



УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ Российской академии музыки имени Гнесиных

2012 № 2

Научное
периодическое
издание

Выходит 4 раза в год

**Учредитель
и издатель**
Российская
академия музыки
имени Гнесиных

**Свидетельство
о регистрации**
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30/36
Тел.: (495) 469-12-05
E-mail: stmus@mail.ru

Подписано в печать
20.07.2012 г.

Печать офсетная
Формат 70×108 ¹/₁₆
Усл. печ. л. — 6,0
Уч.-изд. л. — 8,0.
Тираж 1000 экз.
Цена свободная

Отпечатано в ООО
«Печатный салон ШАНС»
127412, Москва,
ул. Ижорская, д. 13, стр. 2

© Российская академия музыки
имени Гнесиных, 2012

Главный редактор
доктор искусствоведения
Ю.С. Бочаров

Редакционная коллегия:

Березин В.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Власова Е.С.

Доктор искусствоведения, профессор

Енукидзе Н.И.

Кандидат искусствоведения, доцент

Кирнарская Д.К.

Доктор искусствоведения, профессор

Масловская Т.Ю.

Кандидат искусствоведения, профессор

Маяровская Г.В.

Кандидат педагогических наук,

Ректор РАМ им. Гнесиных

Науменко Т.И.

Доктор искусствоведения, профессор

Сусидко И.П.

Доктор искусствоведения, профессор

Цареградская Т.В.

Доктор искусствоведения, профессор

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи. Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России» — 91258

Воспроизведение публикаций полностью или частично в печатной или электронной форме без письменного согласия редакции не допускается!

СОДЕРЖАНИЕ

Актуальные проблемы музыкознания

Татьяна Науменко. Левон Акопян: «Современное музыковедение должно быть интересно читателю» 3

Вопросы культурологи

Олег Неретин. Культура и государство в современной России: смена парадигмы 27

Эпохи и стили

Константин Зенкин. О романтическом чувстве времени в музыке и живописи 33

Музыкальная аналитика

Лариса Гервер. О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта 42

Страницы истории музыки

Лада Аристархова. Венская оратория первой половины XVIII века в культурном контексте эпохи 55

Вопросы музыкальной педагогики

Ольга Шилова. О формировании профессиональных качеств преподавателя музыки в процессе инструментальной подготовки 75

Слово композитора

Лучано Берно. Поэтика анализа (перевод Татьяны Цареградской) 80

Сведения об авторах 91

Аннотации и ключевые слова научных статей 92

Abstracts 94

Информация для авторов научных статей 95

Татьяна НАУМЕНКО

ЛЕВОН АКОПЯН: «СОВРЕМЕННОЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЕ ДОЛЖНО БЫТЬ ИНТЕРЕСНО ЧИТАТЕЛЮ»

(Материал подготовлен в рамках проекта РГНФ
№ 10-04-00484а «Текстология музыкальной науки»)

Левон Оганесович Акопян — один из тех музыковедов, чье научное творчество отражает стремление быть одновременно ученым и «музыкальным писателем». Его книги — это хорошая, полноценная литература, в которой строгий академический подход сочетается с яркостью и выразительностью литературного стиля. Каждое из его исследований — в их числе монографии «Анализ глубинной структуры музыкального текста» (1995), «Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества» (2004), а также энциклопедический словарь «Музыка XX века» (2010) — является образцом масштабного творческого мышления, находящего свои объекты в безграничном пространстве художественных фактов и научных идей.

Смелость суждений исследователя, характерная для его больших и малых трудов, выражается не только в том, что он опровергает многие устоявшиеся оценки и представления, но и в утверждении права ученого на выражение субъективных, авторских взглядов и подходов. Для современной (да и не только современной) музыкальной науки такая «субъективность», базирующаяся на громадной эрудиции и отработанности исследовательского аппарата, является едва ли не самой насущной задачей.

Наша беседа как раз и была обращена главным образом к проблемам музыкальной науки — ее прошлому и настоящему, идеям и именам, долгам и достижениям.

Т.Н.: Разговор с ученым — это обычно не то, что разговор с писателем или композитором. Писатель или композитор обладают недискутируемым статусом творца; а встреча с творцом подразумевает беседу прежде всего о нем самом, о его «жизни в искусстве». Иное дело — ученый, в том числе музыковед: от него ждут скорее рассуждений об идеях, темах, о предмете научных изысканий. Как-то так повелось, что научные темы и идеи отчуждаются от личности исследователя, словно они, подобно устному народному творчеству, имеют внеавторское происхождение.

Л.А.: В воздухе носятся, а для нас главное — их поймать...

Т.Н.: Именно. Вот поэтому мне хотелось бы несколько нарушить эту сложившуюся традицию, предложив обсудить две большие темы. Первая — это, разумеется, само музыковедение: его современное состояние и перспективы. А вторая связана с присутствием субъективного, авторского в науке, особенно в такой науке, какой является музыковедение. При этом мне бы не хотелось вносить каких-то жестких схем в нашу беседу, ограничивать ее предварительными рамками и стереотипами, подгонять под ожидаемый формат «беседы с ученым». Все это, на мой взгляд, очень мешает творческому делу во всех его проявлениях.

Л.А.: Да, будет хорошо, если нам удастся сломать некоторые стереотипы, которые порядком уже надоели.

Т.Н.: Возможно, обращение к живому голосу музыковеда — это тоже одна из возможностей преодолеть некоторые устоявшиеся представления о его деятельности. Поэтому я предложила бы начать с темы, которая не раз звучала в некоторых Ваших выступлениях, в том числе и на нашей недавней конференции¹. Это мысль о том, что музыковедение сегодня нуждается прежде всего в авторских подходах, что время «больших теоретических концепций» осталось в прошлом. Считаете ли Вы, что подобная потребность характеризует именно современное состояние науки, или она вытекает из самой природы музыкознания?

Л.А.: Полагаю, что верно и то, и другое. Любая наука о человеке — то есть не математика, физика или другие позитивные науки, основанные на изучении объективных закономерностей, — любая такая наука имеет дело с вещами, которые далеко не всегда подчиняются четким закономерностям, так как человек — существо иррациональное. Конечно, музыковедению тоже пришлось на протяжении нескольких веков своей истории устанавливать законы и изучать их. Оно успешно этим и занималось — примерно до конца первой или начала второй трети XX века. После этого, как мы можем убедиться, взглянув на историю музыкознания, больших, интересных обобщающих концепций не то чтобы не появлялось, но они были уже не такими большими и интересными. Я имею в виду музыковедение после Курта, совпавшее с тем периодом, когда музыка как единый поток, который изучал Курт, распалась на множество разных потоков меньшего масштаба, каждый из которых начал развиваться по-своему. И для каждого из таких потоков потребовалась уже своя отдельная теория, своя концепция. Все эти теории становятся неизбежно авторскими, частичными, и уже не такими обобщающими, как концепции классического музыкознания вплоть до Курта (если рассматривать деятельность этого ученого как ключевой этап в развитии музыкознания как науки).

¹ Речь идет о международной конференции «Музыковедение в XXI веке», проходившей в Российской академии музыки им. Гнесиных 3–5 апреля 2012 г.



Левон Оганесович Акопян

Поскольку музыка, а вслед за ней и музыкознание, разбились на множество потоков, каждый из которых представляет уже не глобальный, а, скорее, частичный интерес, открылось больше пространства для субъективности. Как и для того, чтобы писать о музыке в более свободной манере, не стремясь непременно к большим обобщениям, которые неизбежно приводят к некоторому упрощению общей картины. Появилась возможность ориентироваться на побочные ответвления от большого древа музыки, на детали, которым раньше внимания не уделялось. Мне кажется, основной интерес для современного музы-

коведения представляет именно это — не смотреть на некоторые вещи с высоты птичьего полета, как это делал, например, Риман, образцовый музыковед-классик, а изучать музыку изнутри, сбоку, с каких-то новых точек зрения. Это неизбежно предполагает субъективный подход.

Вполне естественно, что такое музыковедение будет иметь значение уже не столько как чистая наука — как, например, танеевский «Контрапункт»¹: ведь и сам Танеев специально подчеркивал, что его труд — это наука как таковая, а не руководство, предназначенное для учебных целей. Не случайно он взял и эпиграф из Леонардо да Винчи: «Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения». Такая наука была хороша в свое время, но сейчас для нее места, боюсь, уже нет. Современное музыкознание должно быть ориентировано на читателя, вопрос — на какого именно. Я думаю, что интереснее всего ориентироваться на читателя, которого я называю «продвинутым меломаном», то есть на того, кто готов воспринимать новую и необычную музыку, но которому нужна небольшая помощь, чтобы он мог лучше разобраться, что в ней к чему.

Тут, конечно, нельзя не быть субъективным, нельзя не быть в какой-то степени литературным, и даже в очень большой степени, чтобы «продвинутый меломан» захотел это читать. Если мы пишем мало-

¹Имеется в виду фундаментальный труд С.И.Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма».

понятным, очень специализированным языком большого музыковедения прошлого, условно говоря, «танеевско-римановским языком», то, при всем уважении, «продвинутый меломан» вряд ли станет нас читать. Конечно, не следует впадать и в другую крайность — популяризаторство низкого уровня, легковесную эссеистику, которой часто грешат музыкальные критики, пишущие в общедоступных изданиях.

Для меня хорошим образцом служит стиль английского журнала «Граммофон». Сейчас выходит его русскоязычная версия, и как редактор могу поделиться своим опытом наблюдений. «Граммофон» — журнал широкого профиля, посвященный главным образом обзору компакт-дисков классической музыки. Он предназначен для широкого читателя, однако пишут для него ученые люди — университетские профессора высшей квалификации, которые столь же хорошо умеют писать серьезные музыковедческие книги. Стиль, который культивируется этим журналом, кажется мне почти оптимальным: это именно стиль, интересный современному слушателю, способный привлечь его к большой серьезной музыке, увлечь ею. Потому что без этого музыковедение теряет смысл. Если оно не способствует распространению музыкальной культуры — зачем тогда оно вообще нужно?

Т.Н.: Для меня тоже нет сомнения в том, что для широкого заинтересованного читателя должны писать в первую очередь не музыкальные критики, особенно такие, о которых Вы только что упомя-

нули, а именно музыковеды, имеющие достаточно серьезное, систематическое музыкальное образование. Но вот возникает вопрос — для чего это нужно самому музыкознанию? Для того ли, чтобы, как пишет, например, Е.В. Дуков, «научиться себя продавать», или для того, чтобы стать необходимой «службой понимания» между слушателем и академической музыкой? Есть и другая проблема. До недавнего времени музыковед мог рассчитывать на внимание со стороны коллег, на то, что специалисты уж точно прочтут его труд. Однако похоже, что миф о «самой читающей в мире публике» покинул уже и музыковедческие пределы. Даже научная молодежь, к сожалению, зачастую ленива и нелюбопытна. Поэтому читателями современных музыковедческих трудов все чаще становятся уже даже не «музыковеды» как некая обобщенная подготовленная аудитория, а всего лишь часть заинтересованных специалистов внутри музыковедения, нередко весьма немногочисленная. Ее интерес к тому или иному сегменту исследований обусловлен в первую очередь близостью ее собственным научным интересам. Получается такая «наука ради науки», все более впадающая в маргинальное состояние даже внутри профессионального сообщества. Не означает ли это состояние кризиса, из которого необходимо искать выход?

Л.А.: Мы живем в прагматичное время. В богатых странах, к каковым Россия пока, к сожалению, не относится, существует множество областей деятельности,

которые не имеют особого практического значения, но на них выделяются определенные средства, позволяющие им развиваться. Думаю, что знатоки в разных областях могут назвать целый ряд таких сфер, в каком-то смысле паразитных. Но они существуют — и пускай себе существуют, пока не мешают жить этому обществу. Из областей, которые явно не имеют никакого практического смысла, можно упомянуть, скажем, космобиологию: никто не доказал и, наверное, никогда не сможет доказать, что в космосе есть жизнь. Тем не менее космобиология существует, работают научные лаборатории, во всяком случае, до недавнего времени это было именно так. Но в нашей стране мы себе такого позволить не можем, во всяком случае сегодня. Здесь нужно, чтобы любая область, в том числе наша, функционировала, принося некую пользу. Это нужно и нам самим, мы и сами будем чувствовать себя комфортно, лишь зная, что работаем не зря.

Если мы хотим, чтобы люди, когда мы отвечаем на их вопрос о нашей профессии, не спрашивали — «а что это такое и зачем это нужно», это ведь не очень хорошо для нас же самих? — так вот, если мы этого хотим, то все очень просто. Мы должны доказывать свою нужность, а это возможно, только приобретая себе читателей, поскольку наше дело письменное. А приобретать читателей мы можем только тем, что будем писать интереснее — чем дальше, тем интереснее. А писать интереснее мы будем только в том случае, когда к своему делу мы будем относиться как к автор-

скому, литературному занятию. Вот такая получается цепочка причин и следствий.

Т.Н.: Если позволите, вернемся еще к проблеме «больших теоретических концепций». Сейчас Вы упомянули Римана и Курта, но, если я не ошибаюсь, в своих публикациях Вы называли и других авторов — например, В.П. Бобровского, Е.В. Назайкинского.

Л.А.: Если обратиться, например, к книге В.П. Бобровского «Функциональные основы музыкальных форм», то ясно, что перед нами концепция, конечно, большая, интересная, выдающаяся в своем роде. Но при этом она частная, так как охватывает определенный период истории музыки и совершенно не работает на очень большом музыкальном материале — ближе к нашему времени. Она не работает и на материале музыки доренессансного времени. Поэтому она и носит частный характер. В то же время эта концепция интересна сама по себе, и я не хотел бы вдаваться в ее критику, тем более не имея под рукой необходимых материалов. При этом она, в сущности, тоже очень субъективна, как мне кажется. Но это я воспринимаю не как недостаток этой концепции, а скорее, как ее достоинство.

