



Рецензия

УДК 78.033/.034

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.07>

Дары «Библиороссики» (и что нам с ними делать)

Роман Александрович Насонов

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
roman.nasonov@mgcons.ru✉

Рецензия на книги:

Буссе Бергер А. М. Средневековая музыка и искусство памяти / пер. с англ. М. Акимовой. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 426 с. (Серия «Современная европейстика» = «Contemporary European Studies»).

Люттекен Л. Музыка Ренессанса. Одна культурная практика в мечтах и в реальности / пер. с нем. Г. Потаповой. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. 324 с. (Серия «Современная европейстика» = «Contemporary European Studies»).

Для цитирования: Насонов Р. А. Дары «Библиороссики» (и что нам с ними делать) // Научный вестник Московской консерватории. Том 14. Выпуск 4 (декабрь 2023). С. 798–805. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.07>.

REVIEWS

Book Review

Gifts from “Bibliorossika” (and What Should We Do with Them)

Roman A. Nasonov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
roman.nasonov@mgcons.ru✉

Book Review:

Busse Berger, Anna Maria. 2023. *Medieval Music and the Art of Memory*. Russian translation by Marina Akimova. St. Petersburg: Academic Studies Press; Bibliorossika. (In Russian).

Lüttteken, Laurenz. 2023. *Musik der Renaissance. Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*. Russian translation by Galina Potapova. St. Petersburg: Academic Studies Press; Bibliorossika. (In Russian).

For citation: Nasonov, Roman A. 2023. Gifts from “Bibliorossika” (and What Should We Do with Them) // *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* / Journal of Moscow Conservatory 14, no. 4 (December): 798–805. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2023.55.4.07>.

Уходящий 2023 год был отмечен в летописи российского музыковедения многими памятными событиями. Значение одного из них со временем будет только возрастать. Петербургское издательство «Библиороссика» (Россия) совместно с бостонским «Academic Studies Press» (США) в рамках большой серии переводной литературы нон-фикшн в области гуманитарных и общественных наук добралось и до книг по истории музыки. В свет вышли два крупных концептуальных труда, посвященных искусству прошлых веков: монографии Анны Марии Буссе Бергер «Средневековая музыка и искусство памяти» и Лауренца Люттегена «Музыка Ренессанса. Одна культурная практика в мечтах и в реальности». Переводы свежей музыковедческой литературы на русский язык — большая редкость в современной издательской практике. Очевидно, что и обсуждаемые научные труды вряд ли смогли бы увидеть свет без частной инициативы двух энтузиастов, хорошо известных в кругах исследователей и любителей старинной музыки, — Данила Владимировича Рябчикова и Надежды Сергеевны Игнатъевой. Д. Рябчиков, один из ведущих российских исполнителей и пропагандистов средневековой музыки, организатор фестиваля «Musica Mensurata», выступил в этом издательском проекте в новой для себя роли научного редактора книги Буссе Бергер; Н. Игнатъева, музыковед, сотрудник Московской консерватории, исследователь музыки итальянского Ренессанса, выполнила аналогичную функцию при издании работы Люттегена.

По всей видимости, «Библиороссика» сделала ставку на монографии, проверенные временем. Труд Буссе Бергер впервые увидел свет в 2005 году, Люттеген опубликовал свойopus шестью годами позже. С тех пор их идеи получили признание специалистов и стали «общим достоянием» мирового музыковедения, однако в России они остались почти не замеченными. При этом книги представляют интерес для широкого круга гуманитариев. Объединяющий оба исследования момент — не очевидный, впрочем, для читателя — тема меморизации. Буссе Бергер предпринимает остроумную попытку реконструировать работу памяти в творчестве музыкантов Средневековья и раннего Нового времени; Люттеген уделяет большое внимание тому, каким образом ускользающее от слушателя звучание музыки обретает материальность и становится предметом культурного наследия.

«Средневековая музыка и искусство памяти» привлекает ясностью тезисов и при этом провоцирует размышления на различные, порой, возможно, и не предусмотренные автором темы. Прежде всего Буссе Бергер призывает не переоценивать появление первых письменных источников в западной традиции. Хотя принято считать, что они должны были избавить музыкантов от необходимости помнить большой объем информации, по мнению Анны Марии средневековые певчие в своих слабо освещенных храмовых пространствах еще долгое время продолжали исполнять заученный материал «наизусть». Нотные тексты имели сугубо вспомогательную функцию — помогали укладывать в голову фонд всевозможных музыкальных формул, но не были музыкальными произведениями в позднейшем понимании; никто не ставил перед собой листок с нотной графикой для того, чтобы в точности воспроизвести написанный на нем шедевр.

