попечение своего ученика В. И. Вильборга.

Двадцать семь лет спустя, в 1911 году, пятидесятилетний Катуар писал Танееву, находившемуся в тот момент в Берлине:

Ваш рассказ о встрече с Клиндвортом, в особенности о том, что он вспомнил обо мне, произвел на меня тем большее впечатление, что я за последнее время очень часто думал о нем и мучился мыслью, что так давно прервалось всякое общение с человеком, которого всегда так высоко ценил и которому так многим обязан.

Часто собирался ему написать, но останавливала меня мысль, что он, может быть, это совсем не желает. Теперь же напишу ему непременно и страшно благодарен Вам за то, что Вы помогли мне разрешить этот долго мучавший меня вопрос⁷.

Несмотря на то, что Катуар по окончании университета вступил в коммерческое дело отца, он не оставлял музыкальных занятий и мысли о композиции⁸. Новым импульсом для продолжения его музыкантской деятельности стало знакомство с Чайковским. Знаменитый композитор отнесся к молодому человеку, в 24 года еще не имевшему профессионального музыкального образования, очень тепло и с неподдельным участием,

⁷ Письмо от 20 января 1911 года. Архив ГДМЧ. Фонд 5 В11. № 1051–1055, л. 3–4. Здесь и далее при цитировании архивных источников орфография их авторов сохранена.

⁸ Первые сочинения Катуара не были изданы; больше повезло аранжировкам. Среди них — переложение сонаты Листа «По прочтении Данте» для фортепиано в четыре руки, а также двуручное переложение Интродукции и фуги из первой сюиты Чайковского, одобренное автором и рекомендованное им Юргенсону. Через три года, в 1888, Катуар сделал концертную транскрипцию вальса из Струнной серенады, тоже изданную Юргенсоном. Возможно, именно Клиндворт привил своему ученику вкус к такого рода деятельности.

почувствовав в нем большой талант. В письме Н. Ф. фон Мекк от 27 октября 1885 года он рассказывает:

Как я уже, вероятно, писал Вам не раз, меня одолевают разные юные композиторы, желающие советов и указаний. По большей части это бывают заблуждающиеся насчет размера своих способностей юноши. Но на сей раз я напал на молодого человека, одаренного крупным творческим талантом. Это сын известного в коммерческом мире Москвы бывшего соседа Вашего по дому, Катуара. Ему двадцать четыре года, и время еще не ушло. Я уговорил его приняться серьезно за учение, и он, кажется, едет в Берлин [9, 387].

Через сорок лет, за полтора месяца до кончины, Катуар, в ответ на просьбу Сергея Евсеева, так писал о своем композиторском образовании (вероятно, вопрос был связан с готовившимися юбилейными торжествами — музыканту должно было исполниться 65 лет):

В Германии 2 месяца занимался с композитором Рюфером. В Питере 6 месяцев — с Лядовым (контрапункт и fuga). Здесь (в Москве. — Е. Д.) взял 10 уроков инструментовки у Аренского. И все⁹.

Однако Катуар не упоминает первого своего немецкого учителя — Отто Тирша, с которым начал регулярные занятия теорией композиции (кстати, не называет он и Вильборга, давшего ему хоть и поверхностные, как он сам позже признавался, но все же знания гармонии). Можно полагать, что молодому музыканту показалась слишком тягостной рутинность требований немецкого профессора, — хотя в письмах Чайковскому из Берлина он старается продемонстрировать понимание всей необходимости подобной аскетической диеты (эту мысль поддерживает и Чайковский в своих ответах):

13 января 1886.

Время мое идет почти исключительно на теорию. Все более и более убеждаюсь, что пока ничего не знаю; провожу дни в упорной борьбе со своим еще чересчур мало развитым слухом; никогда в жизни еще не чувствовал себя настолько антимзыкальным. Могу ли надеяться, что со временем, когда-либо, в этот мой музыкальный мрак падет, наконец, луч света? Тирш, кажется очень дельный и умный учитель; совсем не педант, хотя немец, и преподает по собственным учебникам и собственной системе. Наряду с контрапунктом он задает мне ряд работ: начал с генерал-баса, гармонизации хоралов и песен, а теперь толкует о вариациях¹⁰ [5, 48].

⁹ Письмо от 7 апреля 1926 года. ГЦММК. Ф. 178. № 321.

¹⁰ На это письмо Чайковский отвечал:

«Мне очень любопытно знать, что Вы пишете под руководством Тирша, и я прошу вас, если возможно, прислать мне на просмотр кое-что (а если хотите и все) из Ваших писаний».

Катуар деликатно отклонил это предложение, заверив Чайковского: то, что он пишет в настоящее время, «...настолько элементарно, что, право, не стоит, да и совестно, Вам посылать. Если позволите, воспользуюсь Вашим любезным предложением, как только буду писать более самостоятельные вещи» [5, 49].

1 февраля 1886 года.

Тирш заставил меня начать с азбуки (генерал-бас, гармонизация хоралов и песен, по цифровке и свободно, для мужского, женского и смешанных хоров <...>, вариации на элементарные темы) <...>. До сих пор прошел подробно двухголосный контрапункт всяких видов и теперь начал трехголосный <...>. Нет данных не падать духом и надеяться. Хотя <...> я и знал, что кругом невежда в области музыкального писания, все-таки, признаюсь, не думал, что это дело пойдет настолько туго и медленно <...>, я сижу бесконечно над одним тактом и под конец все-таки должен прибегать к роялю <...>. Теперь, по совету Тирша, я отнюдь не должен мечтать при работе стараться «композиторствовать», что при моих познаниях смешно и вредно, а обратиться в школьника и ограничиться сухим усвоением технических приемов, сухим упражнением. Как бы ни было неприятно это преобразование в школьника, Тирш, кажется, прав [5, 49–50].

По возвращении в Россию Катуар обратился с просьбой об уроках к Н. А. Римскому-Корсакову¹¹, однако тот позанимался с ним лишь однажды и переадресовал к Лядову, уроки которого, как указывает Катуар в цитированной записке, тоже оказались немногочисленными.

Начиная с 1887 года Катуар жил преимущественно в Москве — сперва в собственном доме в Крапивенском переулке, 2, а затем в расположенной по соседству родовой катуаровской усадьбе на Петровском бульваре, 8 (оба дома сохранились до наших дней; см. ил. 5, 6). Постепенно он стал «своим» среди московских музыкантов. Теплые отношения связывают Катуара с Танеевым и Метнером — с последним он поддерживал переписку и после того, как тот покинул Россию. Гости Катуара — Рахманинов, Скрябин, братья Конюсы — скрипач Лев Эдуардович и теоретик Георгий Эдуардович, Корецкино, Брандуков, молодой Гедике. Однако особенности натуры Катуара — ранимость, неверие в свои силы, склонность к неврастению — накладывали отпечаток на его отношения с коллегами¹². Гольденвейзер, сблизившийся с Катуаром уже в годы его профессорства в консерватории, вспоминал:

¹¹ Римскому-Корсакову молодого человека рекомендовал Чайковский, просивший его «руководить петербургской судьбой Катуара»; см. [5, 45]. Согласно В. М. Беляеву, автору первой относительно полной, хотя и очень лаконичной, биографии музыканта [1], вышедшей сразу после его кончины, Катуар, будучи в Петербурге, взял один урок у Римского-Корсакова, для чего написал фортепианные пьесы оп. 2.