Эта концепция — безусловно авторская. В ней есть, конечно, чрезвычайное упрощение ситуации — и это неизбежно, поскольку теория всегда стремится объяснить сложные вещи как можно более простым способом, редуцируя всевозможные отклонения от «генеральной линии». И в то же время она представляет

существенный интерес как культурный феномен, как феномен мышления крупного музыковеда, работавшего в определенном месте в определенное время. И в этом своем качестве, я думаю, она останется в истории. Но давайте вспомним: были ли у этой концепции какие-то последователи, продолжатели? Получила ли она развитие в трудах последующих музыковедов? Ведь, собственно, все большие концепции в любой науке развиваются и живут дальше, уже своей жизнью. Мне кажется, что теория Бобровского осталась именно такой, какой ее создал Бобровский. Может быть, я ошибаюсь, но, по-моему, она никем не была продолжена.

Т.Н.: У любой концепции, на мой взгляд, есть свойство отражать «стиль времени», и я думаю, что мы сейчас занимаемся не критикой, а фиксируем культурное явление...

Л.А.: Да, безусловно.

Т.Н.: Так вот, если говорить о последующем развитии идей, то в музыковедении оно происходит очень своеобразно. Мне кажется, что любая большая концепция интерпретируется музыковедами с позиции того, что именно в этой концепции они хотят увидеть. Пример тому — концепция Б.В. Асафьева, которая, на мой взгляд, в нашей науке до сих пор пользуется наибольшей популярностью из всех отечественных концепций, созданных в XX веке.

Л.А.: Насчет Асафьева я бы вот что сказал. Если, скажем, тот же Бобровский создал вполне четкую собственную концеп-

цию, которая, независимо от ее субъективности или способности к саморазвитию, имеет все черты большой теоретической доктрины, то Асафьев — разве он создал концепцию?

Т.Н.: Судя по количеству продолжателей, а также по тому, что сейчас принято называть «индексом цитирования», интонационная теория Асафьева была воспринята в музыковедении наиболее благожелательно и впоследствии получила множественные интерпретации. В то же время мне приходилось читать труды, в которых доказывалась вторичность многих асафьевских положений, в том числе «музыкальной формы как процесса».

Л.А.: Да, это верно. Все самое интересное, что есть в ряде книг Асафьева, воспринято от Курта. Что же касается интонационной теории, то тоже непонятно — а что такое интонация? Асафьев даже не дал сколько-нибудь внятного определения этого термина. А то, что музыка насквозь интонационна, — настолько аксиоматично, что нужно ли развивать теорию, чтобы сказать об этом? Можно просто ограничиться констатацией хорошо слышимого факта. Хотя и здесь возможна оговорка: есть же музыка, основанная в основном на ритме и тембре.

Т.Н.: Да, я помню, как на одной из конференций Вы показывали фрагменты, в которых начисто отсутствовала звуковысотность.

Л.А.: Это были «Нет дорог, надо идти...» Л. Ноно, хрестоматийный пример, и Дж. Шельси. Есть еще интересный

случай — «Ионизация» Э. Вареза, музыка для ударных. Разве это не музыка? Это музыка, причем хорошая, качественная, художественная музыка. Конечно, Асафьев мог этого не знать. Но что такое интонация — остается непонятным, во-первых, а во-вторых — какая-то часть этой концепции, я бы даже сказал, значительная часть, сегодня выглядит настолько вульгарной, что трудно отнестись всерьез уже ко всей концепции. Особенно это касается второй части книги «Музыкальная форма как процесс» («Интонация»), где Асафьев утверждает, что время отбирает общественно полезные интонации и отвергает устаревшие, и что XVIII век дал Гайдна, чьи интонации общественно уже не полезны, а вот Моцарт с Бетховеном оказались передовыми и поэтому созвучны нашему времени (немного утрирую, но суть идеи, кажется, передаю верно). Подобные теории не стоят выеденного яйца.

Т.Н.: Все это отражает типичные советские игры в значения, о которых сегодня пишут многие музыковеды, в частности, М.Г. Раку. Известно ведь, что интонация среди других музыкальных параметров была главной избранницей советской музыкально-теоретической идеологии, если так можно выразиться, и развитие учения о ней отвечало соответствующим запросам времени.

Л.А.: Кстати, и само понятие интонации, как говорят знатоки, также принадлежит не Асафьеву, а Яворскому. А в широком смысле всегда происходит одно и то же: концепции научные в прямом

смысле — такие, как все творчество Римана, танеевская концепция контрапункта, теории гармонии и контрапункта Курта, — это объективные научные теории, они обладают всеми признаками научности, в том числе тем, что известный философ науки К. Поппер назвал фальсифицируемостью. Все эти концепции сменились более или менее субъективными авторскими теориями — как, например, теория уже упомянутого В.П. Бобровского, или теория музыкального синтаксиса М.Г. Арановского, или же, если взять иностранные идеи, — «Модель ожидаемое — реализуемое» Л. Мейера (США), или даже знаменитая теория Г. Шенкера, которая субъективна уже хотя бы потому, что не фальсифицируема. Сейчас не время рассуждать на эту тему, но похоже, что эта концепция не научна в том смысле, в каком научны концепции Римана, Курта и Танеева. Так вот, все субъективные авторские музыковедческие теории имеют ценность именно как произведения некоего авторского искусства. Они ничего не обобщают в должной степени, и объясняют не столько музыку, сколько отношение этих авторов к тем или иным явлениям в музыке. И, по большому счету, это уже не наука. Это литература — в каких-то своих образцах очень интересная, в других менее интересная, а в худших образцах она и вовсе не представляет никакого интереса.

И этот процесс совершенно явно проходил на протяжении минимум 60—70 лет, идет он и сейчас, и, наверное, надо смириться с тем, что он зашел настолько далеко, что мы имеем полное право пере-

стать относиться к своей деятельности как к настоящей науке и начать относиться к ней как к чему-то другому. Скорее, как к творчеству, имеющему отношение к музыке, но в каком-то смысле еще и как к самовыражению тех, кто о музыке говорит.

Т.Н.: Мне хотелось бы также обсудить некоторые перспективы, открывшиеся и перед музыковедением, и перед гуманитаристикой в целом, после 1991 года. Отечественная наука восприняла это самым непосредственным образом, однако при этом не всегда однозначно. Кто-то оценивает пришедшие перемены как катастрофу, кто-то — как чудо, а кто-то считает, что наука продолжает жить своей собственной жизнью, не оглядываясь на смену политического климата. Как Вы оцениваете состояние музыковедения в связи с переменами, происходящими именно сейчас?

Л.А.: Несомненно, многое изменилось к лучшему. Самое главное — появилась свобода публиковать все, что хочешь. Нет цензуры, к счастью. Мы все, кто к 1991 году имел за плечами определенный советский опыт, должны благодарить Всевышнего за то, что до этого дожили. И, конечно, пусть не сразу после распада Союза, а уже в 2000-е годы, стали появляться по-настоящему выдающиеся музыковедческие труды. Тем самым завершился довольно большой перерыв в осмыслении, например, новой западной музыки. Я бы сказал, что здесь было два этапа: первый начался в середине 1970-х, когда одна за другой появились замечательные книги: И.А. Барсовой о Малере,

М.Е. Тараканова о Берге, М.С. Друскина о Стравинском, В.Н. и Ю.Н. Холоповых о Веберне, А.В. Ивашкина об Айвзе. Возможно, я что-то забыл, но тенденция была очевидной.

Кстати, обратите внимание: хорошие книги писались только о классиках XX века, а вот о музыке более давней, о классиках XIX или XVIII века, хороших отечественных книг, то есть мирового уровня отечественных книг, вроде бы не было.

Т.Н.: Более того, многие из советских монографий (иногда единственных) о композиторах классико-романтической эпохи сейчас просто не выдерживают никакой критики.

Л.А.: Да, и вот интересный факт. После перерыва, уже в 2000-е годы, снова начали появляться замечательные книги, как, например, Н.О. Власовой о Шенберге, С.И. Савенко о Стравинском и, кроме того, очень хорошие, достойные труды И.П. Сусидко и П.В. Луцкера о Моцарте и об итальянской опере XVIII века, Л.В. Кириллиной о Бетховене... Таким образом, и этот пробел — в изучении более ранней музыки — тоже начал восполняться (не говорю об отечественных исследованиях в области средневековой и ренессансной музыки — эту литературу я знаю недостаточно).

Т.Н.: Перечисленные Вами книги — это действительно новый, я бы даже сказала, беспрецедентный формат для отечественного музыковедения.

Л.А.: Да, беспрецедентный. И самое главное, что есть во всех этих трудах, —

это дух свободы. Кроме того, они очень литературны. Это хорошая литература, за которую нам перед большим миром не стыдно, и мы даже можем ею гордиться. Поэтому наша область, к счастью, не стоит на месте. Здесь, как говорится, «кадры решают все», а кадры у нас, слава Богу, есть.

Но есть, конечно, и некоторая «накипь». Она, безусловно, есть во всем мире. Я имею в виду теоретизирование ради теоретизирования, разговоры вокруг да около музыки. В нашем институте и в консерватории недавно выступал Эро Тараста, финский музыковед, лидер музыкальной семиотики. У него есть приверженцы, пусть и немногочисленные в наших широтах. Это вот и есть та самая «накипь», говорение о музыке в очень высоких теоретических терминах, которое вполне может быть редуцировано до почти обывательского разговора. Итог будет тот же, то есть объяснительная сила не изменится. Таковы музыкальная семиотика или же, например, строгое музыкознание, изысканно-математизированное, или почти математизированное, с какой-то очень сложной терминологией, которая привлекается для объяснения некоторых явлений новой музыки и которую сейчас принято называть сет-анализом. Его применение иногда приводит к почти трагикомическим результатам: например, один из американских авторов, Дэвид Левин (David Lewin), написал внушительный трактат «Обобщенные музыкальные интервалы и трансформации» (Generalized Musical Intervals and Transformations) и посвятил множество

страниц этой книги анализу Фортепианной пьесы I Штокхаузена, которая в звучании длится всего лишь минуты три-четыре. Зачем это нужно? У Штокхаузена есть замечательная другая музыка для фортепиано — Фортепианная пьеса X, это выдающееся, масштабное произведение, может быть, даже шедевр. Однако ни один аналитик за нее не берется, просто потому что, простите за вульгаризм, «слабо». Никакого метода подходящего нет. Но возникает вопрос: а нужен ли здесь какой-то метод? Может быть, никакого метода и не нужно, а нужно просто посмотреть на эту музыку непредвзятым взглядом свободного человека и проанализировать, описать ее своим языком? Тогда это будет и интересно, и полезно, и не будет производить комичного впечатления стрельбы из пушки по воробьям.

Т.Н.: Это, к сожалению, давняя проблема музыковедения — стремление быть сложным, как и положено настоящей науке. И язык науки — это как будто совсем не наш простой человеческий язык, а язык особый, язык посвященных.

Л.А.: Возможно, мы все инстинктивно ждем, что наука будет сложной. Но вспомним, что говорил академик Капица: «наука должна быть простой, веселой и увлекательной». А говорил он это, между прочим, о квантовой физике, то есть о серьезнейшей из всех наук. Простая, веселая и увлекательная — три пункта. Опять же, наука не может быть веселой в прямом смысле, но в ней должна быть какая-то легкость, ироничность, что ли. Это не

мешает науке. Простой она тоже не может быть, но это значит, что она не должна быть усложнена сверх оптимальной меры. И, наконец, ее увлекательность вообще не требует объяснения.

А по поводу семиотики я хочу добавить вот что. Не хочу выглядеть консервативным ворчуном, который выступает против семиотики как метода — мол, зачем он нам нужен, у нас есть свои методы, а чужие нам ни к чему. Это было бы слишком примитивно. На самом деле существуют две очень разные области: одна из них семиотика, а другая — герменевтика. Почему-то наши музыковедческие специалисты по семиотике никогда этого не различают. С Вашего позволения я скажу пару слов на этот счет, хотя это уже немного серьезнее, это, я бы сказал, методологическая проблема. Что такое семиотика? Это наука о знаковых системах. А знаковой системой может все быть что угодно: система дорожных знаков; мода, как писал об этом Р. Барт; также и то, что молодежь носит в носу и в ушах, это тоже целая знаковая система. Естественно, и язык, и музыка — тоже знаковые системы. Но, как говорил философ Людвиг Витгенштейн, родной язык не может быть знаковой системой. Знаковой системой может быть только чужой язык, выученный. А родной язык — это стихия, в которой человек живет. Для нас, музыковедов, музыка — это тоже родной язык. Поэтому относиться к музыке как к знаковой системе — это совершенно неадекватно, это профанация музыки. Мы

можем относиться как к знаковой системе, скажем, к музыке латиноамериканских индейцев, поскольку для нас это действительно чужой язык. Но к музыке большой европейской традиции мы не имеем морального права относиться как к чужому языку. И, с другой стороны, герменевтика — это наука об истолковании вещей, которые говорятся на своем языке. Это наука об истолковании того, что скрыто в понятном, в его глубинных слоях. То есть верхние слои нам понятны, а глубинные требуют истолкования. Музыкальная герменевтика — это очень интересная сфера, которую методологи слишком часто путают с семиотикой. Между тем нужно четко различать: семиотика — это область приписанных значений, то есть значений, которые приписываются музыке исходя из теоретических выкладок, а герменевтика — область изучения значений, которые присутствуют в музыке интенционально и нуждаются в истолковании. Поэтому семиотика — факультативная область, которая, насколько можно понять по ее результатам, ничего особенно нового не дает, а герменевтика — это очень серьезно.