Особый пафос исследованию Буссе Бергер придает тот факт, что оно возвращает нас к старому, первой половине прошлого века спору между двумя



выдающимися немецкоязычными учеными. Книга призвана восстановить историческую справедливость — продемонстрировать торжество идей Жака Гандшина, десятилетиями остававшихся в тени трудов Фридриха Людвига и представителей его школы. В заслугу Гандшину автор ставит прежде всего сопротивление предустановленной прогрессивистской точке зрения на сохранившееся музыкальное наследие Средневековья — маниакальной страсти видеть во всем движение от более простых техник создания музыки к тем, что кажутся нам более сложными. Также перспективным в методологическом отношении стал отказ Гандшина от жесткой взаимной увязки музыкальной грамотности и уровня развития музыкальной культуры: отсутствие нотации компенсирует «музыкальность» творческой личности (в том числе безымянной), ее способность хранить в голове большой объем музыкальной информации.

Но самым важным прозрением ученого представляется сегодня его взгляд на европейское искусство импровизации. Гандшин уходит от слишком жесткого противопоставления ее композиторскому искусству, чем грешили и продолжают грешить вплоть до наших дней некоторые исследователи музыки Средневековья и Ренессанса. «Импровизация» в его понимании выступает бесписьменным вариантом композиции; тем самым грань между двумя разновидностями старинной европейской музыки релятивизируется: «...искусство импровизирования <...> — это не что иное, как сочинение музыки, которое происходит скорее “устно”, чем на письме. Инструменты композиции и в том, и в другом случае одни и те же» (с. 71).

Разумеется, о значении устной традиции в истории европейского искусства Буссе Бергер заявляет далеко не первой. Всё, о чем она пишет, будь то тонарии, источники полифонии Нотр-Дам или иллюстративный материал трактатов по сочинению многоголосной музыки, уже было изучено до нее, с достаточной степенью подробности. Тем не менее названное предстает в новом свете благодаря уместному и удачно найденному контексту. Увы, сведений о том, каким образом запоминали свой обширный материал певцы и как они хранили в голове «заготовки» для будущих пьес, до нас практически не дошло. Зато мы имеем ясное представление о мнемонических техниках античных ораторов и средневековых проповедников, монахов, читающих Псалтирь; о том, какую роль играли схематические изображения и чертежи для систематизации запоминаемой информации, как средневековые учащиеся заучивали огромное количество конкретных математических задач и не спешили при этом освоить общие подходы к решению задач одного типа. Проецируя весь этот объем

современных гуманитарных знаний на труд создателей средневековой музыки, Буссе Бергер передает полезные инсайды: в чем на самом деле могло состоять их искусство, какие огромные усилия они инвестировали в выработку и хранение полезных для себя сведений и навыков.

Более того, за прошедшие с момента публикации монографии годы стало понятно, что значение книги выходит далеко за пределы задач, поставленных автором. «Бракоразводный процесс» композиции и импровизации затянулся на многие века, а само искусство импровизации во многом держалось и продолжает держаться на тех методах и процессах работы памяти, которые так удачно реконструировала Буссе Бергер. До середины XVIII века, как минимум, большинство музыкальных трактатов практического свойства представляют собой собрание множества примеров, предназначенных к более или менее точному запоминанию. Когда мы ищем в них привычные сегодня «методические указания», то бываем разочарованы минимализмом словесных пояснений и их «неконцептуальностью». Даже в таких богатых идеями трудах, как «Опыты...» И. И. Кванца и К. Ф. Э. Баха, музыкант-практик спешит найти «спасительные» примеры — и лишь для пущей солидности делает вид, будто проследил и понял во всех тонких деталях премудрые рассуждения авторов.

Приведу пример иного рода. Стимулом к написанию известного трактата Афанасия Кирхера «Musurgia universalis» стало изобретение «музаритмического сундука» (*arca musarythmica*) — шкафчика, напоминающего старые каталоги библиотек; в ящичках его содержались по отдельности многочисленные звуковысотные и ритмические модели. Процесс сочинения новой музыки сводился, таким образом, к их комбинаторике, а сам «автор» — в том и состояла задуманная Кирхером сенсация — мог даже не владеть нотной грамотой. Благодаря ознакомлению с книгой Буссе Бергер в нулевые годы мне стало понятно, что идея Кирхера нова совершенно особым образом, который я раньше не смог предусмотреть в собственных исследованиях, — автор трактата по сути дела предложил «выгрузить» весь объем памяти музыканта в легендарный сундук и хранить в этом громоздком вместилище все то, что должно помещаться в хорошо тренированной голове. Чудаковатая новация оказалась звеном очень старой традиции.