¹² Характерны строки из письма Катуара Танееву от 29 июля 1898 года: «Здесь в своем имении я сначала было занялся музыкой, окончательно привел в порядок свои новые пьесы, но затем произошло нечто такое, что меня совсем удалило от искусства: в самую горячую рабочую пору меня внезапно покинул мой управляющий и вот пришлось все обязанности взять на себя. Почти целый день провожу я с рабочими и очень часто встаю с зарей. С точки зрения моих занятий искусством, это общение с природой, с сельской жизнью, с простым человеком действует на меня слишком отвлекающе. Меня преследует сознание, что эти люди, работающие над землей, делают более важное дело, чем я, выжимающий из себя со страшным усилием какие-то вымученные, безжизненные и, главное, “никому не нужные звуки”. Это все очень мало оригинально, конечно. Источник этого настроения и образа мыслей отгадать нетрудно. Как я ни относился критически к книге “Об искусстве” Л. Н. <Толстого>, читая ее, как



Ил. 5. Дом Г. Л. Катуара в Крапивенском переулке (1980-е годы)



Ил. 6. Родовая усадьба Катуаров на Петровском бульваре (современная фотография)

Личность Катуара была на редкость обаятельна. Это был человек тонкой культуры, исключительно скромный, не обладавший никаким самомнением, никогда не выдвигавший себя. Катуар очень тяжело и болезненно ощущал свое непризнание. Нервная система его была в тяжелом состоянии. На него находили периоды, когда он никуда не мог ходить (нечто вроде боязни пространства) и совершенно не мог работать. Он лечился, но лечение плохо ему помогало [2, 192].

Деликатность и почти болезненная скромность, порою переходящая во мнительность, бросаются в глаза в небольшой сохранившейся эпистолярной Катюару. Едва ли единственной причиной его мучительной застенчивости была поздняя профессионализация — хотя на нем, по свидетельству того же Гольденвейзера, довольно долго стояло клеймо «дилетанта». Скорее это следствие характера и душевного склада Катуара, и друзья, ценившие его талант и любившие его самого, спешили успокоить и поддержать музыканта. В некоторых письмах к Георгию Львовичу явственно угадывается облик адресата:

Танеев — Катуару, 26 апреля 1913:

Что касается романсов¹³, то:

1. совершенно отрицаю, что будто-бы они способны доставить мне только неприятность — не только не доставили они мне никакой неприятности, но многие места я нашел чрезвычайно интересными, а романс «Молитва» показался мне полным серьезного возвышенного настроения. <...>

6. в том, что Вы мне подарили романсы, я вижу с Вашей стороны знак внимания, который очень ценю, в утверждении Вашем, что романсы «способны доставить мне только неприятность» — вижу несправедливо на меня взведенное и энергично мною отрицаемое обвинение, в требовании их вернуть — незаслуженное мною возмездие за воображаемое к ним враждебное отношение, — возмездие, находящееся в непримиримом противоречии с теми чувствами глубокой симпатии и уважения, с какими я неизменно относился и отношусь и к Вашему творчеству и к Вам лично. Романсы я Вам ни в коем случае не верну и твердо надеюсь, что настоящий случай не оставит никаких следов на тех добрых отношениях, какие с давних пор между нами установились и, надеюсь, не прекратятся и в будущем¹⁴.

я ни возмущался некоторыми его выводами, слишком, по-видимому, отчаянными, все-таки я подвергся его неотразимому влиянию, я чувствую над собой гнет этих выводов и менее чем когда-либо верю в свое искусство. Впрочем, надеюсь, что вскоре новый управляющий у меня найдется, летняя жара невольно располагающая к лени, спадет, а с ней вместе спадет и гнет Толстовских выводов, и я соберусь <с> духом взяться за дело!» (Архив ГДМЧ. Ф. 5. В 11. 1046–1050. Л. 6)

¹³ Речь идет, вероятно, о романсах оп. 19.

¹⁴ РГАЛИ. Ф. 2743, оп. 1, ед. хр. 308. Л. 10–11. Характерен ответ Катуара:

Дорогой Сергей Иванович,

Вижу, что поступил вчера опрометчиво и эгоистично. Я не ожидал (а, зная Вас, должен был ожидать), что Вы примете к сердцу содержание моего письма. Теперь очень упрекаю себя в том, что Вас побеспокоил, да и в том, что заставил вас уделить столько времени на то, чтобы мне ответить. Очень прошу извинить меня! Ваше письмо, преис-

Метнер — Катуару (без даты):

Глубокоуважаемый и дорогой
Егор Львович!

Получив Ваше письмо, я был так изумлен, что даже не знал, что Вам отвечать. Да и сейчас я не знаю, так ли решительно не помню, чем Вы могли меня обидеть. Помню только одно, что к концу нашей прогулки почувствовал легкое головокружение (явление часто беспокоящее меня за последнее время) и может быть это отражение на лице моего дурного самочувствия Вы и приняли за какую-то обиженность. И так, не помня ровно ничего, что могло бы меня обидеть, я очень ценю Ваше письмо, во-первых, как свидетельство Вашей исключительной бережности в отношении к людям, а во-вторых как свидетельство Вашего доброго отношения ко мне, которым я так дорожу¹⁵.

С момента возвращения в Россию в 1887 году единственной сферой музыкальной деятельности Катуара стала композиция, а внешним ее проявлением — исполнением (не особенно частые) его сочинений.

Период композиторской активности Катуара охватывает приблизительно два с половиной десятилетия — между концом 1880-х и последними предреволюционными годами. За это время он создал симфонию, симфоническую поэму «Мцыри», кантату «Русалка» (по Лермонтову), фортепианный концерт, фортепианные трио, квартет и квинтет, струнные два квартета и квинтет, две скрипичные сонаты, несколько сборников фортепианных и скрипичных пьес, романсы на тексты Тютчева, А. К. Толстого, Соловьева, Апухтина, Бальмонта, Верхарна, Верлена, хоры на слова Фета и Бальмонта — всего 36 опусов, в том числе изданные вскоре после кончины автора.

Круг затронутых им жанров типичен для русского композитора того времени: крупные циклические сочинения единичны, львиную же долю наследия составляют фортепианные пьесы и романсы. Несколько необычным кажется преобладание среди крупных форм сочинений, предназначенных для камерного состава (одна ранняя симфония и один зрелый инструментальный концерт, зато пять камерных ансамблей и две скрипичные сонаты); в этом видится воздействие его немецких учителей и — в еще большей степени — Танеева, имевшего большое влияние на музыканта.