Т.Н.: Понятно, что никто не собирается отменять целую область науки, к тому же не нами придуманную. Хотя нельзя не согласиться и с тем, что некоторые предубеждения имеют под собой почву. Иногда дорога к пониманию достаточно простых вещей оказывается слишком длинной, так как связана с производством множества лишних операций. К тому же музыка ино-

гда довольно сильно сопротивляется всяким методологическим изыскам. В этом смысле в свое время мне было интересно читать Вашу книгу «Анализ глубинных структур музыкального текста», обращенную, как Вы пишете, к «нарочито гетерогенным образцам», то есть музыке столь разной, что увлекательным было уже само наблюдение над тем, как она поддается объяснению с избранных Вами позиций.

Л.А.: Поддается, но к общему знаменателю не сводится.

Т.Н.: В своей книге Вы и не утверждали этого. Однако бывает, что молодой исследователь пытается найти некий универсальный метод, что-то вроде «формулы истины», которая даст ключ к объяснению самых разных вещей и явлений.

Л.А.: Ну, кто из нас без греха. В свое время я тоже увлекался методами, прошел строгую структуралистскую школу: правда, она была не столько музыковедческой, сколько филологической. Я увлекался идеями структурной лингвистики, но с какого-то момента «протрезвел». Надеюсь, и нынешняя молодежь сохранит способность трезветь вовремя. Хотя в нашем обществе это все не так страшно. Трезвое отношение к научности, строгости все же сохраняется. Мне кажется, это идет от исконной традиции отечественного музыковедения, где всегда сохранялась гуманитарность. Отчасти это тоже самозащита, поскольку в советское время музыковедение было одной из немногих областей, где можно было заниматься творчеством, не слишком входя в противоречие с требованиями идеологии.

Музыковедение было такой тихой заводью для гуманитариев — такой же, как, например, античная литература.

Т.Н.: Которая для некоторых ученых стала просто спасением. Хотя музыковеды-историки считают, что в советское время больше выиграли теоретики — как своего рода «математики» от музыки. Музыковедение ведь очень многообразная наука, несмотря на свою камерность: в ней есть и то, что можно уподобить гуманитарным наукам, и то, что больше похоже на науки точные. Так, Л.В. Кириллина в одной из своих работ утверждает, что, например, в области отечественной бетховенистики серьезное научное знание развивалось именно в сфере текстологических и аналитических исследований, мало подвластных идеологическим ограничениям. И даже, возможно, уже вне бетховенистики, любовь к «большим теоретическим концепциям», характерная для музыковедения советского периода, отчасти была порождена самой политической ситуацией: какому цензору интересно вникать в специализированные музыкальные анализы?

Л.А.: Да, согласен. И хотя я не большой сторонник четкого разделения музыковедения на историческое и теоретическое, надо признать: если в советском теоретическом музыкознании нам есть чем гордиться, то в историческом образовались огромные лакуны. Там есть целые сферы, где просто ничего не было сказано, во всяком случае ничего своего. Например, западноевропейская романтическая музыка XIX века осталась в основном за бортом

нашего музыкознания, если не считать некоторого числа хотя и достойных, но, в общем, компилятивных работ. А уж если говорить о некоторых мастерах второго-третьего ряда в музыке XX века, то о них вообще не было ничего.

Т.Н.: С этим связана еще одна тема, которую мне хотелось бы обсудить, — я знаю, что она особенно интересует Вас в последнее время. Эта тема — композиторы-маргиналы, по тем или иным причинам не вошедшие в «парадную» историю музыки. Поскольку некоторые области музыковедения, на мой взгляд, сегодня нуждаются в существенной модернизации, не следует ли пересмотреть вопрос о статусе некоторых композиторов? И что послужило причиной «маргинализации» ряда безусловно достойных композиторских фигур XX века — их собственная добрая воля, какие-то особые обстоятельства, или все же часть ответственности здесь должно принять на себя музыковедение, которое создает историю музыки, порой сообразуясь со своими собственными представлениями о ней?

Л.А.: Я бы сказал, что в большинстве случаев те композиторы-маргиналы, которые попали в поле моего зрения, изучаются музыковедением тех стран, откуда они родом. Нельзя сказать, что музыковедение ими не занимается. Хотя наше музыковедение действительно прошло мимо них. Вот, например, меня интересует такой композитор, как Роберто Герхард, один из любимых учеников Шенберга. Этот композитор, родом из Барселоны, лучшие

свои годы прожил в Англии, куда эмигрировал после гражданской войны в Испании. Он дожил до 1970 года в Оксфорде, не преподавая и ничем не занимаясь, кроме композиторского творчества. Теперь ему посвящаются конгрессы, симпозиумы, а у себя на родине, в Каталонии, он, можно сказать, национальный герой. Но у нас им пока никто не заинтересовался. Также и в честь композитора Джачинто Шельси — это тоже один из «моих» персонажей, итальянский граф, который еще и сочинял музыку, — в Риме создан фонд, издаются журналы, устаиваются фестивали и т. д. Но у нас и им практически никто вплотную не занимался. Я не думаю, что в судьбе этих композиторов виновато музыковедение тех стран, в которых они жили. Их музыка исполняется, диски записываются. Что касается отечественного музыковедения, то в нем так много лагун, что долгое время ему было не до маргинальных фигур. Поэтому их изучение у нас только начинается.

Если и дальше говорить о лагунах, то за последние годы усилиями некоторых наших музыковедов-энтузиастов исследуется и пропагандируется творчество классиков «большого авангарда» — таких, как Лигети, Ноно, Штокхаузен, Булез. Но где хотя бы одна русская работа, хотя бы пара слов в доступных изданиях, сказанная отечественным музыковедом о таких мастерах, как, например, Исан Юн или Тору Такэмицу?

Т.Н.: Об этих композиторах недавно были защищены диссертации. Надо,

правда, уточнить, являются ли их авторы нашими соотечественниками¹.

Л.А.: Вот именно. Кстати, о Такэмицу: когда он умер в 1996 году, я написал некролог. Это ведь великие люди, композиторы высшего разряда в музыке XX века. Если я буду перечислять все пробелы, которые имеются даже в связи с центральными фигурами, а те же Юн и Такэмицу безусловно центральные фигуры, то выяснится, что эти пробелы относятся не только ко второй половине XX века, но и к более ранним эпохам. Взять, например, таких композиторов предыдущего поколения, как Ферруччо Бузони или Карл Нильсен. Что мы знаем о них? Что Бузони был пианистом и историк пианизма Г. Коган написал о нем книгу? Но кто у нас всерьез занимался его композиторским творчеством, например, операми? А ведь это выдающиеся памятники музыкального искусства, которые сочинил, казалось бы, совсем другой человек, а не тот пианист-виртуоз, который обрабатывал Баха для рояля. А Нильсен, датский композитор, не менее масштабная фигура, чем Сибелиус, родившийся в один год с ним? Кто у нас им всерьез занимался? Или кто по-настоящему, на современном уровне, занимался таким композитором, как Яначек, который невероятно популярен во всем

мире — везде, кроме нашей страны? Хотя вроде психологически он должен быть ближе нам, чем, например, англичанам, поскольку как-никак имеет славянское происхождение. Или же румынский классик Джордже Энеску, совершенно не имеющий у нас той репутации, какую заслуживает? Для нас он только автор заигранных до невозможности «Румынских рапсодий». А кто из нас когда-либо изучал его оперу «Эдип»? Это выдающееся произведение, французская опера в жанре лирической трагедии, в ней нет ничего румынского. Так что пробелы огромны.

Т.Н.: А нет ли во всем этом проявления так называемого «имперского синдрома», который отмечают некоторые литературоведы во взгляде на собственные исследования? Мы ведь тоже привыкли с уважением относиться к композиторам Запада, как и к собственной музыкальной культуре, которую полагаем нашей национальной гордостью. А композиторы бывшего соцлагеря — это вроде как «младшие братья». Да и по отношению к музыковедению нередко приходится слышать, что оно «лучшее в мире», «передовое», пусть и не столь «заточенное» на западные музыкальные ценности, зато уж точно «гораздо более содержательное и

¹ О творчестве упомянутых композиторов были написаны следующие диссертационные исследования: *Ли Ын Кён*. Национальные черты инструментальной музыки корейского композитора Исан Юна (1917—1995) / МГК им. П.И.Чайковского. М., 2008; *Хан Бо Ён*. Творчество Юн Исана: Композиторская, музыкально-просветительская, педагогическая, общественная деятельность / РГПУ им. А.И.Герцена. СПб., 2004; *Снежкова Е.А.* Творчество Такэмицу Тору в контексте национальной музыкальной культуры Японии: на примере инструментальных сочинений / Новосибирская гос. консерватория им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2007.

глубокое». Однако, культивируя некую самодостаточность, мы нередко упускаем что-то по-настоящему значительное, своим невниманием поневоле превращаем всемирно признанных композиторов в каких-то «местных маргиналов». И, таким образом, не продолжаем ли мы по-прежнему оставаться в некотором смысле уникальной территорией? Кстати, если вспомнить Ваши же слова, сказанные в одном из недавних интервью¹, то не только зарубежные композиторы, но и некоторые наши соотечественники — Локшин, Вайнберг, Галынин — гораздо более популярны в западных странах, чем на собственной родине. Их изучают, исполняют, записывают. А между тем наши возможности, казалось бы, не хуже. У нас ведь такое количество разнообразных музыкальных институций, в том числе музыковедческих.

Л.А.: По-моему, Москва — единственный город в мире, где есть и консерватория, и академия музыки. Во всех странах консерватория — это синоним академии музыки.

Т.Н.: Потому и закономерен вопрос: имея такую профессиональную инфраструктуру, не остаемся ли мы в каком-то смысле провинциальными — я, разумеется, не имею в виду, тех замечательных музыковедов, о которых мы сегодня уже говорили, — не желая открывать для себя новые научные интересы?

Л.А.: Да, в какой-то степени, наверное, есть какой-то имперский комплекс. Ну что такое Румыния и Чехия, откуда родом Энеску и Яначек, — испокон веков считалось, что это какие-то провинции, неполноценные части большой общности — славянской, православной. Румыны православные, но какие-то неправильные, поскольку говорят на романском языке. Чехи — славяне, но тоже неправильные, потому что католики. Равно как и поляки, у которых был Шимановский. К счастью, Шопен признан, с этим уже ничего нельзя сделать, но вот Шимановский — он тоже находится у нас на маргинальных позициях, хотя и не до такой степени, как Яначек. Впрочем, мне кажется, что Яначек более значительная фигура по масштабу дарования, чем Шимановский. Или, например, композитор Лятошинский. Это крупный симфонист, значительная фигура. Но поскольку это Украина, то и на него невольно смотрят свысока — провинциал. Или Дания: что может дать Дания? «Из Галилеи может ли быть что доброе?» Или Япония, Корея — какие-то диковинные страны, что там может быть интересного? Все это, разумеется, надо преодолевать.

И, конечно, навязший в зубах антиамериканизм: что может прийти хорошего из Америки? Хотя уж там-то создана грандиозная музыкальная цивилизация, которая

¹ См.: Баяхунова Л.Б. Левон Акопян: «Мы многим обязаны западным исполнителям, музыковедом, критикам» // Культура в современном мире, 2011, № 3 [Электронный ресурс; режим доступа: URL: <http://infoculture.rsl.ru>].

по своим достижениям не уступает российской, хотя она и совсем другая. А кто в нашей среде воздал должное таким фигурам, как, например, Мортон Фелдман? Может быть, только Т.В. Цареградская (и работающая в США Е.А. Дубинец). Процесс изучения и осмысления только начинается. Поэтому наша первоочередная задача — закрывать долги.

Т.Н.: Кстати, многие диссертации по зарубежной музыке, руководимые Т.В. Цареградской, практически полностью основаны на оригинальных источниках. По признанию самих соискателей, это не случайно, так как многие отечественные труды, особенно созданные в советские годы, не дают ничего принципиально нового, представляя собой вторичный пересказ именно зарубежных книг. Поэтому, наверное, можно говорить, что инерция потихоньку преодолевается, хотя в целом еще сохраняется застарелая привычка считать провинциалами не себя.

Л.А.: У нас есть огромная, богатейшая традиция, которая восходит еще к XIX веку — начиная с послеглинкинского поколения композиторов, когда в стране стала функционировать композиторская школа. Это поколение Чайковского, Римского-Корсакова, Стравинского: все они, наверное, считали себя в высшей степени имперскими фигурами. Но сегодня в нашей среде, к счастью, особенно на фоне нынешнего распространения националистических настроений, этого нет.

Так что, независимо от причин, у нашей области есть большие долги, особенно в

области истории музыки, притом долги эти касаются не только зарубежной, но и нашей, отечественной музыки, в частности, многих композиторов советской эпохи. Я имею в виду так называемых «неприсоединившихся», которые не были ни махровыми соцреалистами, ни авангардистами, и при этом честно делали свое дело. Это Г. Галынин, Б. Чайковский, М. Вайнберг, который вообще сейчас переживает бум на Западе. Я могу вспомнить свой меломанский опыт 1980-х годов: хотя наш интерес был в первую очередь направлен на ту школу, какую представляли Денисов, Шнитке и Губайдулина, все эти композиторы — А. Локшин, Б. Чайковский, Б. Тищенко, Ю. Фалик, М. Вайнберг и другие — воспринимались как весьма достойные фигуры. Сейчас у меня к этому отношение другое. Все-таки эта музыка слишком «безопасна». В искусстве больше ценятся крайности, а не средние пути.

Однако все равно: это наши долги. Я как-то попытался найти хотя бы одну диссертацию о Свиридове, защищенную в последние годы, — и не нашел. Между тем Свиридов крупнейший художник, однако все, что о нем написано, — какая-то апологетика. И ни одного серьезного, непредвзятого, независимого исследования.