В конечном итоге размышления над книгой Буссе Бергер приводят читателя к рефлексии над понятием «опусной музыки» (*Opusmusik*) и логикой ее истории. Позиция автора монографии сформулирована достаточно четко: настоящие опусы появляются только с возникновением мензуральной нотации, тогда



как легендарные книги парижских органумов — лишь техническое подспорье импровизационной практики. Но именно в этом пункте мнение Буссе Бергер можно легко оспорить, причем с самых разных сторон. Ведь права и Лидия Гёр, считающая, что настоящие опусы возникают только на рубеже XVIII и XIX веков в специфических условиях буржуазной музыкальной жизни. А с другой стороны, почему бы нам не выступить адвокатами Фридриха Людвига: так ли уж он был не прав, объявляя Леонина и Перотина — фигуры, едва различимые во тьме анонимного творчества, — первыми в истории «композиторами», то есть зачинателями опусной музыки?..

Разумеется, здесь мы вступаем на зыбкую почву, ведь сегодня практически невозможно реконструировать самосознание незнакомых нам личностей, установить, были ли присущи им зачатки авторской установки — стремление оставить после себя отшлифованные «труды», спасая от забвения свое имя. Ведь эта установка и делает автора автором, а запись на листке бумаги — музыкальным произведением, пусть даже и в условиях «недооформившейся» опусной культуры. Расцвет авторского искусства в европейской музыкальной истории — явление позднее и не столь продолжительное. Но в стремлении потомков обнаруживать опусы даже в те эпохи, когда письменный способ сочинительства еще не стал господствующим, а записанный музыкальный текст находился на периферии художественной практики, можно увидеть нечто большее, чем попытку присвоить себе наследие прошлого без надлежащих прав. Вне категории «произведения» история европейской музыки утрачивает свою цельность — можно сказать, что территория западного искусства заканчивается там, где мы уже не способны помыслить сохранившиеся следы музыкальной практики как *Opusmusik*.

Чтобы показать, что обсуждаемая проблема выходит за рамки размышлений отвлеченного характера, позволю себе прибегнуть к метафоре. Роль опуса в европейской музыке можно уподобить функции доллара как мировой резервной валюты. Всё в нашем глобальном мире конвертируется в доллар (и не конвертируется, например, в рупию или юань), но при этом не всё долларом является. Пределы опусной, то есть западной музыки находятся, очевидно, там, где нотная запись даже подсобного характера может быть «конвертирована» в музыкальное произведение, то есть исполнена, в том числе с элементами импровизации, в концерте, издана в качестве законченной пьесы на бумаге или в цифре. Наша историческая память актуализируется в опусной музыке, и до сих пор иного, альтернативного способа ее актуализации не изобретено.

Именно в этом контексте следует, на мой взгляд, воспринимать второй том изданной минисерии, книгу Лауренца Люттегена. Его рассказ о музыке Ренессанса в чем-то даже противоположен по своему посылу установкам Буссе Бергер. Существование высокоразвитого бесписьменного искусства в соответствующий период времени почти не получило отражения на страницах этого большого и всеобъемлющего, на первый взгляд, труда. Мой поиск по тексту монографии дал всего три вхождения термина «импровизация» и производных от него слов; еще трижды в книге упоминаются явления устной культуры. Тем, кто хочет получить более «полифоничную» картину эпохи, не хватит еще одного важного содержательного пласта — того, что достаточно полно представлен в классической монографии Клода Палиски «Гуманизм в музыкальном мышлении

итальянского Ренессанса». Финал своего повествования Люттекен строит в опоре на испытанные приемы драматургии, изображая нечто вроде катастрофы: «вторжение Античности» в музыкальное искусство последних десятилетий XVI века парадоксальным образом приводит к «концу Ренессанса». Такой ход придает чтению завершенность, хотя и грешит, пожалуй, против истины: гуманистическая музыкальная эстетика имеет существенно более длительную традицию, и ее влияние на различные аспекты художественной практики было ощутимым задолго до возникновения флорентийской камераты.