Особенности композиторского облика Катуара связаны с тем, что, принадлежа к поколению Танеева и Аренского, он выдвинулся как композитор почти одновременно с поколением их учеников — Рахманинова и Скрябина. Академизм жанра и формы в танеевском духе сочетается у Катуара с модернистской орнаментальностью фактуры, обильной полиритмией, отчасти предвещающей опыты Станчинского (чем Катуар заслужил прозвище

полненное добрых, дружеских чувств ко мне, глубоко тронуло меня. Мне очень ценно и дорого выражение Вашей симпатии, за которое от всей души благодарю Вас.

Искренний
Е. Катуар (Архив ГДМЧ. Ф. 5 В11 №1055)

¹⁵ Архив ГДМЧ. Ф. 36 ДМ 14 №158–160. Л. 3–4.

«пионера русского модернизма»¹⁶). Музыкант очень быстро перестал быть эпигоном Чайковского, тем самым почти избежав общей беды своего поколения, однако не избежал других влияний, степень которых различалась в зависимости от избираемого Катуаром жанра. Так, в крупных камерных опусах заметно воздействие Франка и отчасти Танеева (что стало причиной курьезного недоразумения, когда в 1904 году квинтет ор. 16 Катуара, присланный инкогнито на композиторский конкурс в Санкт-Петербург, был принят Глазуновым, курировавшим конкурс, за произведение Танеева — к веселому удовольствию последнего). Вероятно, не случайно Катуар, работая над произведениями крупной формы, время от времени обращался за консультациями к Танееву (высказывавшемуся о них сдержанно).

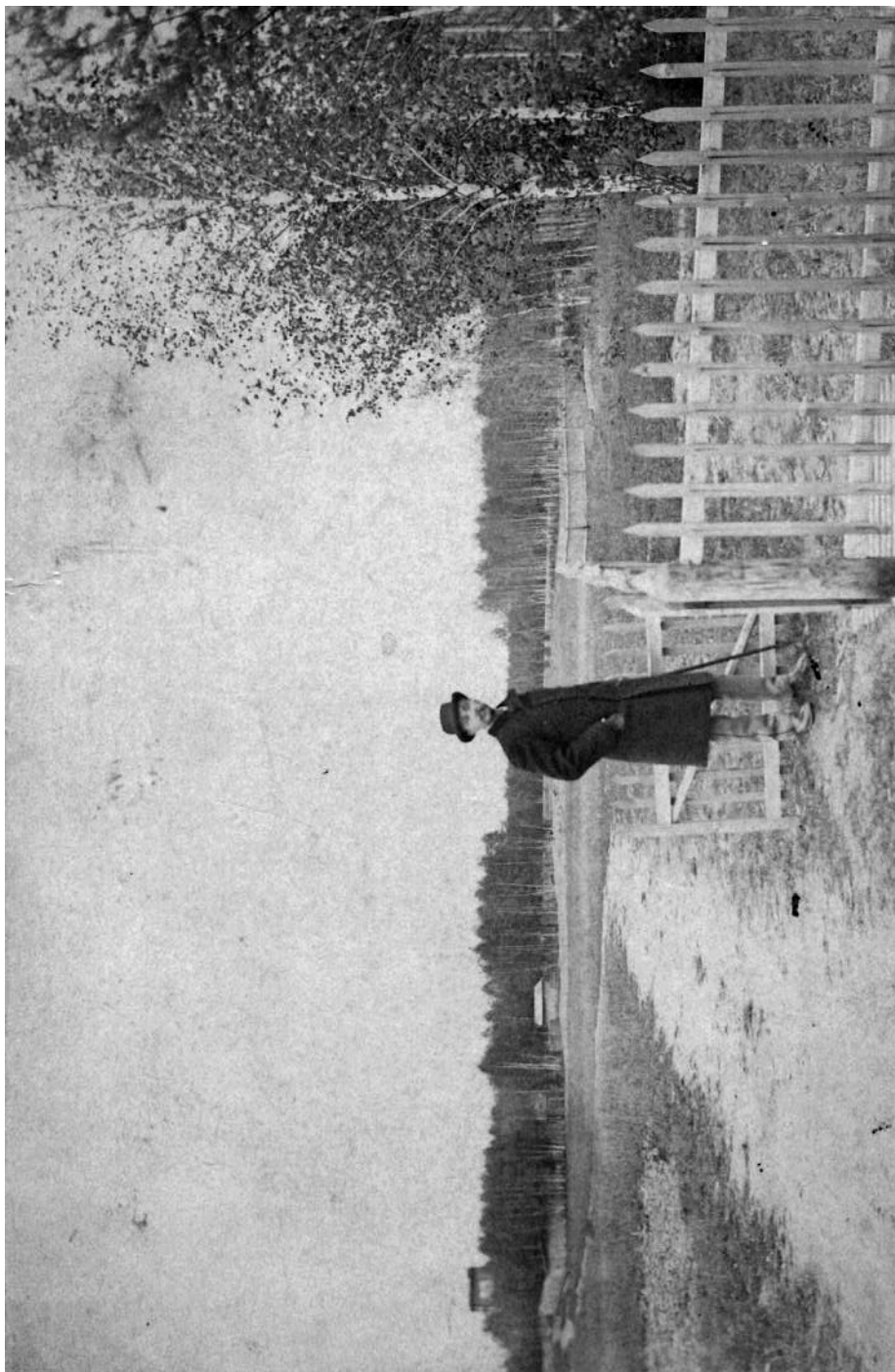
Это воздействие почти незаметно в фортепианных и вокальных миниатюрах, в особенности созданных начиная с рубежа 1890-х — 1900-х годов. Фактура их скорее приближается к раннескрябинской — вообще тонкая разработка аккордовой ткани у Катуара кажется родственной молодому Скрябину. Другой опознавательный знак Скрябина — гармоническую альтерацию — Катуар использует почти так же активно, но несколько более наивно и прямолинейно. Даже на том этапе, когда Катуара и Скрябина объединяет приблизительно одна и та же гармоническая палитра, заметно, что те краски, которые Скрябину служат исходной точкой для последующих поисков, для Катуара, напротив, оказываются крайним средством.

Гармонический язык позднего Катуара в целом не выходит за пределы позднеромантических музыкальных средств, однако они применяются весьма полно, нередко с высокой степенью изысканности. Катуар, в юности испытавший сильное увлечение Вагнером, не оставил ни одной оперы. Но свойственная Вагнеру идея гармонической инверсии, превращения тоники из исходной опоры в предмет долгого и мучительного достижения, стала характерной чертой гармонического стиля Катуара зрелого периода.

В отличие от своих коллег, Катуар никогда не выступал публично ни на сцене, ни в печати, а также вплоть до революции не занимался официальным преподаванием, хотя не отказывался от частных уроков, если ученик казался ему заслуживающим внимания (так, некоторое время Катуар занимался приватно с С. В. Евсеевым (1894–1956), будущим известным теоретиком, профессором Московской консерватории, одним из соавторов знаменитого «бригадного» учебника гармонии, и именно по его рекомендации с юным Евсеевым согласился заниматься контрапунктом Танеев¹⁷). Нервный, мнительный склад характера Катуара, периодические приступы болезни (вероятно, депрессии) препятствовали регулярной служебной

¹⁶ Выражение А. Абрамского; см. [3, 22].