Так что мы должны все эти долги покрывать, хотя, понятно, что быстро сделать это не получится. С другой стороны, нельзя закрывать глаза и на то, что процесс уже идет. И, наверное, нам нужно многому учиться у многих других — в частности, у тех же американцев, у которых музыкаль-

ная русистика получила очень солидное развитие.

Т.Н.: В своих выступлениях и интервью Вы не раз говорили об американской русистике, называли обширный ряд имен и трудов. Нужно признаться, что серьезной осведомленности относительно деятельности американских коллег у нас все-таки нет.

Л.А.: Я бы объединил англоязычный мир — Америку и Великобританию, поскольку в Великобритании тоже есть серьезные исследователи в области русистики, и в их числе — не только наши бывшие соотечественники. И если продолжить тему о наших долгах, я бы хотел упомянуть об одной книге, вышедшей несколько лет назад. Ее автор — Питер Шмелц, совершенно американский человек, по-моему, очень пассивно владеющий русским языком. Книга посвящена «нон-конформистской» музыке 1960-х годов в Советском Союзе, творчеству молодых Денисова, Шнитке, Сильвестрова, Волконского, Губайдулиной, Пярта. Читая эту книгу, возможно, не свободную от некоторых недостатков, я понимаю: это обязаны были сделать мы. А сделал совсем другой человек, и притом на вполне солидном уровне.

Т.Н.: Можно ли считать англо-американскую русистику самой мощной сегодня из всех зарубежных школ?

Л.А.: Да, пожалуй, можно. Там это определенное, сформировавшееся направление, в то время как в других странах можно скорее говорить об отдельных всплесках. Англоязычная русистика очень

сильна, там есть несколько направлений, несколько заметных фигур. И, конечно, там доминирует Ричард Тарускин — я бы сказал, слишком доминирует, поскольку он и очень плодovit, и очень провокационен.

Т.Н.: В своих рецензиях Вы высказываетесь о нем, как мне кажется, со смесью критики и симпатии.

Л.А.: Он заслуживает и того, и другого: широта его познаний и литературный дар внушают уважение, но он склонен нарочито дезинформировать своих читателей, и этому нужно давать отпор. Но у Тарускина в англоязычной науке есть альтернатива, есть некий плюрализм, что очень важно. Также важно, что расширяется круг исполнений русской музыки.

Т.Н.: Что Вы любите слушать?

Л.А.: У меня здесь полная всеядность. Я люблю слушать музыку и для души, и для дела.

Т.Н.: Для дела — это для науки?

Л.А.: «Для дела» и «для души» — почти одно и то же, потому что дело-то любимое. Я, конечно, люблю разную музыку, и вообще стал музыковедом, имея меломанское прошлое. У меня ведь до этого было другое образование.

Т.Н.: В этом смысле Вы похожи на тех музыковедов, живших в 1920-е годы, которые имели по два образования. Вы тоже, насколько мне известно, имеее прошлое не только меломанское, но и микробиологическое.

Л.А.: Было дело. Я даже учился в аспирантуре и два года честно работал, как тогда было положено. А потом поступил в

консерваторию. Но это было давно, еще в прошлом тысячелетии. Так или иначе, я чувствую себя меломаном до сих пор. Я люблю слушать музыку бескорыстно. К сожалению, на концерты я хожу все реже, уже и пресыщенность наступила, и не люблю ходить на концерты один. А поскольку все обычно заняты, то выбраться удается редко. Зато еще в прежние годы я собрал — говорю это без ложной скромности — грандиозную коллекцию виниловых пластинок. Она была, наверное, самой большой в Ереване, и ко мне с утра до вечера приходили люди слушать музыку. Эти посиделки продолжались ночами до утра, и все это было очень хорошо. Но потом пришлось от этих пластинок избавляться, поскольку наступила эра компакт-дисков, и теперь у меня не только не меньшая, но значительно большая коллекция всевозможных записей на компакт-дисках. Это музыка различных эпох, за исключением того, чем я не увлекаюсь — так, большая часть барочной музыки мне безразлична.

Т.Н.: Я слышала о том, что вы не любите секвенции.

Л.А.: В ней есть одинаковость. Конечно, Бах, Перселл, Монтеверди вне всякой критики. Я мог бы за что-то полюбить Генделя, наверное, но эти одинаковые оперы-seria и одинаковые concerti grossi меня раздражают, честно говоря. Впрочем, это мои проблемы. Зато почти все остальное я люблю. Конечно, у меня как слушателя есть свои «фавориты», но я не хочу их перечислять — если что-то забуду, будет обидно.... И как редактор журнала

«Грамофон» я узнаю много нового, удается раздобыть новые диски, освежить впечатления. Это мой образ жизни.

Т.Н.: Конечно, и хорошо, и очень естественно, когда человек приходит в музыковедение по причине любви к музыке, то есть будучи увлеченным меломаном. Но я напому Вам один рассказ — его я услышала от Вас в тот период, когда защищала диссертацию. Совершенно бескорыстно и без задней мысли я процитировала в ней книгу Вардана Айрапетяна «Толкуя слово», которая произвела на меня большое впечатление. Впоследствии оказалось, что автор — Ваш двоюродный брат. Уже позднее, рассказывая о нем, Вы говорили, что Вардан, замечательный филолог и большой для Вас авторитет, к музыковедению относится не слишком серьезно, в отличие от той науки, которой он сам занимается. И отчасти с целью доказать обратное Вы стали музыковедом.

Л.А.: На самом деле этот человек оказал на меня самое большое влияние. Он старше на пять лет, а в детстве и юности это существенная разница. Мы внуки одной бабушки, и в детстве общались довольно часто. Он был для меня самым авторитетным человеком: когда мне было семь лет, ему уже было двенадцать, когда мне десять, ему пятнадцать и так далее. Он, конечно, человек абсолютно немusicalный. Но несмотря на это, многое из сказанного им, упало, как зерно, на подготовленную почву. Первое, что он сказал, когда я стал микробиологом: вот наука, которая уходит от человека, которая за-

нимается вещами, не имеющим никакого отношения к человеку, — в отличие от натурфилософии прошлого. Он имел в виду физику, и тем более биологию тех давних времен, которые прямо соотносились с человеком, с человеческим, может быть, даже с религиозным. В современном мире это человеческое измерение действительно ушло из так называемой позитивной науки. И он приводил в пример свою филологию как науку сугубо человеческую. Это меня «зацепило» и, конечно, сыграло большую роль в том, что я поменял профессию. И он дисциплинировал мое мышление, за что я ему в этом смысле благодарен. А книга его обладает всеми признаками гениальности — не знаю, какое издание Вы читали.

Т.Н.: 2001-го года.

Л.А.: Да, к 200-летию В.И. Даля. Потом, кажется, в прошлом году, вышло еще расширенное издание — двухтомник¹. Вардан — человек, который всю жизнь посвятил одному делу, одной вещи. Я, отталкиваясь от его опыта, решил поступать не так, решил посвящать себя самым разным вещам, не избегая каких-то невинных хобби. А он — наоборот: он настолько фанатик своего дела, что, обладая очень большими способностями в области рисования и вообще делания вещей своими руками — он был замечательный миниатюрист в подростковом возрасте, выпиливал из дерева всякие штучки, — подавил

в себе эти способности специально, чтобы не отвлекаться. Бывает и так... А еще в его книге есть важный посыл, который для нас всех, особенно сейчас, очень важен: не надо презирать простых вещей, простой психологии простого человека.

Т.Н.: Да, это очень важно. Потому что не только микробиология уходит от человека — сегодня и науки о человеке порой уходят от него. И потому еще, как мне кажется, книга Вардана Айрапетяна является выдающейся, что в ней представлено уникальное внимание к русскому слову, которое вообще-то переживает сейчас не лучшие времена.

Л.А.: Но есть у него, конечно, и некоторые идиосинкразии — например, он очень не любит эпоху Просвещения — в отличие от иных эпох, от чего-то более глубокого. Само это слово — «Просвещение» — для него почти ругательное. А теперь мой сын, который окончил исторический факультет МГУ и с дядей никогда не общался, поскольку с детства живет в Москве, тоже ругает Просвещение. То есть он приходит к тому же. Я к этому отношусь спокойнее, но и мне претит просвещенческий рационализм, атеизм и материализм. А, в общем, я могу сказать, что если у меня и были учителя, то главным, наверное, был Вардан.

Т.Н.: Мне вообще кажется — потому что так было и у меня, на мой личный выбор профессии повлиял в первую очередь мой

¹ *Айрапетян В.* Толкуя слово: Опыт герменевтики по-русски. 2-е расширенное. изд., в двух частях). М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011.

отец, который был литературоведом, — что из любви к филологии можно полюбить музыковедение.

Л.А.: Да, и Вардан как раз подчеркивал, что он филолог — не лингвист, не кто-то еще, а именно филолог, то есть «любящий слово». И, кстати, это он внушил мне — хотя, может быть, я и сам пришел бы к этому своим умом, — свое отношение к семиотике, к тому, что она рассматривает собственный язык как чужой, как знаковую систему. А собственный язык — это не знаковая система, это образ жизни, форма жизни, как говорит Витгенштейн (впрочем, я повторяюсь). В этой книге есть еще одна мысль, которая очень важна для всех нас. Когда человек чем-то особенно хочет выделиться, нарочито, то он оказывается таким, как все. А если человек осознанно чувствует себя таким, как все, тогда он и становится индивидуумом. Об этом написано в главе «Анекдот про девятих людей». Так что эта книга многому нас учит, и в смысле жизненного, и в смысле творческого поведения. И очень хорошо, что эта книга упомянута здесь.

Т.Н.: А я рада, что мне довелось ее прочитать.

У меня есть еще один вопрос — я очень надеюсь, что он Вас не заденет. Мне всегда очень нравилось, как Вы пишете. И точно так же, когда мы с Вами разговариваем, мне очень нравится, как Вы говорите. Но в Вашей речи есть небольшой акцент. А вот в Ваших письменных текстах никакого акцента нет — это прекрасный, высоко-

литературный русский язык. Интересно, насколько Ереван был русскоязычным городом в те годы, когда Вы там росли, и насколько качественное образование в области русского языка можно было тогда получить?

Л.А.: Это интересный вопрос, и на самом деле вот как было. Об этом сейчас мало кто помнит, потому что времени прошло много. Я родился в год смерти Сталина. Предки мои — совершеннейшие армяне, из крестьян и среднего класса. Но так получилось, что оба моих деда — профессора: один медик, другой архитектор. И в таком, можно сказать, относительно привилегированном кругу было принято давать детям русское образование. Я, конечно, понимаю, что армянский профессор — это не русский аристократ, само сравнение выглядит нелепо. Однако если у русских аристократов было принято давать своим детям французское образование, то у нас это было образование русское. Тем более что русская школа, кстати, имени Пушкина, находилась в двух шагах от дома. Туда меня и отдали. Там все обучение велось с начала до конца на русском языке, и армянский язык воспринимался уже скорее стихийно, поскольку Ереван все-таки армянский город. Поэтому я с детства научился хорошо, красиво, без ошибок писать по-русски. При этом у меня не было никаких условий, чтобы научиться говорить по-русски без акцента. Даже мой кузен Вардан Айрапетян, русист милостью Божьей, и то говорит по-русски

с легким акцентом. Хотя такого богатого русского языка, как у него, нет, наверное, ни у кого. И это, наверное, никогда не пройдет, хотя пятнадцать-двадцать лет назад, когда мы только переехали в Москву, мой акцент был сильнее, а русский язык был не хуже. И когда уже в зрелом возрасте возникла необходимость писать и публиковаться по-армянски, я должен был изрядно поработать над собой, чтобы выработать хороший стиль.

Т.Н.: Вы как-то упоминали о своих ближайших проектах, которые предполагаются на армянском языке. Вам понадобятся переводчики?

Л.А.: Да, конечно, без переводчиков это технически невыполнимо. Это будет армянская версия Словаря Гроува, однотомного. То есть речь идет об общем музыкальном словаре, связанном не только с XX веком. Эта работа уже идет, и я очень надеюсь, что этот проект осуществится, что не случится какого-либо финансового или политического кризиса. Я очень в этом заинтересован, потому что это будет большая культурная акция. Армении это очень нужно, там ведь тоже есть ученые, но, в отличие от нас, они не так открыты миру, сказываются языковые барьеры. Что же касается меня, то я так и не научился быстро печатать по-армянски, хотя пишу грамотно.

Т.Н.: А как Вы пишете? Сразу на компьютере?

Л.А.: Как только компьютер появился, я сразу начал на компьютере писать. Уже лет двадцать так пишу.

Т.Н.: А раньше Вам приходилось писать по-армянски?

Л.А.: В те в годы, когда я окончил консерваторию, была такая установка, порочная, на мой взгляд, заниматься только своим, национальным искусством. И я выбрал для себя, по-моему, самую интересную сферу — средневековые духовные песнопения. Потом на эту тему я защитил диссертацию — кстати, в Москве, на русском языке. Хотя свои статьи я писал по-армянски, публиковал в тамошних изданиях. Но прежде чем научиться писать, мне пришлось поработать над собой, и я даже просил своего друга редактировать мои первые тексты. Но потом все пришло в норму, я начал писать сам, без помощи редактора, а потом случилось то, что случилось: я оказался в Москве и опять потерял эти навыки, так что теперь не знаю — приобрету их когда-нибудь или нет. А в прошлом году я побывал в Ереване, и на встрече со студентами и коллегами в институте, где я когда-то работал, все говорили, что мой армянский остался на уровне 1980-х годов: старомодный, но хороший. Такой хороший старомодный армянский язык.

Т.Н.: Михаил Эпштейн утверждает, что некоторые языки сейчас почти не развиваются — например, русский терпит большие убытки, а если и прирастает, то преимущественно варваризмами и латинизмами.