Люттекен прилагает немалые усилия для того, чтобы вписать свой рассказ о реальном и воображаемом Ренессансе в привычные для музыкальной историографии хронологические рамки — от проникновения на континент «английской манеры» до «рождения монодии». При поверхностном знакомстве с его книгой возникает впечатление, будто ее нарратив мало чем отличается от традиционной, по Густаву Ризу и Манфреду Букофцелю, истории Возрождения, написанной с точки зрения музыкального стиля и склада письма. На самом деле труд Люттекена — новаторский, акцентирующий те стороны эпохи, которые оставались до недавних пор на периферии научной мысли. Размышляя вслед за автором, испытываешь желание заострить его оригинальный подход и провозгласить Ренессанс первой великой эпохой в истории опусной музыки.

И действительно, наиболее убедительные и захватывающие фрагменты книги повествуют о том, как в XV и XVI веках возникает культура музыкального произведения, а вместе с ней и культ автора. Появление такого концептуального уклона в годы первой публикации монографии было очень актуально. Ведь в предшествующий период исследований музыкального Ренессанса акцент делался скорее на неопусных чертах музыкальной практики: мощные традиции импровизационного искусства, свободное отношение к записанному музыкальному тексту, нецельность больших, циклических собраний музыки в реалиях ее времени. Всё это, безусловно, имеет место. Но верно и то, что именно Ренессанс является первой великой эпохой авторской музыки, тексты которой в огромном количестве дошли до нашего времени. Этому способствовал целый ряд факторов: развитие музыкального патронажа и высокий престиж музыкального искусства, создание высокопрофессиональных коллективов (капелл), коллекционирование музыкальных рукописей, возникновение нотопечания как мощного бизнеса, заметный рост числа музыкальных трактатов, в том числе практической направленности, формирование элитарного слоя авторов музыки, почитающих друг друга и охотно практикующих отсылки к произведениям коллег в собственных композициях. Впечатляющая картина прогресса в музыкальном искусстве и индустрии помогает безболезненно отказаться от прежних стереотипов — сегодня уже не актуально обсуждать «отставание» музыки от других видов искусства, отсутствие «настоящего» музыкального возрождения и т.п. Наконец, мы видим (а в России это по-прежнему актуально), что музыку Ренессанса совсем не обязательно излагать по старинке — как историю «нидерландских школ» и культивируемых этими школами полифонических жанров и техник. При желании мы можем уйти от этой абстракции, чтобы познавать историю во всех ее захватывающих подробностях и тонкостях, на том уровне, на котором погружен в эволюцию музыки и изобразительного искусства сам энциклопедически эрудированный автор книги.

Избегая заявлять свой тезис прямо, Люттекен приводит множество доказательств, позволяющих считать Возрождение первой эпохой опусной музыки, — из самых разных областей музыкальной практики, которые приобретают тем самым системное единство. И здесь он не обходится, пожалуй, без пристрастной интерпретации отдельных фактов и явлений — не удивительно, что у более или менее критично настроенного читателя не раз возникнет ощущение слишком субъективных трактовок, а то и откровенных «натяжек»¹. Отчасти это издержки концептуального изложения предмета, отчасти же — парадокс самой *Opusmusik*, у которой просто не может быть объективного, всеми признаваемого «начала». Ведь права и Буссе Бергер, связывающая возникновение музыкальных произведений с созданием системы мензуральной нотации; свои аргументы могут привести и медиевисты, последователи Фридриха Людвиг. В процессе обсуждения книги наверняка прозвучит и голос пуристов, относящих XV и XVI столетия к доопусной эре в музыкальной практике. И, разумеется, написанное Лауренцом Люттекеном не отменяет концептуальных подходов ученых адлеровской школы (таких, как упомянутые Риз и Букофцер), а также исследователей ренессансного музыкального гуманизма, в трудах которых понятие музыкального Возрождения приобретает предметное содержание (тогда как название обсуждаемой монографии хочется подкорректировать: «Музыка в эпоху Ренессанса»). Мысль о сосуществовании больших музыкально-исторических нарративов сегодня вряд ли кого-то ошеломит. К ней приводит и знакомство с новой публикацией на русском языке.