¹⁷ В РГАЛИ хранится записка Катуара, в которой он благодарит Танеева за согласие заниматься контрапунктом с «очень хорошим и способным юношей» (ф. 880, оп. 1, ед. хр. 266, л. 16 и об.).



Ил. 7. Г. Л. Катуар на даче. 1902
ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 107. № 80



Ил. 8. Г. Л. Катуар. Фото Фр. Опитца
ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 107. № 82

деятельности¹⁸. С другой стороны, принадлежность к старому и обширному промышленному клану и, как следствие, независимое имущественное положение (свое имение Георгий Львович продал лишь в 1910-е годы), по-видимому, позволяли Катуару, отцу четверых детей, не искать средств к существованию.

Положение резко изменилось в 1917 году. После революции Катуар лишился всего недвижимого имущества, в частности, унаследованной им к тому времени вместе с братьями московской усадьбы¹⁹. В этом же году Катуар стал профессором Московской консерватории. До самой смерти он вел класс свободного сочинения, а также класс специальной теории, в рамках которого читал лекции по музыкальной форме и гармонии (его должность обозначена в анкете консерваторского Личного дела как «профессор теории композиции»). С сентября 1924 года Катуар также читает курс музыкальной формы (или, как сказано в справке, хранящейся в том же Личном деле, «руководит мастерской анализа форм») в Государственном музыкальном техникуме им. Скрябина²⁰.

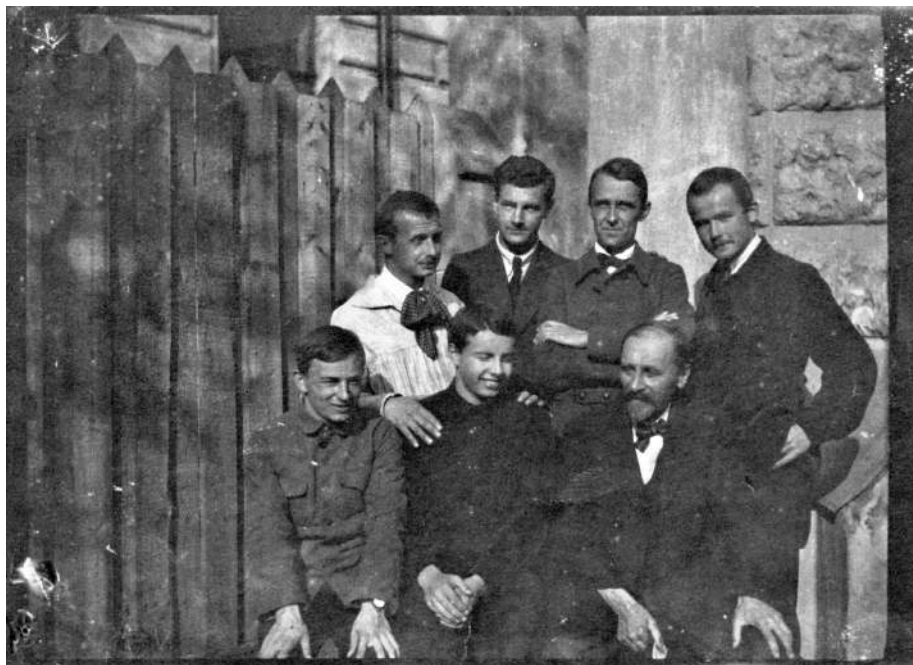
В классе Катуара учились композиторы и теоретики самого разного толка, впоследствии принадлежавшие к различным, порой противоположным идейно-эстетическим платформам. Среди них будущие члены РАПМ В. С. Белый и Л. Н. Лебединский, асовцы Д. Б. Кабалевский и Л. А. Половинкин, возглавивший впоследствии Музгиз В. С. Виноградов, теоретики С. В. Евсеев, Л. А. Мазель и Д. А. Рабинович; у него начинали свое консерваторское образование пятеро из так называемой московской «шестерки» — Ю. С. Никольский, Л. Н. Оборин, М. М. Черемухин, М. Л. Старокадомский, М. М. Квадри (шестой, В. Я. Шебалин, поступил в класс сочинения к Н. Я. Мясковскому, но прошел у Георгия Львовича класс форм); следует назвать также В. А. Власова, В. П. Ширинского, И. И. Дубовского, В. Г. Фере.

К Катуару в класс стремились не только как к самобытному композитору, но и как к наследнику танеевских традиций, не мыслившему «творчество» в отрыве от «ремесла». Следствием этого принципа были детализированность занятий с учениками и выверенность рекомендаций, — ничуть не

¹⁸ Сохранились записки Катуара к Танееву, в которых он, ссылаясь на «свой недуг», отменяет встречи или просит прощения за невнимательность во время беседы.

¹⁹ В немногих сохранившихся письмах Катуара двадцатых годов обратный адрес «Петровский бульвар, собственный дом» многозначительно меняется на: «Петровский бульвар, д. 8, кв. 3». По-видимому, Георгию Львовичу была предоставлена квартира в национализированной усадьбе.

²⁰ Государственный музыкальный техникум им. Скрябина располагался на углу Большой Никитской и Никитского бульвара (в том доме, где позднее обосновался кинотеатр Повторного фильма). В 1929–1930 годах он был слит с Государственным музыкальным техникумом имени братьев Рубинштейнов в Мерзляковском переулке (бывшее Общедоступное музыкальное училище В. Ю. Зограф-Плаксиной); ныне это Государственное Академическое музыкальное училище при Московской консерватории.



Ил. 9. Г. Л. Катуар с учениками.

Сидят слева направо: В. Я. Шебалин, Л. Н. Оборин, Г. Л. Катуар. Стоят слева направо: М. Л. Старокадомский, Ю. С. Никольский, М. М. Черемухин, М. В. Квадри²²

меньшие, когда дело касалось свободного сочинения, чем когда речь шла об инструктивных заданиях по гармонии²¹. В. Г. Фере вспоминает:

Метод преподавания Г. Л. Катуаром курса сочинения был довольно суров. Катуар предписывал ученику точно очерченный путь в его сочинении, указывая приемы и направление развития тематического материала. Давая ученикам совершенно точные и конкретные задания, он (сообразно своим теоретическим воззрениям) особенно подчеркивал роль гармонии в форме любого сочинения. «Гармония — душа музыки», — любил говорить Георгий Львович. Профессор вникал во все детали произведения, входил в подробности, следил за мелочами, за каждой фразой, каждым тактом, даже мотивом <...>. В его классе мы привыкали к строгой логике и систематичности мышления, приобретали прочные профессиональные навыки. Однако при этом оставалось иногда мало простора для проявления индивидуальности студента. На первых порах это было неощутимо, когда же у молодого композитора более четко определялись собственные вкусы

²¹ К сожалению, свидетельств о том, как Катуар преподавал гармонию, почти не осталось — за исключением маленькой записочки С. В. Евсееву от 30 июля 1911, в которой он уведомляет ученика о переносе урока и рекомендует ему «написать еще хоралы с проходящими и вспомогательными нотами сплошь четвертями или 8-мыми» (ГЦММК. Фонд 178. №310).