Л.А.: Об армянском я бы этого не сказал — хотя, возможно, здесь у меня идеализированное представление. На

самом деле армянский язык за 20 лет в чем-то даже улучшился. Дело в том, что по природе своей этот язык очень плохо воспринимает заимствования. А в советское время — примерно до конца 1960-х или начала 1970-х годов — заимствования в армянский язык шли потоком. Вот тогда он очень испортился, а потом начал самоочищаться изнутри, даже безотносительно к политике. И сейчас, когда заимствования ушли, он стал чище.

Т.Н.: Конечно, язык меняется, и, наверное, не случайно Ваши ереванские слушатели обратили внимание на «хорошее старомодное» состояние Вашего армянского языка. Мне также рассказывал мой аспирант Ван Сяо Тун — если помните, в нашем совете он защищал диссертацию о творчестве Цзо Чжень-Гуаня, — что когда он начал общаться с композитором, уехавшим из Китая в 1961 году, то тоже обратил внимание на его «хороший старомодный» китайский язык.

Но вот Ваш русский старомодным никак не назовешь. Напротив, он, на мой взгляд, весьма творчески развивается. Поэтому я хочу задать и такой вопрос: что Вы читаете? Ведь чтобы так писать, невозможно не читать.

Л.А.: Мой круг чтения очень беспорядочен. Иногда я начинаю читать что-то для дела, но потом втягиваюсь. Например, композитор Роберто Герхард написал ораторию по роману Камю «Чума». Казалось бы, Камю — писатель, давно вышедший из моды, во всяком случае, особенно популярным он был в годы моей молодости.

Т.Н.: И потом недолго в 1990-е, когда началось интенсивное издание литературы, дефицитной в советские годы.

Л.А.: «Чума» как раз была издана в советское время, и Вардан Айрапетян, у которого была хорошая библиотека, давал мне ее читать. Он, кстати, был тогда большим поклонником Камю. Теперь я перечитываю Камю всего, безотносительно к «Чуме», и понимаю, что это был человек, близкий мне по духу, человек, с которым можно поговорить. У меня есть несколько особенно любимых книг, которые я перечитываю регулярно. Я с ходу могу назвать две из них: это роман Джойса «Портрет художника в юности» и роман Олдоса Хаксли «Контрапункт». А так я читаю сумасшедшее количество книг, которые нередко бросаю, не дочитав, так как они мне надоедают. Еще у меня есть невинное хобби, когда я еду в транспорте: в эти моменты я читаю учебник греческого языка, притом именно новогреческого. Я, конечно, не тешу себя надеждой когда-либо выучить этот язык, но хотел бы проникнуть в какие-то его нюансы и научиться читать простые тексты без словаря. И, конечно, приходится читать музыковедческую литературу, но этот процесс у меня тоже беспорядочен. Иногда мне что-то рекомендуют друзья и знакомые, и я, из чувства какой-то солидарности, заглядываю и в эти книги, которые могут быть и интересными, и просто никакими. И, конечно, что абсолютно необходимо, я читаю труды, которые обсуждаются у нас в институте или защищаются в дис-

сергационном совете. Так что скучать не приходится.

Т.Н.: А что Вы чувствуете, приступая к письму? Знакомо ли Вам ощущение, о котором писали такие большие ученые, как, например, А.Ф. Лосев или С.С. Аверинцев, признававшиеся в особом чувстве ритма, энергии слова, образа?

Л.А.: Ну, это чисто писательский ответ, поэтический. А я ведь не поэт и не прозаик. Музыковедение все же насквозь функционально. Вот я знаю: у меня есть программа написать некоторое количество очерков о маргиналах.

Т.Н.: Между тем в Ваших книгах явственно присутствует тот уровень музыкальности, который в каком-то смысле придает их текстам черты художественности. Я имею в виду обе Ваши монографии — и «Анализ глубинных структур музыкального текста», и книгу о Шостаковиче. Кроме того, ведь далеко не все музыковедческие книги равноценны с точки зрения яркости выражения, подлинной литературности. Я бы в этом ряду могла бы еще назвать, например, книгу С.И. Савенко «Мир Стравинского» — замечательный образец музыковедения и в научном, и в литературном отношении.

Л.А.: Действительно, это замечательный образец. Но о своих книгах в этом смысле я не задумывался. Была задача: написать книгу о Шостаковиче или написать словарь — вот я и написал.

Т.Н.: А словарь — разве это не совсем другое?

Л.А.: Вот как раз в отношении словаря я поставил перед собой особую литературную задачу: написать так, чтобы его было интересно читать. Это было даже в каком-то смысле спортивное задание. Но в остальном я работал как полагается, функционально: составил словник и т. д. Я не умею писать художественную прозу или тем более стихи. Этого таланта я, к сожалению, лишен, а то бы я с удовольствием, как Борис Акунин, с какого-то момента начал писать детективы. Вообще, что касается писания, то я где-то прочел, что у Довлатова — автора, который, вообще говоря, писал очень просто, — был такой принцип: в одном предложении не должно быть двух слов, начинающихся с одной буквы. Этот принцип, конечно, невозможно соблюсти, но я стараюсь в одном предложении не использовать одинаковых слов, одинаковых грамматических форм, избегать повторов, непреднамеренных рифм. Стараюсь варьировать, чтобы было многообразие. Я начал за этим следить с каких-то пор и теперь, когда не нахожу этого у других, меня это «царапает». Я теперь своего сына стараюсь приучить хорошо писать, но молодое поколение уже привыкло по клавишам пальцами бежать быстро, не следя за тем, что получается...

Да, кстати, я еще вот о чем не сказал. У меня есть еще одна область, которой я посвящаю очень много времени и усилий: я ведь много перевожу. И с английского на русский и с русского на английский.

Т.Н.: Вы чувствуете стиль английского языка?

Л.А.: К счастью (или, скорее, к сожалению), мне не приходится переводить художественную литературу. Но, наверно, в какой-то степени чувствую. Как переводчику мне приходится иметь дело с многочисленными музыковедческими текстами, причем очень часто «граммофонскими». Там стиль совершенно восхитительный, наша музыкальная критика, как говорится, отдыхает.

Т.Н.: Наша музыкальная критика, на мой взгляд, пишет дурно, и если что-то стоящее и встречается, то скорее у музыковедов.

Л.А.: Да, вот именно. Но у них-то это как раз музыкальная критика. А наша музыкальная критика пишет с потугами на «литературность», но без подлинного знания музыки. А у них есть и литературщина — и иногда ее довольно много, — но за ней всегда стоит очень твердое знание предмета. Поэтому она не корбит, ее можно простить.

Кстати, у меня появилось еще одно занятие, о котором уже, наверно, можно сказать. Благодаря Павлу Луцкеру на радио «Орфей» начинается цикл передач «Голос современной русской музыки». Это беседы с композитором втроем: ведущий радио, приглашенный композитор и я. Запланировано двенадцать таких передач, шесть уже записаны: с В. Тарнопольским, Ю. Буцко, Е. Подгайцем, И. Соколовым, Ю. Каспаровым, В. Мартыновым. Дальше пока не загадываем. Такая вот новая сфера деятельности...

Т.Н.: К тому же тесно связанная с тем, о чем мы сегодня говорили.

Л.А.: Да, с нацеленностью музыковед на слушателя, на потребителя. На то, чтобы быть полезным человеком.

Т.Н.: В том числе способностью к общению. А то ведь иной раз читаешь научные работы, написанные, кажется, с единственной целью: чтобы их никто не прочитал. Как в известной поговорке: «пять минут позора, и ученая степень у тебя в кармане».

Л.А.: Это хорошая поговорка, она возникла уже давно и не в нашей науке. Не могу не вспомнить один замечательный случай — как защищал кандидатскую диссертацию историк и филолог Ю.В. Кнорозов. Он дожил до 76 лет, задолго до того оставил активную деятельность, не преподавал. Но у него была одна великая заслуга: в молодости он расшифровал письменность индейцев майя. Он вышел защищать кандидатскую, и его выступление продлилось пять минут. Он прочел какой-то текст, написанный письменностью майя, и ему была единогласно присуждена докторская степень. Увы, в нашем деле подобное невозможно. Приходится соблюдать многочисленные условности, процесс защиты формализован донельзя. Хотелось бы, чтобы он проходил живее и веселее, но, увы, ВАК не позволяет...

Т.Н.: Некоторые наши коллеги удивляются, что не защищает диссертацию один из самых пишущих композиторов — Владимир Мартынов.

Л.А.: Ну, Мартынов — он в значительной степени провокатор, он не сможет, мне кажется, соблюсти весь этот диплома-

тический этикет. И не могу не заметить, что он задает какие-то правила игры, но потом играет не по ним. Например, он утверждает, что время композиторов прошло. Предположим, в этом есть определенный резон. Но когда он говорит, что не интересуется современной музыкой и музыкальной жизнью, это уже нарушение правил игры. Он должен интересоваться, все знать, и в этом случае его аргументация будет на совершенно ином уровне убедительности.

Т.Н.: Вы, кстати, в своем словаре даете ему занятное определение: бриколёр.

Л.А.: Ну да, бриколёр, а кто же он еще, судя по тому, что сам он говорит...

Т.Н.: И все же ему удалось совершить прорыв в нашем деле: он заставил себя читать.

Л.А.: Да, многие его книги очень умны. Например, книга о принципах средневекового пения. И, кстати, я ему обязан тем, что он научил меня не упо-

треблять слово «музыка» в применении к этому пению.

Т.Н.: И все же композиторы чаще предпочитают, чтобы о них писали другие, то есть мы, музыковеды. Это особенно заметно в учебных заведениях — живешь бок о бок, ходишь на концерты... Возможно, Вам это меньше знакомо, Вы ведь, кажется, не преподаете.

Л.А.: Я не преподаю и никогда к этому не стремился, но сейчас начинаю понимать, что я бы не прочь.

Т.Н.: А что бы Вы хотели преподавать?

Л.А.: Я могу сказать: это два предмета. Один из них мог бы называться «Теоретические основы новой музыки». Такого курса нет, насколько я знаю. А другой предмет — углубленная «История музыки XX века». И я хотел бы начать на первых курсах: чтобы успела сложиться ясная картина, нужно время.

(Москва, 10—27 апреля 2012 г.)



КУЛЬТУРА И ГОСУДАРСТВО В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: СМЕНА ПАРАДИГМЫ

В теоретических исследованиях культурной политики, в высказываниях политиков и оценках экспертов в нашей стране по проблеме «культура—государство» значительный удельный вес в теоретических рассуждениях занимает традиционный дискурс. Его цивилизационной основой является индустриальное общество, а методологическими принципами структурный (системный) подход в различных его вариантах. Командно-административное управление культурой, сложившееся в условиях государственного социализма в СССР, предполагало жесткую взаимную зависимость власти и культуры. Поскольку монополией на идеологическую и эстетическую оценки обладали партийно-правительственные структуры, то художник находился в полной финансово-экономической и идеологической зависимости от партийной оценки и цензуры.

Например, в ходе дискуссии в Институте философии РАН отечественные философы воспроизводили преимущественно логические и риторические фигуры традиционного дискурса [3].

Так, В.И. Толстых подчеркивает, что для социальной стабильности важно созвучие триединства «политика—экономика—культура», В.М. Межуев настаивает, что как религиозный культ нуждается в церковной организации, так и светская культура испытывает потребность в государстве для противостояния ее полной приватизации. В.К. Егоров обвиняет политиков в непонимании определяющей роли культуры по отношению к государству и крайне недостаточном ее финансировании.

Основные аргументы представителей традиционного культурологического дискурса таковы:

— культура — это нечто возвышенное, а отечественное государство страдает от недостатка культуры;

— государство обязано финансировать культуру, но в реальности это осуществляется по остаточному принципу;

— государство должно как можно более внимания уделять культуре, однако деятели культуры и искусства должны находиться в отстранении от государства, быть независимыми или оппозиционными; в реальности — заискивание

перед властью традиционно для деятелей культуры;

— все беды отечественной культуры заключаются в недостатке финансирования и некомпетентности чиновничьего аппарата.

Как видим, традиционный дискурс содержит неискоренимые логические противоречия, что подтверждает его моральную устарелость. Более того, уже в рамках традиционного дискурса явно осознается, что командно-административное управление культурой не является универсальным в настоящее время. Те способы управления культурой, которые сложились в России в настоящее время, соответствуют сырьевой экономике и никак не релевантны инновационной экономике. Более того, западные специалисты, рассуждая о проблеме финансирования, анализируют ее с точки зрения предпосылок постиндустриального общества. Действительно, обсуждаемая проблема имеет не сугубо российский адрес прописки. Государства и социумы, вовлеченные в процесс перехода к информационному обществу, включенные в сферу глобализации, испытывают процесс переоценки ценностей, о чем идет речь в книге М. Пахтера и Ч. Лэндри [6]. Проблема формулируется как «кризис финансирования культуры» со стороны государства и частного бизнеса.

Вывод о необходимости смены парадигмы в отношениях культуры и государства и в отечественной культурной политике можно сделать исходя из статьи бывшего министра культуры Российской Федерации А.А. Авдеева [1], который

подчеркивает, что главные принципы развития культуры — предоставление равных возможностей, творческая свобода, плюрализм. Существенным препятствием для смены парадигм, поясняет автор, является неразработанность законодательной базы спонсорства и меценатства, отсутствие стимулов для этого.