Вряд ли стоит лишний раз напоминать о том, насколько затруднились сегодня наши научные контакты с иностранными коллегами. Чтобы по достоинству оценить музыкальный проект издательства «Библиороссика», следует отдельно сказать о презентациях книг Буссе Бергер и Люттекена, прошедших в формате онлайн с участием обоих авторов, представителей издательства, а главное, русских и зарубежных специалистов². Состоявшееся обсуждение засвидетельствовало не только насущную потребность в академических контактах, и притом с обеих сторон — познания западных исследователей о российских трудах, посвященных музыке Средних веков и Возрождения, весьма скудных и специфичных, — но и общие проблемы с концептуальным осмыслением истории старинной музыки. В этой связи испытываешь особое беспокойство о том, станут ли опубликованные в переводе труды частью российской научной мысли. По тонкому наблюдению К. В. Зенкина, «русский менталитет таков, что авторитет для него — ключевая позиция»³. Заметят ли отечественные музыковеды публикацию в новом гуманитарном проекте? Возникнет ли здесь плодотворный

¹ Показателен в этом отношении первый отзыв на публикацию русской версии книги Люттекена; см.: <https://gorky.media/reviews/sushhestvovala-li-renessansnaya-muzyka/>. С замечаниями Константина Щеникова-Архарова трудно не согласиться, а ряд «придилок» нетрудно продолжить.

² См. записи этих собраний, размещенные на видеохостинге YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-CpweoyYV1o> и https://www.youtube.com/watch?v=z_EWqEPtV40.

³ См. интервью: Дулат-Алеев В. Р. Константин Зенкин: «Русский менталитет таков, что авторитет для него — ключевая позиция» // Научный вестник Московской консерватории. Том 8. Выпуск 1 (март 2017). С. 8–17. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2017.28.1.01>.

диалог?.. Об этом можно только строить догадки. Но главное, пожалуй, избежать крайностей: опубликованные труды ставят перед мыслящим читателем увлекательные вопросы, и это прежде всего. Наивно было бы искать в них свет конечной истины, совсем глупо — использовать их появление как повод дискредитировать зарубежные научные методы и традиции.

Отдельно следует отметить труд переводчиков. Галина Потапова уверенно справилась с книгой Лауренца Люттекена. Сомнение вызывает разве что перевод подзаголовка «*Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*» как «Одна культурная практика в мечтах и в реальности». Непонятно, какими мотивами (кроме разве что рекламных) руководствовался издатель, передавая немецкое «*Imagination*» как «мечты»; да и слово «*einer*» в оригинальном названии — обычный артикль и не более того. Перед Мариной Акимовой, работавшей с монографией Буссе Бергер, стояла, пожалуй, более сложная задача. Погруженность автора в реалии средневекового искусства требует от переводчика серьезного знания предмета и его терминологии. Отдадим должное Марине Акимовой: ее усилия в целом увенчались успехом. Но необходимо и предупредить читателей: не поленитесь обратиться к оригиналу в тех случаях, когда русский текст становится не вполне понятен. Так, в начале четвертой главы достаточно простое определение мелизматического органума — «пьесы, в которых один или несколько верхних голосов звучат на фоне выдержанных нот тенора, основанного на григорианском песнопении» («*pieces with a plainchant tenor in sustained notes against a melismatic upper voice or voices*»⁴) — передано расплывчато и едва ли доступно для понимания: «пьесы, в которых созданная в заданных нотах мелодия григорианского песнопения, называемая “тенор”, сопровождается более высоким мелизматическим голосом или голосами» (с. 173). Многие досадные неточности связаны с использованием обычных выражений, относящихся к области церковной музыки. К примеру, мальчики-певчие в Брюгге служили не «всенощную», а вечерню (*vespers*; с. 175); по неясным причинам слово «проприй» издатели пишут с заглавной буквы (с. 50, 89, 130; но также и со строчной на с. 88); на страницах книги дважды говорится о преимущественности григорианских тонариев «Октоеху» (именно так: в кавычках, с заглавной буквы и через «е»; с. 100 и 115). Стоило прокомментировать, что упоминаемый на с. 195 «Иоханн» — это Иоанн Коттон, или Иоанн Аффлигемский, автор трактата «*De musica*». На с. 194 при ссылаках на статью Стивена Иммела дважды неверно указана страница (на самом деле 166, а не 106). Надеюсь, что русский язык не примет и некоторые стилистические изыски публикации — такие, как предлагаемый термин «нотрдамская полифония».

Не будем использовать подобные упущения для компрометации большой и на совесть выполненной работы. Даже для специалиста, уже прочитавшего в свое время труд Буссе Бергер по-английски, изданный перевод — большая помощь в научной и просветительской деятельности. Познакомиться с ним, как и с книгой Люттекена, полезно всякому профессиональному музыковеду, хотя бы для того, чтобы почувствовать себя частью современного многонационального научного сообщества. А что нам дальше делать с таким неожиданным подарком — разберемся.

⁴ *Busse Berger A. M. Medieval Music and the Art of Memory. Berkeley; Los Angeles; London: California University Press, 2005. P. 111.*