²² ВМОМК им. М. И. Глинки. Ф. 107. № 85.

и симпатии, между учителем и учеником подчас возникали трения, завершавшиеся в некоторых случаях уходом в другой класс. Следует заметить, что каждый такой уход Георгий Львович переживал очень тяжело. Однако в ответ на «жалобы» учеников о, так сказать, «профессорском засилье» он всегда говорил: «Для того чтобы научиться писать, надо пожертвовать несколькими сочинениями. Рассматривайте их просто как школьные работы, как выполнение учебных заданий, как технические упражнения. По окончании школы никто вас стеснять не будет». <...> К сочинению студента относился с такой же заинтересованностью и придирчивостью, как отнесся бы к своему собственному <...>. Нередко после урока он посылал вдогонку своему ученику на дом по почте письмо или открытку с дополнительными указаниями, снабженными нотными примерами, как продолжать работу над тем или иным фрагментом произведения [8, 26–27].

Отношение Катуара к современному искусству характерно для московской музыкальной интеллигенции, сформировавшейся в последней четверти XIX века: по воспоминаниям В. Г. Фере, он «почти боготворил творчество Скрябина раннего и среднего периодов, очень высоко ставил Метнера и Рахманинова»; в позднем же Скрябине усматривал «распад формы, отсутствие гармонического движения, утомительную статику» [8, 27]. О творчестве Шёнберга и Стравинского он отзывался исключительно резко. Отвращение Катуара к легкой музыке²³ распространялось и на те жанры музыки академической, где он усматривал ее влияние. Отсюда, например, его неприятие музыки французской «Шестерки». Характерен случай, имевший место незадолго до смерти Катуара. В 1926 году в Россию приехал Дариус Мийо; была организована встреча французского композитора со студентами. Организаторы встречи, зная о том, что Георгий Львович владеет французским языком в совершенстве, попросили его быть переводчиком. Катуар дал согласие. Однако вечером, накануне предполагавшейся встречи, он написал письмо одному из ее организаторов, Н. Г. Райскому:

Дорогой Назарий Григорьевич,

Я очень решительно отрицаю, прямо таки ненавижу пошлое творчество теперешней Кучки молодых французских Композиторов, представителем коих выписан сюда Милло, <так> что положительно заболела от мысли, что должен идти им теперь на встречу, оказывать им какие-то услуги! Поэтому отрекаюсь сегодня от высказанной опрометчиво вчера готовности быть переводчиком их антихудожественных, совершенно для меня неприемлемых тезисов. Думаю, впрочем, что французская речь всем настолько понятна, что всякий может это сделать успешно вместо меня, не кривя душой. Не сердитесь на меня!

Душевно преданный Вам

Г. Катуар²⁴

²³ «Он не терпел едва заметных признаков банальности или пошлости в музыке <...> Надрывные “жесткие” романы приводили его в бешенство», — пишет далее В. Г. Фере (там же).

²⁴ РГАЛИ. Фонд 2357, опись 1, ед. хр. 99.

Начав преподавать в консерватории, Катуар практически прекратил писать музыку. К 1919 году были напечатаны 33 опуса из 36; пьесы, составляющие остальные три опуса, были в подавляющем большинстве уже написаны к этому времени; часть из них Катуар успел издать, часть стараниями друзей была напечатана посмертно.

Резкое снижение композиторской активности Катуара, совпадающее с началом преподавания в столь зрелом возрасте (в 1917 году ему исполнилось 56 лет), дает повод для напрашивающегося предположения: может быть, музыкант опасался, что его музыка не будет востребована в новой России, и стремился обеспечить себе и семье верный кусок хлеба?

Действительно, Катуар вообще писал мало и всегда страдал от непонимания среди широкой публики. Да и общественные изменения могли только усилить тревогу композитора относительно перспектив исполнения его музыки. При этом, несмотря на изысканную утонченность дарования, а также болезненную нервность, порой заставлявшую Катуара избегать общения, стремление быть нужным не покидало его. Евсеев рассказывает, что в ответ на призыв Бюро РАКСМ создавать массовые песни, Георгий Львович «с большой ответственностью и любовью начал думать об осуществлении этой сложной задачи, ибо непринципиального, приспособленческого и неискреннего отношения он допустить не мог». Результатом стал одноголосный набросок песни «Мы вестники новых времен»... на слова Уитмена! Евсеев деликатно характеризует этот опыт как «не вполне удачный», но демонстрирующий «искреннее стремление Катуара принять активное участие в разрешении самых насущных творческих задач»²⁵ [6, 24].

И все же обращение Катуара к практической научной деятельности нельзя считать лишь вынужденным.

Интерес к теоретическим основам музыки свойствен был ему издавна (об этом свидетельствует, в числе прочего, и ряд дневниковых записей Танеева); научный склад ума и образование Катуара (напомним, что он окончил математический факультет Московского университета) тоже, вероятно, способствовали тому, что его мысль обратилась к преподаванию теоретических дисциплин. Кажется обоснованным и их выбор: из четырех составляющих курса практического сочинения — формы, гармонии, контрапункта, инструментовки — контрапункт был уже освоен русской музыкальной наукой, инструментовка же из всех этих дисциплин представлялась наиболее прикладной; к тому же творчество Катуара не дает повода думать, что инструментовка представляла для него сколько-нибудь существенный интерес. Оставались гармония и форма. И в этих двух областях Катуар действительно сказал чрезвычайно веское слово в отечественном музыкознании.

²⁵ Обработка песни «Мы вестники новых времен» для одноголосного хора, принадлежащая Евсееву, опубликована в приложении к журналу: Музыка и революция. 1926. №7–8.

Оба труда Катуара — «Теоретический курс гармонии» и «Музыкальная форма» — поздние плоды его деятельности. «Теоретический курс гармонии» вышел в свет незадолго до его смерти; книгу о музыкальной форме автор не успел закончить, подготовив к печати только одну первую часть; работу по сведению в единое целое материалов для завершающей, второй части и подготовку ее к изданию взяли на себя ученики — Л. А. Половинкин, Д. Б. Кабалевский и Л. А. Мазель. «Музыкальная форма» увидела свет, таким образом, спустя десять лет после «Гармонии».

Нет сомнения, что оба эти труда соответствовали содержанию лекций, прочитанных Катуаром в консерватории и Скрябинском техникуме: относительно формы на этот счет есть прямое свидетельство редакторов книги; соответствие же читаемого Катуаром курса гармонии его книге доказывается документом, написанным рукой Георгия Львовича и озаглавленном «Краткий конспект курса теоретической гармонии» (хранится в ГЦММК): он точно, хотя и в сжатой форме, соответствует основным разделам книги.