Нужно отметить, что уже сложившееся отношение государства и рынка в каждой культурной области своеобразно. Например, в киноиндустрии государство ведет протекционизм в производстве российских лент и подготовке кадров, но в прокате «государство не может заставить зрителя смотреть то, что ему неинтересно» (В. Путин). В современном изобразительном искусстве получил развитие рынок, однако цены не сильны бюджетным средствам, а значит, даже ведущие музеи страны не могут продемонстрировать искусство начала XXI века. Однако постепенно начинают работать новые формы финансирования: например, используется система грантов Президента и Правительства для поддержки ведущих творческих коллективов и вузов. В 2008 году принята Концепция сохранения и развития нематериального культурного наследия народов Российской Федерации на 2009—2015 годы. Общая проблема для всех разнообразных сфер культуры — это поддержание и повышение конкурентоспособности как самой творческой деятельности, так и уровня менеджерских навыков.

Подтверждением современных тенденций служит и то, что в Послании Президента Российской Федерации

Федеральному Собранию от 12 ноября 2009 года впервые было официально декларировано включение современного искусства в сферу государственных интересов [см.: 7, с. 11].

Формы инновационного дискурса культуры находят свое проявление в различных сферах. Пафос и декларацию современного культурологического дискурса встречаем, к примеру, на Интернет-сайте «Прагматика культуры» [8].

«В 70-80-е годы XX века, — пишет Т.Г. Богатырева, — в культуре резко начали подчеркиваться приоритеты экономического развития, ее инструменталистская роль: в ответ на тяжелый структурный кризис 70-х произошел перенос тяжести с идеи участия в культуре во имя развития личности и сообществ на идеи возможного вклада культуры в экономическое возрождение городов и регионов» (*там же*). Зарубежные теоретики отмечают: «Живая мультикультурная активность городов стала рассматриваться как неотъемлемый элемент муниципальных и региональных маркетинговых стратегий, направленных на привлечение мобильного международного капитала и специалистов» [6, с. 48–49]. Инструменталистская точка зрения в культурной политике, как правило, помещает культуру в экономическую плоскость, оценивая потенциал наследия культурной деятельности с точки зрения

улучшения имиджа того или иного места, повышения качества и образа жизни населения или привлечения инвестиций. В последние десять лет существенно изменилась само построение культурной политики, которая уже не может не учитывать парадигму развития творческих индустрий¹. Одной из особенностей современной стратегии является постепенный отход правительств от прямого финансирования сферы культуры и вовлечение культурных организаций в те формы культурной практики, которые позволили бы им быть экономически состоятельными. Коммерческая форма инструментализма использует культурные стратегии как бизнес-проекты для получения прибылей и попутных социальных эффектов [см. 6, с. 43–44]. Ключевой силой притяжения для бизнеса и двигателем экономического роста для городов становятся квалифицированные, талантливые и компетентные люди, вокруг устремлений и идей которых и сосредоточиваются конкурентные преимущества города, что делает Творческий Город реальностью [см.: 4, с. 15–16]. В продвинутых странах считается, что кластеры бизнесов, входящих в сферу творческих индустрий, и организации, занимающиеся цифровыми медийными технологиями, являются основными двигателями постиндустриальной экономики. Формы культурной деятельности

¹ В творческие индустрии обычно включают издательское дело и полиграфию, дизайн и моду, рекламу, изобразительное искусство, ремесла, архитектуру, сценические формы искусства, аудио-визуальное искусство и средства массовой информации, разработку и выпуск программного обеспечения, интерактивные компьютерные игры.

рассматриваются в связи с развитием досуговой деятельности, индустрии развлечений и культурного туризма. В США и Европе творческие индустрии являются самым динамично развивающимся сектором. В США к 1998 году по доходности сектора культурные индустрии догнали авиастроение. В настоящее время в секторе творческих индустрии США занято, по разным источникам, от 10 до 20% населения.

Россия также демонстрирует различные формы продвинутой в области современной культуры и современных культурных практик. Открытость и демократизм государства, креативность его интеллектуальной среды и позитивный имидж современной России в мировом художественном процессе связываются в культурной сфере прежде всего с развитием всех форм актуального искусства. Такова современная действительность, которая оттеснила на второй план практически все формы традиционного реалистического искусства. Внимание к нему ослабило как государство, так и музеи. Сместились культурные акценты. Но в этом движении есть логика исторических событий и диалектика современной культуры. Почти все авторы отмечают большую денежную подпитку актуального искусства со стороны частного сектора экономики и галерей, за спиной которых стоят немалые средства. Например, В.И. Перфильев [см.: 7, с. 12] отмечает, что участие в международных биеннале проходит не только с участием государственных, бюджетных средств, зачастую в меньшем размере, но и, что

практически обязательно, с привлечением внебюджетных источников. Даже если Минкультуры России поддерживает тот или иной проект, то это далеко не всегда сопровождается финансовой поддержкой. Бюджет Минкультуры ограничен. Поэтому необходимо различать поддержку финансовую и поддержку морально-организационную и статусную от государства — будь то в лице министерства, музея или государственно-частных корпораций.

В качестве позитивного сдвига предстает уже сложившаяся структура и государственная культурная политика в сфере современного искусства. Сюда включаются ГЦСИ (Государственный центр современного искусства) и его филиалы в Санкт-Петербурге, Нижнем Новгороде, Екатеринбурге, Калининграде. В Центре и филиалах существует практика передового менеджмента, международные связи, работа с грантами, благотворительными и спонсорскими средствами. Это современные модельные для территории учреждения. Сейчас стоит задача расширить филиалы по федеральным округам — Южному, Дальневосточному, Сибирскому. Кроме того, государственная политика в сфере современного искусства реализуется через Государственный центр фотографии (Санкт-Петербург) и через государственные музеи.

В Москве и Нижнем Новгороде ГЦСИ функционируют на собственных площадках и включают акции не только в области изобразительного искусства, но и в области современной музыки, архитектуры, фотографии, кино. ГЦСИ

ведут также программы по современному искусству, с детьми. Можно согласиться с В.И. Перфильевым, что «в перспективе может заработать развитая сеть федеральных мультикультурных площадок международного уровня, способная к самостоятельному менеджменту и творческим контактам, умеющим транслировать зрителю ценности современной культуры, способных конвертировать национальные творческие инициативы в интернациональные проекты и репрезентировать Россию как страну с передовой культурной политикой» [7, с. 19].

В качестве образца современной культурной политики и практики иногда рассматривается художественный мультикультурный проект на базе города Перми. В рамках единого проекта «Пермь — культурная столица», разработанного Маратом Гельманом, совместно с областной властью и властью города осуществляется единая организационная и финансовая политика. Множество культурных мероприятий, проведенных в Перми с участием московских и зарубежных партнеров, ориентировано на современные формы, актуальное искусство. Позиция М. Гельмана сознательно основана на

принципах современной стратегии (парадигмы): «...Мы переформируем отношение культуры и власти», когда во главу угла ставится такое понятие, как «качество досуга», которое составляет, по словам Гельмана и социологов, «25% качества жизни». Госзаказ Гельман понимает не как угодничество власти, а как «качественный досуг», используя при этом современное искусство как социальный конструктор интерактивных связей в России: «Мы собираемся стать инновационной площадкой для тех процессов, которые в любом случае произойдут в России, либо России не будет и она сожмется до Москвы» [2].

Таким образом, современные отечественные культурные проекты включают в себя сверхзадачу — формирование определенного образа жизни. Только идя по этому пути, поставив культуру как средство созидания достойного образа жизни на микро- и на макроуровне, можно достойно войти в мировое сообщество на правах равных партнеров [см.: 10, с. 37]. Важно, чтобы в новом Федеральном Законе «О культуре» [см.: 5] эта культуроцентристская ориентация отечественной политики нашла свое нормативно-правовое закрепление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеев А.А. Государство и культура // Культура России: Информационно-аналитический сборник 2010 года. М.: ГИВЦ Минкультуры РФ, 2010.
2. Гельман М. Выдернуть себя из реальности. О культурной политике в Перми // Полит.Ру, 23 октября 2009 [Электронный ресурс; режим доступа: URL: http://www.polit.ru/article/2009/10/22/bg_gm/].

3. Культура и государство // Дискуссионный клуб «Свободное слово», 24 марта 2004 [Электронный ресурс; режим доступа: URL: http://slovo.netda.ru/kss_text/040324kss.htm].

4. Мак-Илрой Э. В поисках творческой конкурентоспособности, или Как измерить тяжесть Святого Грааля? // Новые форматы партнерства. М.: Институт культурной политики, 2004 (Серия «Культурные стратегии: Экспертный клуб»).

5. О концепции проекта нового базового федерального закона о культуре [Электронный ресурс; режим доступа: URL: www.komitet2-3.km.duma.gov.ru/file_xp?idb=1746379&fn...doc...].

6. Пахтер М., Лэндри Ч. Культура на перепутье. Культура и культурные институты в XXI веке. М.: Классика — XXI, 2003. 96 с.

7. Перфильев В.И. Государственная политика и современное искусство // Культура России: Информационно-аналитический сборник 2010 года. М.: ГИВЦ Минкультуры РФ, 2010.

8. Прагматика культуры [Электронный ресурс; режим доступа: URL: <http://artpragmatica.ru/projects/?uid=2284>].

9. Перфильев В.И. Государственная политика и современное искусство // Культура России: Информационно-аналитический сборник 2010 года. М.: ГИВЦ Минкультуры РФ, 2010.

10. Разлогов К.Э. Государственная политика в сфере культуры // Культура России: Информационно-аналитический сборник 2010 года. М.: ГИВЦ Минкультуры РФ, 2010.



О РОМАНТИЧЕСКОМ ЧУВСТВЕ ВРЕМЕНИ В МУЗЫКЕ И ЖИВОПИСИ

Поскольку время является одной из наиболее фундаментальных характеристик реальности, искусства и в особенности музыки, то возможно предположить, что именно на таком фундаментальном уровне имеет смысл вести поиск тех инвариантов, которые, воплощаясь в бесконечном разнообразии форм и даже видов искусства, определяют специфику исторических стилей. Ведь не мелодии, гармонии и краски представляют глубинную сущность стиля (они образуют его поверхность, его форму), а то, как человек овладевает жизнью — пространством и временем. Издревле искусство стремилось преодолеть текучесть времени, полагая в качестве своей цели Вечность, — то, что понималось (согласно Платону и его традиции) как прообраз самого времени. Ведь текучесть времени в своем пределе приводит к выводу о невозможности существования ни времени, ни вообще какого-либо смысла: настоящий момент — безразмерное мгновение, подобное точке, его физически нет. Прошлого (по определению) — уже нет, будущего — еще нет. Выходит, и вообще ничего нет: все — сплошная мнимость!

Этому безрадостному выводу чисто рациональных, рассудочных умозаключений

противостоит обычное чувство времени, но не только оно, а и вся многовековая история искусства. Для нормального человеческого восприятия понятия настоящего времени и настоящего момента не сводятся к неуловимому мгновению, как и не являются фикцией, а представляют собой несомненную реальность. Критерием момента настоящего времени является не его величина, а конструируемое сознанием смысловое единство, мыслимое как «теперь» или «сейчас». Множественность границ этого «теперь» отражена в ряде европейских языков, например, в английском, где *present continuous* и *present simple* выражают настоящее время разного порядка. В любом случае то, что подразумевается под настоящим временем, — на самом деле процесс, содержащий свое «внутреннее» прошлое и будущее. Но сама квалификация некоего отрезка времени как настоящего момента свидетельствует о том, что ощущение течения времени в пределах данного момента не представляется существенным. Значит, ощущение настоящего в чем-то противодействует собственно течению времени, ставит сознание над ним. Поэтому возможно сказать, что понимание настоящего момента есть сердцевина по-

нимания времени и ключ к мировоззрению — овладению временем и осмыслению жизни. Искусство, издревле укорененное в священных культах, в течение веков ориентировалось на воплощение вечных ликом (эйдосов), вознесенных над временем. И даже когда пространственно-временная организация нашего земного мира стала активно вторгаться в мир художественный (как в римско-эллинистическом портрете, готической многофигурной скульптуре или живописи Возрождения и Нового времени), в качестве отражения вечности выступает запечатленный *момент настоящего*¹, вбирающий в себя временную ретроспективу и перспективу и бесконечную смысловую глубину.

Так, и европейская музыка Нового времени, — казалось бы, отделившаяся от вечности и погруженная в пульсирующий поток времени, — выработала механизмы овладения настоящим моментом в его смысловой полноте и устойчивости. Как известно, И. Стравинский именно с музыкой, и только с ней, связывал способность человека реализовать настоящее: «Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее. Несовершенство природы его таково, что он обречен испытывать на себе текучесть времени, воспринимая его в категориях прошедшего и будущего и не будучи никогда в состоянии ощутить как нечто реальное, а следовательно и устойчивое, настоящее. Феномен музыки дан нам



Игорь Стравинский: «Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее»

единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем» [2, с. 149]. В этом же русле находится и высказывание К. Леви-Стросса: «Музыка... превращает отрезок времени, потраченный на прослушивание, в синхронную и замкнутую в себе целостность. Прослушивание музыкального произведения в силу его внутренней организации останавливает текучее время; как покрывало, развеваемое ветром, оно его обволакивает и свертывает. Только слушая музыку и только в то время,

¹ Согласно Августину, понятие настоящего внутренне противоречиво. С одной стороны, это граница между прошлым и будущим, а значит, она не должна обладать длительностью и быть реальной. Однако мы уверены в обратном. Настоящее, по Августину, реально вследствие присутствия в нем вечности как атрибута Бога. Вечность здесь понимается как нечто противоположное времени, но не как бесконечность во времени.

когда мы ее слушаем, мы приближаемся к чему-то, похожему на бессмертие» [*там же*, с. 148–149].

Данная концепция с максимальной рельефностью и даже резкостью была представлена Г. Орловым, который, в отличие от предыдущих авторов, преподнес ее, во-первых, как принадлежность исключительно «западной» музыки и, во-вторых, как качество, ценность которого отнюдь не бесспорна. Вместо «реализации настоящего» и «приближения к бессмертию» Орлов склонен видеть в структурах западной музыки установку на «бегство от времени», забвение «о реальном времени»: «Таков западный способ преодоления времени: “вмораживание” его в структуру» [6, с. 49]. По ощущению Орлова, забвению подверглось не только «реальное время», но и сам звук с его жизнью. «Звук отслужил свою службу. Теперь лицо музыки определяет не он, а выявленная им структура — временная, но не зависящая от времени» [*там же*].