1920-е годы, когда Катуар работал над своими исследованиями, ознаменованы взлетом музыкально-теоретической мысли в России. Система Болеслава Леопольдовича Яворского раскрывается в период между выходом его труда «Строение музыкальной речи» (1908) и «Элементами строения музыкальной речи» его ученика Сергея Владимировича Протопопова (1930); 1923 годом датируется работа Яворского «Основные элементы музыки». В том же 1923 году в журнале «К новым берегам» появляются статьи Виктора Михайловича Беляева «Скрябин и будущее русской музыки» (№2) и «Механика или логика» (№3), где выдвигается теория «хроматической тональности». К ним же можно присовокупить статью Николая Рославца «О себе и своем творчестве», опубликованную годом позже в «Современной музыке» (№5).

По сравнению с поразительными по своей научной отваге новаторскими трудами Яворского и Беляева музыкальные исследования Катуара кажутся осторожными, чтобы не сказать — консервативными. Но не надо забывать, что Катуар был на 16 лет старше Яворского и на 26 — Беляева; он — человек танеевского поколения. По времени ему соответствует скорее Георгий Эдуардович Конюс (1862–1933), родившийся всего годом позднее Катуара. Правда, его теория по сравнению с катуаровской также представляется значительно более революционной. Однако первые работы Конюса, освещающие теорию метротектонизма, появились в печати не раньше того времени, когда Катуар читал музыкальную форму в Скрябинском техникуме и Консерватории, и даже позднее — в конце двадцатых годов; самого Катуара к этому времени уже несколько лет как не было на свете²⁶.

²⁶ Нельзя не заметить, что Конюс, как и Катуар, принадлежал к танеевскому кругу; одно из самых ранних изложений теории Конюса содержится в письме к Танееву (1902) с анализом медленной части Сонаты Бетховена ор. 13; оба музыканта были хорошо знакомы друг с другом (возможно, их сближала и франкофонность: по крайней мере, единственная сохранившаяся открытка Конюса, адресованная Катуару, написана

Катуар — автор первого фундаментального учения о гармонии на русском языке. Он сознавал это и в самом начале книги указывал на принципиальную разницу между его «Теоретическим курсом» и гармоническими «Руководствами» или «Учебниками», вышедшими в России ранее. В отличие от «руководств к практическому изучению гармонии, — пишет Катуар, — мы постараемся построить систему, объединяющую существующие в нашей музыке аккорды, объяснить их происхождение, их взаимную связь, их функциональное значение и усмотреть возможность их дальнейшего обогащения» [7, 1]. Более того: автор считает, что «чтению предлагаемого курса должно предшествовать знакомство с гармонией в пределах наших практических учебников» [7, 2] — так же как в наше время, например, «бригадный» учебник, осваиваемый в училище, предваряет изучение вузовского «Теоретического курса» Ю. Н. Холопова.

Подобной заявке русская наука о гармонии еще не знала; однако это не было новостью для музыковедения Запада. Катуар не скрывал, что ориентируется на западноевропейских предшественников; однако выбор авторитетов и характер его ссылок на них своеобразен и симптоматичен.

В 1893 году вышла книга Римана «Упрощенная гармония, или учение о тональных функциях аккордов» (*Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*); три года спустя появился русский ее перевод, принадлежащий Ю. Энгелю. Книга имела такой резонанс в России, что новое издание ее перевода потребовалось уже в 1901 году. Можно с уверенностью утверждать, что она послужила одной из основ, на которые опирался Катуар, создавая свой «Теоретический курс гармонии».

Обычно, говоря о специфике катуаровского теоретического курса гармонии, указывают, что он представляет собой первое изложение на русском языке функциональной теории²⁷, в соответствии с которой не только вся полнота аккордики возводится к нескольким определенным «семействам»-функциям, но и каждое аккордовое созвучие понимается контекстуально, в своей связи с соседним, и иерархично, в его отношении к тонике.

Теория Катуара — функциональна, это так в основных позициях; более того, она функциональна в римановском смысле. Это значит, что для Катуара, как и для Римана, существуют лишь три функции: T, S, D. Обозначения вневинтовых связей ему не только не знакомы, как и Риману, но он словно бы не испытывает в них потребности. Несмотря на то, что Катуар различает диатоническую (7-тоновую), мажоро-минорную (10-тоновую)

по-французски); нельзя сомневаться в том, что Катуару мысли Конюса о законах музыкальной формы стали известны задолго до их публикации. Конюс преподавал в Московской консерватории одновременно с Катуаром. В ГЦММК хранится примечательный документ — выполненный Катуаром метротектонический анализ его собственной пьесы *Pieusement* ор. 22 №5 (фонд 107, ед. хр. 21). К слову, свое собственное имя в заголовке, а также примечания к анализу Катуар пишет по-французски.

²⁷ См., например: [6, 473].

и хроматическую (17-тоновая) системы²⁸, его слух ориентирован на «до-хроматическую» логику функциональных связей. Вот пример: такой распространенный аккорд как «шубертова шестая» (ля-бемоль-минорное трезвучие в до миноре) отнесен Катуаром к группе «ложных трезвучий» и объясняется как «уменьшенный септаккорд VII ступени, лишенный квинты, с нисходящим [и неразрешенным] задержанием к терции»; убедительности ради он в нотном примере приписывает снизу отсутствующий «основной тон» G — основной тон доминантовой группы, к которой, согласно функциональной теории Римана, принадлежит вводный септаккорд. Ученый предпочитает игнорировать терцовую связь при разрешении этого аккорда в тонику, и, дабы ее затушевать, прямо-таки фальсифицирует основной тон. Этот пример примечателен тем, что для слуха Катуара подобные и даже более далекие связи были уже несомненно очевидны и в высшей степени актуальны, — тому порукой служит его собственная музыка. Но в учебной практике он оказывается более осторожен, нежели в творческой²⁹.

Однако, несмотря на столь явную связь с теорией Римана, и даже более узко — с его книгой «Упрощенная гармония...», Катуар нигде не упоминает имени немецкого теоретика. Зато в первых же строках он называет другое имя — Геварта.

Франсуа-Огюст Геварт (Gaevart; 1828–1908) — бельгиец, крупный музыкальный теоретик, хорошо известный в России благодаря трактату об инструментовке, переведенному Чайковским, на закате жизни создал фундаментальный труд «Трактат о гармонии» (*Traité de l'harmonie*, 1905–1907).

Трактат увидел свет, когда уже были созданы «Саломея» Штрауса и «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси; при этом Геварт был старше Брамса и к моменту выхода книги приближался к 80-летию. Этим объясняется выбор примеров, использованных в трактате, иначе говоря — музыкальные ориентиры Геварта. Их основу, наряду с классиками — Глюком, Бахом, Моцартом, Бетховеном — составляют Буальдьё, Герольд (главным образом, опера «Цампа»), Мейербер, Галеви; исключительным примером крайнего модернизма служит Вагнер.

В трактате Геварта, принадлежащего к совершенно иной традиции, чем Риман, которого он был на добрых три десятка лет старше, нет и следа теории функций; в отличие от немецкого «вертикального» иерархического

²⁸ О том, откуда он почерпнул эту классификацию, будет сказано ниже.

²⁹ Вспоминается по аналогии то место в корсаковской редакции «Хованщины», где Досифей обращается к Марфе: «Терпи, голубушка, люби, как ты любила». Чередование мажорной и минорной терций трезвучия, ясно и совершенно правильно нотированное Мусоргским, Римский-Корсаков, выступая в качестве редактора (а подсознательно, вероятно, и в качестве посмертного наставника «неграмотного таланта») заменяет на школьную хроматическую вспомогательную II высокую ступень в мажоре с разрешением в III, — хотя для него самого к тому времени мерцание одноименных трезвучий никак не могло быть новостью.

принципа соподчинения созвучий, принцип, на котором базируется исследование музыкальной ткани у Геварта, — *звукорядный*, горизонтальный³⁰.

Именно это свойство системы Геварта, которое в момент ее появления могло бы рассматриваться как ретроградное, по сравнению с новой, «модной» теорией функций (действительно, более адекватно объясняющей музыку классико-романтической традиции), и оказалось ключевым для ее последователя в России.

Парадоксальным образом Геварт, созерцающий звуковысотную ткань как единство слаженных по вертикали горизонтальных нитей (то есть с модальной точки зрения, восходящей к ренессансной теории ладов); ученый, анализирующий мелодику Вагнера в зависимости от того, «к какому типу хроматической гаммы» она относится; музыковед, пропустивший мимо себя всю стремительно расцветшую теорию тональных функций, — словом, человек французской культуры, оставшийся в стороне от колоссально интенсивной жизни теории звуковысотных связей, наблюдавшейся в Германии, к началу XX века оказался «добежавшим» до актуального положения вещей раньше других, так как модальная основа звуковысотной организации снова стала выходить на первый план — вместе с расцветом русской и французской композиторских школ.

Катуар, хотя и воспитанный немецкой теорией, не мог не обратить пристальное внимание на особенности теории французской, получившей столь пышное выражение в гевартовском фолианте. Эмансипированность горизонтального начала у Геварта нашла живой отклик у Катуара, который был достаточно чуток, чтобы уловить новую актуальность в подобном ракурсе.

Почему Катуар, ни разу не упомянув имени Римана, открыто говорит о связи своего «Теоретического курса» с трактатом Геварта? Об этом можно лишь догадываться. Труд Римана, излагающий функциональную теорию, был к моменту появления «Теоретического курса» уже дважды издан в русском переводе, в то время как книга Геварта не нашла читателя в России (и, кстати, не переведена на русский язык до сего дня); быть может, прямое указание Катуара на его близость Геварту объясняется тем, что римановская теория в Московской консерватории стала уже своего рода само собой разумеющейся, в то время как имя Геварта — теоретика гармонии не было столь хорошо известно? Наконец, не надо забывать и о том, что Катуар франкофон.

Результатом этих двух почти что взаимоисключающих влияний оказывается своеобразный теоретический ракурс Катуара — такое представление об устройстве музыкальной ткани, где под почти сплошными покровами звукорядного объяснения то и дело прощупывается мощный

³⁰ Напомним: то, что Геварт охотно использует термин «доминанта» или «субдоминанта», само по себе ничего не значит — они находятся в активном обиходе музыкальной науки еще со времен Рамо. Их упоминание в трактате Геварта, таким образом, не говорит о функциональности теории гармонии: все примеры рассматриваются и аналитически нотируются автором со звукорядных позиций.

функциональный мускул. Здесь несомненно, сказалось посмертное влияние Танеева — ведь не кто иной как он положил в основу преподавания гармонии в Московской консерватории именно римановскую функциональность. Одновременно Катуар, как и Танеев, ощущал недостаточность трех функций для объяснения законов современной гармонии и, подобно ему, искал спасения от гармонического хаоса в линейном принципе организации музыкальной ткани.

Вслед за Гевартом Катуар различает 7-тоновую (диатоническую), 10-тоновую (мажоро-минорную) и 17-тоновую (хроматическую) тональности; вслед за Риманом, впервые в России, декларирует иерархическую функциональную взаимосвязь гармоний. Однако его заслуги перед русской музыкальной теорией этим не ограничиваются. В работе Катуара мы встречаем новое для русской музыкальной теории понятие тональности, значительно более объемное, чем у его предшественников. Особенно важно отметить идею «средитональной модуляции», которая фактически положила начало концепции *расширенной тональности* — ключевой для осмысления гармонии позднего романтизма и первой половины XX века.

В своем труде Катуар опирается на *современную* ему художественную практику (по крайней мере современную его молодости); исследование изобилует примерами из музыкальной литературы³¹. Понятно, что выбор авторов, у которых Катуар заимствует музыкальные образцы, диктуется собственными представлениями Катуара об их художественной ценности. Среди композиторов позднего романтизма лидирует Вагнер, любимый им с юности; много примеров также из раннего и среднего Скрябина, которого Катуар ставил очень высоко.

С другой стороны, Катуар в своей работе не выходит за пределы гармонического стиля позднего романтизма. Аккорд для него — созвучие, расположенное по терциям, а все многообразие звукорядов сводится к разновидностям мажора и минора (с этой позиции объясняются также так называемые церковные лады). Так же как Геварт в начале XX века игнорирует Дебюсси, Катуар двумя десятилетиями позже не замечает существования Прокофьева, не учитывает Стравинского и Шёнберга — впрочем, последние два не воспринимаются им всерьез, будучи лишь объектом раздражения и свидетельством падения общественного музыкального вкуса. Однако кажется опрометчивым упрекать в этом автора первого отечественного теоретического курса гармонии, ставившего себе задачу не описать новинки, но создать обобщающее исследование законов гармонии, доказавших свою жизнеспособность и широко применявшихся.

³¹ В предшествующих труду Катуара учебниках Чайковского и Аренского примеры только инструктивные. Несомненно, на Катуара здесь оказал влияние Танеев, который, объясняя новую теоретическую тему, всегда демонстрировал подходящие к случаю примеры из живой музыки. К слову, в учебнике гармонии следующего поколения — так называемом «бригадном» (авторы: И. В. Способин, И. И. Дубовский, С. В. Евсеев, В. В. Соколов) приводится множество примеров из музыкальной литературы.

Парадоксальным образом, там, где Катуар прямо называет имя Римана, а именно в I части «Музыкальной формы», он гораздо дальше отходит от классического немецкого учения о форме — и, соответственно, от танеевской школы. Он отказывается от понятия метрического такта, что заставляет его отрицать ямбическую природу классико-романтической метрики; вслед за Праутом он меняет функциональное обозначение частей формы (кстати, принятое и преподаваемое Танеевым) на буквенное; соответственно, в основу классификации форм ложится расположение и количество частей, а не иерархически-функциональное соотношение их между собой. Таким образом, катуаровская «Форма» знаменует момент разрыва отечественной теории с немецкой дисциплиной, именуемой «Музыкальная форма» и оказывается предвестником «Анализа музыкальных произведений», основоположником которого стал ученик Георгия Львовича — Лев Абрамович Мазель.