Сейчас меня интересует не то, как в цитированной работе представлено западное ощущение музыкального времени (достаточно односторонне — в силу полемической заостренности), а более плодотворная идея автора о том, что к «родственному эффекту утраты объективного чувства времени, неограниченно расширяющегося и длящегося мгновения» [*там же*, с. 393], ведут два противоположных плана восприятия времени: не только «западный», но и «восточный», не только «структурно ориентированное проективное время», но и «наполненное событиями время созерцания» [*там же*].

Итак, на одном полюсе, достигшем максимального расцвета в музыке венских классиков, господствует концепция: «звуки и звуковые структуры во времени», на противоположном — «время в звуках и звуковых структурах».

Конечно, вторая концепция (концепция живущего, меняющегося звука) присуща не только «восточной» музыке, но и григорианскому хоралу, и знаменному роспеву, и неомодальной ритмике О. Мессиана, так как в ней именно дление, а не метрическая доля такта становится определяющим фактором¹. Наконец, она восторжествовала в музыке второй половины XX века: в течениях авангарда, минимализма, спектральной школе и др.

Особенно важно подчеркнуть, что названные явления современной музыки явились не только плодом усвоения форм мысли и созерцания культур Востока, но и результатом длительного развития самой западной традиции. В качестве важнейших вех «освобождения звука», предшествовавших радикальному перевороту второй волны авангарда, необходимо назвать (в обратном порядке) Мессиана, Вареза, Веберна, Дебюсси, Брукнера, Мусоргского, Вагнера, Листа, Шопена. Активное начало возрождения в европейской музыке концепции «звука, наполненного временем», связано с зарождением музыкального романтизма.

Прежде чем перейти к особенностям романтического чувства времени, кратко суммируем важнейшие черты временного континуума музыкальной классики. Как и в ньютоновской картине мира, все события

¹ Подробнее об этом см.: 4, с. 156–180.

погружены в поток чистого объективного времени, которое само свободно от событий. Но, в отличие от монотонного счета времени в классической механике, музыкальное время, или, по определению М. Аркадьева, «незвучащая основа музыки» не только осуществляет счет, но и несет огромную энергию: это темпо-метрическая, аффектированная пульсация. Ощущению настоящего способствовала и риторическая природа музыки в эпоху барокко и классицизма: музыка уподобляется организованной речи, а фразы речи мы воспринимаем как развертывание уже существующей мысли вне течения времени от прошлого к будущему — как передачу смысла в пределах настоящего. Но чем больше музыкальный звук высвобождался из норм риторики, а позже — и quasi-речевого синтаксиса вообще, тем полнее он «срастался» с временной перспективой.

Новое качество романтического звука, а можно сказать, и самого звучащего времени, было осмыслено Э. Куртом: «классическое ощущение склоняется к тому, чтобы находить в звуке нечто определенное, закрепленное в себе, романтизм же воспринимает звук в его вибрации, в стремлении выйти из замыкающих его границ... Классицизм ищет в явлении звука нечто стабильное, фундамент, романтизм — стремление. Поэтому там — склонность рассматривать звук как основной тон, центральную отправную точку, здесь же — как вводный тон, устремленный вперед — к дальнейшему переходу» [5, с. 43].

Курт размышлял о классическом и романтическом звуке, вовсе не касаясь проблем времени, но вывод напрашивается сам собой: он услышал именно ту богатую

внутреннюю жизнь звука, которую Орлов отрицал в западной музыке вообще. Впрочем, как и все в культуре романтизма, организация времени противоречива и двойственна. Классический принцип «звуковые события в потоке метризованного времени» не отменяется, а только модифицируется: он дополняется «встречной» энергией «стремления», наполняющего звук, паузу, мотив, тему и всю композицию. Соответственно, на каждом масштабно-временном уровне вырабатывались свои приемы, соответствующие новому ощущению звучащего времени. Достаточно сравнить «точечные» звуки-атомы клавиесина или молоточкового фортепиано с трепетным педальным звучанием романтического и современного фортепиано. Но дело не только в инструменте: звуку ноктюрнов Шопена помогает «длиться» вся фактура, гармония и ритмическая организация. Звук-процесс получил продолжение в мелодии нового типа — романтической кантилене, «растягивающей» момент и стремящейся стать «бесконечной мелодией» (что по-разному проявилось у Шопена, Вагнера и Рахманинова). Композиторская мысль на протяжении XIX столетия естественно движется к «форме как процессу» (данная идея Б. Асафьева возникла на волне обобщения слухового опыта романтического века).

При таком ощущении форма не просто развертывается во времени и предстает в итоге как некая вневременная quasi-архитектурная конструкция, а включает в себя временные категории (прошлое, настоящее, будущее). Так становятся возможными «божественные длинноты» (Шуман о Шуберте), свидетельствующие о том, что переживание времени, жизнь в

нем вошли в сущность художественной формы (вслед за Шубертом — у Вагнера, Брукнера, Малера).

Позже, в музыке XX века (и прежде всего у Дебюсси) получила развитие такая сторона процессуальности, как дление, жизнь звука при ослаблении (вплоть до нивелировки) другого важнейшего качества романтического времени — направленности. Так постепенно формировалась «антиасафьевская» идея «момент-формы», обретшая свой законченный вид вместе с теоретическим осмыслением у Штокхаузена.

Но вернемся к романтическому ощущению звука. Субъективное, внутреннее время звучания рождает из своих недр метр — уже не объективно предзаданный, а вырастающий из личного переживания времени. Субъективность истоков романтического времени имеет ряд важных следствий. Одно из них — это гибкость течения, непостоянство скорости, обусловленное динамикой чувства. Далее, коль скоро течение времени ощущается независимо от плотности событий, движения и развития, то оно не менее, а еще более выразительно дает о себе знать в состоянии покоя. Вспомним, как в начале вагнеровского «Золота Рейна» при отсутствии событийности мы слышим музыкальный образ «чистого времени» — очень похожего на вечность (постоянство повтора), если бы не постепенное ускорение фигурации — как бы ускоряющегося «хода часов». В целом романтическое время остается направленным, процессуальность нарастает; но вот переход от одной фазы процесса к другой теперь намного более свободен и субъективен. Процесс в музыке романти-

ков, в дополнение к своим классическим формам, может быть представлен либо в виде калейдоскопического чередования событий-«кадров», либо нединамичного, «картинного» эпического развертывания. Вероятно, именно в субъективности романтического времени в конечном счете коренится возможность отражения музыкой принципов других искусств — от живописной картинности до литературной поэмности. Парадоксально, но в балладах Шопена можно обнаружить разделение на время звучания («композиционное») и время «сюжетное» («драматургическое»), в целом музыке не свойственное. В последовании событий (от прошлого к настоящему) могут вноситься изменения; например, «эпилог» может быть вынесен в самое начало, как это сделано в Первой балладе Шопена [см.: 3, с. 78–80].

Наконец, важно подчеркнуть еще одну особенность времени романтического искусства, специфическую на фоне предшествующих «риторических» стилей, — его непрерывность. Безусловно, интенсивное движение и, соответственно, временной параметр прочно вошли во все виды искусства в эпоху барокко. Но в барочном искусстве отдельный момент, всячески указывая на движение, все же предстает как «выхваченный» из этого движения «кадр».

Сказанное с особой непосредственностью проявилось в изобразительных искусствах, в музыке же вызвало неприменную мотивную расчлененность любой ткани.

В романтическом искусстве именно чувство непрерывности времени, с одной стороны, позволило воплотить само движение в текучести и диффузности, а не только последовательность его моментов,

а с другой, — воплотить течение времени при отсутствии внешнего движения. В музыке это привело (на разных уровнях) к цельной, не делящейся на мотивы, «бесконечной мелодии», к «вслушиванию» в одно созвучие (что вызвало общее замедление темпов), к переходу от игры *non legato* (по-моцартовски) к легатной романтической кантилене и педальному «флеру», в котором уже не существует отдельных звуков-моментов. В.Н. Холоповой принадлежит проницательное разделение музыкальных тем на две категории: состоящие из мотивов и обладающие «первичной целостностью» [9, с. 29]. Именно второй вариант позволяет воплотить текучесть времени и развитие во времени, неделимое на отдельные моменты.

Особо сложные и интересные задачи по передаче непрерывного движения пришлось решать живописи, для которой это такая же трудноразрешимая сверхзадача, как для музыки — *quasi*-литературные перестановки прошлого, настоящего и будущего. Французские романтики Т. Жерико и Э. Делакруа деформируют контуры природы, создавая иллюзию движения, которое можно ощутить лишь на протяжении какого-то времени. Так, на картине Жерико «Скачки в Эпсоме» лошади кажутся неестественно вытянутыми, если воспринимать их мгновенно и представлять перемещение в следующий момент. Но в том и дело, что эти следующие моменты уже даны в картине, в изображении, синтезирующем движение во времени, а не выделяющем из него какое-то одно мгновение. Как однажды заметил О. Роден, «в действительности время не останавливается, и если ху-

дожнику удастся передать впечатление жеста, длящегося несколько мгновений, его произведение, конечно, будет гораздо менее условно, чем фотография, в которой время внезапно прерывает свое течение» [7, с. 60]. Тут же Роден объяснил, почему «неправильные» и невозможные с точки зрения фотографии изображения лошадей у Жерико по сути гораздо правдивее застывших поз на фото, и сделал следующий вывод: «Их [художников, передающих действие. — К.З.] душа и рука увлечены жестом, и они инстинктивно передают его дальнейшее развитие» [там же, с. 61]. Заметим, к слову, что если фотограф установит большую выдержку, — картинка «смажется»; похожим эффектом пользовались и живописцы.

Приведенные примеры на живописное растяжение момента были связаны с движением. Нередко можно встретить такие романтические пейзажи, в которых нет физического движения, но предполагается время втягивания взгляда зрителя в глубь картины. Пример — удаляющиеся аллеи И. Левитана или бескрайние горизонты К.Д. Фридриха (иногда — вместе с персонажем картины, который, как и зритель, смотрит вдаль).

Как «столкнулись» старые и новые принципы, хорошо видно на картине А. Иванова «Явление Христа народу». На переднем плане — вполне традиционное, классическое изображение людей, с «застывшими» характерными риторическими жестами и мимикой. Группа людей на берегу реки Иордан воспринимается как повествование в картинах, требующее немало зрительского времени, — как это было в старой живописи. Но небольшая фигурка



А. Иванов. Явление Христа народу (1836—1857)

приближающегося Христа, ломающая все классические каноны, вводит интенсивное время ожидания, — время, необходимое на то, чтобы Иисус приблизился и занял подобающее место. Перед нами, таким образом, — картина-процесс! — причем процесс, символизирующий историю человечества, переводящий ее в мистирию

и в смысловом, сюжетном аспекте устремленный в Вечность¹.

В отмеченных случаях речь шла о попытке «размыть» неподвижность момента при помощи сюжетного движения. Но Делакруа и его последователи, например, К. Коро, Э. Дега, Э. Мане, К. Моне, П. Сезанн, О. Редон, В. Ван Гог и мно-

¹ Об этой картине, в частности, писал Б. Вишпер. Он утверждал, что особый путь или метод, ведущий «к переживанию времени, к его эмоциональному тону, к его специфическому содержанию, был избран русской живописью. Возможности этого пути гениально наметил уже Александр Иванов. Его «Явление Христа народу» не случайно показывает приближение Мессии издали: оно наполнено напряженным чувством ожидания не только в смысле расстояния в пространстве, но еще больше в смысле дистанции во времени. С огромной силой трагический образ неумолимого времени развернут в некоторых эскизах А. Иванова. В одном из них мастер показывает не физический путь Христа на Голгофу, а тот эмоциональный путь ожидания и страха, предчувствия и отчаяния, который его сопровождает, не место действия, а время переживания» [1, с. 148—149].

гие другие, начали насыщать движением саму живописную материю, которая силой «эстетической принудительности» (выражение П. Флоренского) заставляет взгляд зрителя прийти в движение. Здесь необходимо уточнение. Безусловно, любая картина требует определенного (как правило, очень большого) зрительского времени для восприятия лишь одного запечатленного мгновения, в особенности многофигурные композиции XV—XVI веков, барочная живопись, изобилующая огромным количеством тщательно и любовно выписанных деталей. Картина, таким образом, сближается с повествованием (а в готической и раннеренессансной живописи она и в самом деле часто являлась повествованием, совмещающим *разные* моменты времени, например, в одном изображении Иисус Христос мог быть изображен дважды: распятый на кресте и уже снятый с креста).

Романтическая живопись, вдобавок к сказанному (или вместо него) вводит новое качество в зрительское время. Предметы, изображенные на картине, часто лишаются четкой «прорисовки» и ясных очертаний: сам материал так организован, что создает иллюзию движения и властно требует синтезирующего, направленного зрительского взгляда. Приведем высказывание современного специалиста по изобразительным искусствам: «Бурная энергетика героически действенного романтизма французских мастеров также способствовала активизации экспрессивных сторон живописного образа — динамизировала композицию, раскрепостила движение; изменила колорит — ... впервые ввела в практику использование дополнительных цветов (Делакура), драматизировала

светотень, разбудила фактуру — сделала захватывающей жизнь самой живописной поверхности, сообщив ей процессуальность, характер становления» [8, с. 658]. Если мы будем поочередно и подолгу рассматривать отдельные детали на картинах Делакура, Коро, не говоря уже об импрессионистах и постимпрессионистах, мы не увидим ничего (или почти ничего), кроме пятен и мазков. Послеклассицистские картины XIX века обычно требуют меньше зрительского времени, чем работы «старых мастеров», но, охваченные единым колоритом, единым «порывом», они продолжают запечатленный момент силой движения красочной материи. Время зрителя определяется теперь не только сюжетным временем картины, но и композиционным временем материала. Таким образом, момент настоящего времени для романтиков обретает внутреннюю подвижность, качество дления, стремления, но при этом все же воспринимается и как непрерывное настоящее время, не распыленное на множество отдельных «атомов». Замечательным воплощением такого длящегося настоящего стала мелодия-кантилена, служившая моделью времени для многих мыслителей — А. Бергсона, Э. Гуссерля и др.