Последние годы жизни Георгия Львовича Катуара документированы мало. В сущности, мы почти ничего не знаем о его жизни в послереволюционные годы. Видимо, они были не очень радостными. Конечно, он пользовался уважением и авторитетом среди учеников (хотя между строк воспоминаний можно уловить оттенок иронии над педантизмом профессора — надо полагать, отчасти реализовывающим собственный ученический опыт). Кажется, он пользовался и известной свободой передвижения — уже в двадцатые годы Катуар получал разрешение на выезд за границу для лечения (в частности, в 1923 году он был в Париже). Архивные материалы, хотя и крайне скудные, показывают, что композитор поддерживал связи с иностранными музыкантами — сохранилось несколько писем канадского пианиста Ла Либерте, большого поклонника новой русской музыки, пытавшегося пропагандировать сочинения Катуара на Западе³². Однако едва ли его усилия увенчались сколько-нибудь значительным успехом, да и на родине «пионера русского модернизма» исполняли мало.

Можно предполагать, что тяжелым для Катуара оказалось и изменение любимого им круга. После ухода из жизни Танеева и эмиграции Метнера рядом с Катуаром остался один близкий ему музыкант — Александр Борисович Гольденвейзер, который действительно прилагал большие усилия для того, чтобы музыка Катуара звучала на его родине. Помимо собственного участия в исполнении сочинений своего друга и коллеги, он охотно проходил сочинения Катуара у себя в классе.

Накануне кончины, 20 мая 1926 года, Катуар присутствовал на репетиции классного вечера Гольденвейзера, в программу которого входил его

³² В письме от 27 июля 1923 года он, в частности, писал: «Я познакомил с Вашими [скрипичными. — Е. Д.] сонатами Крейсlera, Тибо и Мишу Эльмана — которые, может быть, включают их в свой репертуар. По моему убеждению, Вы являетесь составной частью “святой троицы” современных русских композиторов — Скрябин, Метнер, Катуар» (Архив ГДМЧ. Ф 36 дм 14 № 143).

фортепианный концерт³³. На следующее утро Георгия Львовича ждали на генеральную репетицию в Малом зале. О дальнейшем рассказывает А. Б. Гольденвейзер:

Когда на следующее утро я пришел в консерваторию, меня позвали к телефону. Звонила дочь Катуара³⁴ и сказала, что отец утром, против обыкновения, долго не вставал, и когда, наконец, вошли в его спальню, оказалось, что он лежит мертвый... Он умер, очевидно, во сне [2, 196].

После смерти Катуара о нем вспоминали нечасто. Издание нескольких опусов, редкие воспоминания, выход в свет неоконченной «Музыкальной формы» заботами благодарных учеников, — этим фактически ограничивается посмертная судьба прекрасного композитора и тонкого исследователя.

Однако музыкально-теоретическая деятельность Катуара оказала заметное воздействие на отечественную музыкальную науку, в частности — на представления о гармонии и музыкальной форме, утвердившиеся в советских учебных заведениях.

Функциональная теория гармонии, впервые на русском языке изложенная Катуаром, нашла отражение в одном из самых популярных училищных учебников — так называемом «бригадном» (два из четырех его авторов — ученики Георгия Львовича).

Что же касается музыкальной формы, то, напомним, катуаровские положения легли в основу предмета «Анализ музыкальных произведений», обязанного своим рождением прежде всего еще одному ученику Катуара — Л. А. Мазелю; именно в рамках «Анализа музыкальных произведений» советские учащиеся в течение многих десятилетий получали сведения о музыкальной форме.

Среди откликов на скоропостижную кончину Катуара самыми проникновенными остаются строки из письма Н. К. Метнера А. Е. Катуар, написанного им 23 мая, то есть всего два дня спустя³⁵:

...Все последние годы я очень тосковал, что благодаря расстоянию с одной стороны и неспособности моей к корреспонденции с другой я не мог поддерживать с ним внешнего общения <...>. Но поверьте, что внутренняя

³³ Гольденвейзер был единственным публичным исполнителем Концерта Катуара, но в учебной практике, «под второй рояль» этот концерт играли и его ученики, и ученики Гедике.

³⁴ Речь идет о Анне Егоровне (Георгиевне), которая вела дела отца. У Катуара было четверо детей: сын Петр, эмигрировавший после революции, и три дочери. Сыном Татьяны Георгиевны Катуар, пианистки и преподавательницы фортепиано, был Павел Валерианович Месснер — прекрасный, тонкий музыкант, пианист и педагог, профессор Московской консерватории, долгие годы преподававший также и в Академическом училище при консерватории.

³⁵ Николай Карлович узнал о смерти своего московского друга от Льва Эдуардовича Конюса, скрипача, брата Г. Э. Конюса и хорошего знакомого Г. Л. Катуара, исполнителя его произведений.

связь моего общения с ним не порывалась и я всегда с любовью вспоминал о нем <...>.

Помимо глубочайшей симпатии и уважения, которые питали к нему как к человеку исключительного благородства все знавшие его, — я глубоко ценил его как музыканта и с отрадным и благодарным чувством думал о нем как об одном из немногих в наши дни подлинных служителей искусства, способных охранять его от всеобщего поругания³⁶.

Использованная литература

1. *Беляев В. М.* Георгий Львович Катуар. М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1926. 29 с. (Биографии современных русских композиторов).
2. *Гольденвейзер А. Б.* Воспоминания о Катуаре // Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве: сб. статей / сост., общ. ред., вст. статья и коммент. Д. Д. Благого. М.: Музыка, 1975. С. 190–196.
3. *Евсеев С. В.* Георгий Львович Катуар и его творчество. К 65-летию со дня рождения // Музыкальное образование. 1926. № 3–4.
4. *Евсеев С. В.* Георгий Львович Катуар // Советская музыка. 1941. № 5.
5. Переписка П. И. Чайковского и Г. Л. Катуара // Советская музыка: сб. статей. Т. III. М.: Музгиз, 1945. С. 45–54.
6. История русской музыки / под ред. Л. З. Корабельниковой, Е. М. Левашева: в 10 т. Т. 10 Б: 1890–1917 гг. М.: Музыка, 2004. 1072 с.
7. *Катуар Г. Л.* Теоретический курс гармонии[: в 2-х ч.] Ч. 1. М.: Гос. изд-во, Музыкальный сектор, 1924. 101 с.
8. *Фере В. Г.* Георгий Львович Катуар // Выдающиеся деятели теоретико-композиторского факультета Московской консерватории. М.: Музыка, 1966. С. 22–28.
9. *Чайковский П. И.* Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. Т. III. М.: Academia, 1936. 682 с.
10. *Zassimova A.* Georges Catoire — seine Musik, sein Leben, seine Ausstrahlung. Berlin: Ernst Kuhn, 2011. X, 412 S. (Studia slavica musicologica, 49).

³⁶ ГЦММК. Фонд 132 (Метнер). № 4714.