Таким образом, настоящее время, а вместе с ним и вечный идеальный эйдос, переживается романтиками в становлении (стремлении, томлении): теперь *именно на течении времени делается акцент* — и в результате момент настоящего уже не преодолевает текучесть времени из прошлого в будущее — он только стремится к этому. Так постепенно в качестве идеальной основы мышления вместо *вечного эйдоса* выдвигается *жизнь* — и в постро-

мантическую эпоху формируются различные «философии жизни» и «эстетики жизни» (реализм, натурализм).

Когда же и жизнь как единое целое, в качестве идеальной основы которого выступала вечная идея, уже не может оставаться фундаментом мышления, — исчезает направленность времени и классикоромантическое искусство переходит в импрессионизм. Время, прежде непрерывное, распадается на ряд моментов, имеющих некоторую (небольшую) длительность, но уже не включенных в интегрирующий направленный процесс. Здесь открываются горизонты для возрождения на новой основе базисной роли эйдоса, вместе с его структурным коррелятом — настоящим моментом, запечатленным как вечность.

В качестве новой основы выступает теперь то принципиальное, неустранимое, фундаментальное движение в мире искомым (а не заданных, как в прежние эпохи) вечных смыслов, которое применительно к окружающей нас реальности писатель XX века определил как «поиски утраченного времени». Диалектика такова, что утрата вечности непременно приводит и к утрате настоящего момента как средоточия времени (по Платону, «подвижного образа вечности»). И наоборот, вживание, вслушивание романтиков в течение времени и в особенности в *протекание настоящего момента* — вспомним красноречивые примеры Вагнера, Листа, Брукнера — становилось для них сакральным путем в мир вечных смыслов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Винпер Б. Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. М., 1962.
2. Друскин М. Игорь Стравинский. М.; Л., 1974.
3. Зенкин К. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена // Научный вестник Московской консерватории, 2010, № 3, с. 71–83.
4. Зенкин К. Слово в музыкальном мире О. Мессиана как знак «Божественного присутствия» // Жабинский К.А., Зенкин К.В. Музыка в пространстве культуры. Избр. статьи. Вып. 4. Ростов-на-Дону, 2010.
5. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975.
6. Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон; СПб.: Frager&Co, Советский композитор, 1992.
7. Роден О. Мысли об искусстве. Воспоминания современников. М., 2000.
8. Свидерская М. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков. М., 2010.
9. Холопова В. Музыкальный тематизм: Научно-методический очерк. М., 1983.

О ТЕМАХ И ТЕМАТИЧЕСКИХ СОЧЕТАНИЯХ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ФУГАХ МОЦАРТА

Сравнительно немногочисленный состав фуг Моцарта соответствует общему представлению об этом жанре в эпоху венской классики. Композитор обращался к фуге в церковных произведениях, отдал ей должное как инструментальному жанру, сочиняя (но чаще — лишь начиная сочинять) для клавира и органа. Вслед за Й. Гайдном и, как указывают многие исследователи, под воздействием его квартетов ор. 20, Моцарт также написал и фуги в финалах собственных струнных квартетов F-dur (KV168) и d-moll (KV173). Однако точного следования гайдновским образцам у Моцарта нет. Во многом потому, что для него, в отличие от Гайдна, рамки строгой фуги никогда не были тесны. Иным оказалось и отношение Моцарта к тематическому составу фуги: в финалах его квартетов KV168 и KV173 фуги одготемные, в то время как у Гайдна финальные фуги квартетов ор. 20 написаны *a 2 soggetti*, *a 3 soggetti* и *a 4 soggetti*.

Корреляция между количеством тем и степенью сложности сочинения существовала на протяжении всей истории фуги и подобных ей жанров — достаточно вспомнить порядок номеров в «Искусстве фуги» И.С. Баха: в начале цикла — фуги на одну тему, затем контрафуги и, наконец, многотемные¹. Среди самых впечатляющих примеров возрастания количества тем в группе полифонических сочинений — «Первая книга фантазий» Дж. Фрескобальди (1608), где пьесы с 1-й по 3-ю написаны на одну, с 4-й по 6-ю — на две, с 7-й по 9-ю — на три, а с 10-й по 12-ю — на четыре темы. Подобная идея присутствует и в гайдновской нумерации квартетов ор. 20. У. Киркендейл, а за ним и другие исследователи, обращают внимание на авторский порядок квартетов, отличный от принятого в современных изданиях, где квартеты с финальными фугами публикуются под номерами 2 (с фугой на 4 темы), 5 (с фугой на 2 темы), и 6 (с фугой на 3 темы). Однако в гайдновском Каталоге (*Entwurfkatalog*)²

¹ Специфике расположения частей в данном цикле посвящена 1-я глава фундаментального исследования Е.В. Вязковой об «Искусстве фуги» И.С. Баха [1].

² Подробнее об этом каталоге см.: 11.

это квартеты № 1, 2 и 3, расположенные соответственно количеству тем в фугах и возрастающей сложности управления ими [см. 12, с. 142]. Примечательно, что и среди последующих гайдновских фуг однотемные остаются в меньшинстве, при этом почти любая фуга (в том числе и на одну тему) начинается двухголосно: основная тема звучит в сопровождении контратемы¹.

У Моцарта же обратная картина. «В отличие от Гайдна Моцарт в обоих случаях ограничился одной темой» [7, с. 427], — замечают П. Луцкер и И. Сусидко, сравнивая вышеназванные фуги из квартетов Моцарта KV168 и KV173 с гайдновскими квартетными фугами из ор. 20. Более того, Моцарт ограничивался одной темой и в других случаях — всегда, когда писал инструментальную фугу «ради нее самой» [10, с. 161]². Еще одно важное отличие связано с точностью повторения темы — у Моцарта она всегда максимальная: известно, что одним из свойств Моцарта-импровизатора и полифонического композитора было умение «никогда не отклоняться от темы»³.

Несмотря на то, что свойственный Гайдну интерес к различному количеству тем не актуален для инструментальных фуг Моцарта, они очень богаты тематическими решениями. Это богатство *сочетаний*: темы и производных от нее элементов голосоведения, темы и ее контрапунктического сопровождения. Результатом становится значительная *тематическая плотность* полифонического изложения: точные проведения темы (тема в собственном смысле) сочетаются с ее версиями в свободных голосах. Это свойство присуще инструментальным фугам Моцарта независимо от времени их создания, однако в каждом случае «выведение»⁴ материала свободных голосов из темы происходит по-своему. Различие коренится в характере тем и особенностях их разработки — тех аспектах фуги, которые претерпели значительные изменения после знакомства Моцарта с полифонией И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

В фуге из юношеского квартета d-moll (KV 173), написанного в 1773 году, наиболее устойчивым элементом голосоведения является прямое поступенное движение — основной материал хроматической темы. В отсутствие удержанного противо-

¹ Понятие «контратема» малоупотребительно в современной отечественной музыковедческой практике. Именно это обстоятельство — свобода от общепринятой области значений — позволяет использовать его расширительное истолкование, как, например, в книге А. Манна «Исследование фуги»: «В отличие от темы, которая вступает первой, прочие (the others) называются противосложениями (countersubjects) или вторыми темами-контратемами (secondary themes-contrathema)» (курсив мой. — Л. Г.). См.: 13, с. 157.

² За пределами инструментальной фуги (прежде всего, в области сонатной формы) картина обратная: как известно, для Гайдна характерна тенденция к однотемности, для Моцарта — к многотемности.

³ Слова М. Штадлера, приведенные в книге У. Киркендейла [цит. по: 12, с. 161].

⁴ В данном случае подразумевается данное Ю.Н. Холоповым определение канона как «формы с выводимыми голосами» [см.: 8].

сложения как такового, контрапунктическое окружение темы отличается редкой однородностью. Вместе с гаммообразной темой звучат и отрезки гаммы: в реальном и скрытом голосоведении, в вариантах хроматических и диатонических, прямых и обращенных, синкопированных, данных в ритмическом уменьшении, усложненных репетициями тонов и т. п. Все это, в конечном счете, переходит в стретты, которые воспринимаются как более строгие версии тех же сочетаний (см. пример 1).

Пример 1

The musical score for Example 1 begins with a piano introduction in 3/2 time, marked with a forte (f) dynamic. This is followed by a system of four staves (two vocal staves and two piano accompaniment staves). The first system shows the vocal lines and piano accompaniment. The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. The third system shows the vocal lines and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal lines and piano accompaniment.

О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта

Совершенно по-иному складываются сочетания темы и производных от нее элементов голосоведения в начале 1780-х годов, в так называемый «период сочинения фуг» (А. Эйнштейн). Один из примеров — фуга, которую Моцарт «записал», «пока придумывал» прелюдию¹, из цикла *Praeludium (Fantasie) und Fuge C-dur* (KV394/383a). Отмечаемое исследователями ее сходство с баховской C-dur'ной фугой из I тома «Хорошо темперированного клавира» не ограничивается темой. Моцарт откликается также и на баховские приемы, в том числе такой, как распространение интервалов, из которых строится тема, на сопровождающие ее голоса. Как у Баха, так и у Моцарта, реальные секунды сочетаются с секундовыми шагами скрытого голосоведения, реальные кварты — с квартовым охватом тетрахорда. Отличия моцартовского голосоведения в том, что квартовые шаги темы остаются шагами и в фигурациях противосложения: они отражены и уменьшены вдвое; секунды же (наряду с нонами) становятся не только мелодическими, но и гармоническими интервалами (см. примеры 2 и 3).

Пример 2

Бах. Фуга C-dur («ХТК», I том)



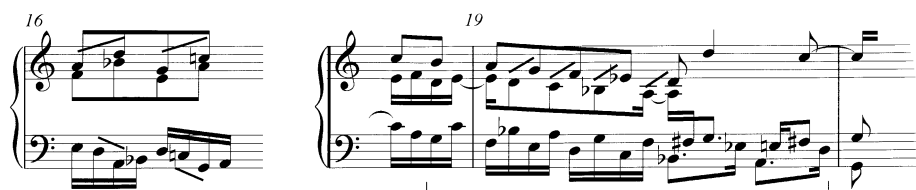
Моцарт. Фуга C-dur (KV394/383a)



При этом в моцартовской фуге сочетания кварт и секунд присутствуют постоянно, в том числе и вне проведений темы (см. пример 3).

¹ Фраза из письма от 20 апреля 1782 года, свидетельствующая о полифоничности творческого процесса: записывая — сразу набело — одно, Моцарт придумывал (или продумывал) другое [см.: 7, с. 259].

Пример 3



Если обратить внимание на эти же интервалы в развивающем разделе фуги, можно заметить, что одно из басовых проведений темы изменено особым образом: вместо тетракордов второго такта звучат вчетверо увеличенные по ритму квартовые шаги (а тетракорды становятся линиями скрытого двухголосия: *c-h-a-g* и *f-e-d-c*).

Это новое продолжение темы, предвестник ее полного проведения в увеличении, проводится ответом в теноре, в обычном ритме. Контрапунктом к поступенной последовательности кварт служит каноническая секвенция, в которой и мотив, и шаг, и начальный интервал имитации представляют собой комбинации все тех же кварт и секунд (см. пример 4).

Пример 4



Наивысшая степень тематизации голосов достигается с появлением темы в уменьшении. После четырех ее проведений в басу по квартам (*a-d-G-C*) она звучит в виде канонической секвенции-стретты в верхней паре голосов (опять с восходящей квартой в качестве одного из интервалов имитации). Такой прием естественно сравнить с секвентными проведением темы в уменьшении в заключительных разделах фантазий и фуг Я.П. Свелинка и С. Шейдта¹. Но в контексте моцартовской фуги это разработочное вычленение ядра. Мотив протяженностью в 1/4 темы вмещает в себя ее половину, и в этом, в частности, заключается одно из проявлений высокой тематической плотности моцартовской фуги (см. пример 5).

¹ О влиянии северно-немецкой барочной музыки на Моцарта см.: 11, с. 181.

Пример 5



Сходным образом осуществляется тематизация голосов и в последней из инструментальных фуг Моцарта, входящей в состав написанной в 1791 году Фантазии для механического органа *f-moll* (KV608). Это две фугированные части (или, иначе, две самостоятельные фуги): первая написана на одну тему, вторая — на две¹.

Главным источником тематического насыщения голосов служит первая (основная) тема фуги. Ее поступенный остов (*f-g-as-b*) соединяет сегменты, ровный ритм которых в пропорции 4:1 задает тон всей ритмической организации фуги: по контрасту с фантазийными разделами, она выдержана в строгой разрядной ритмике. Еще одна отличительная черта темы — симметрия ядра и следующей далее фигуры, которая представляет собой его обращение (ракоход) и уменьшение (см. пример 6).

Пример 6



И уменьшение, и обращение (инверсия), уже как формы проведения темы, также будут активно востребованы в этой фуге — и вместе, и порознь.

Вообще же в фуге использован целый ряд вариантов основной темы, в том числе и сокращенные, с окончанием на сильных долях 2-го и 3-го тактов: это материал тематического развития, соответственно, в интермедиях и стреттах. Наконец, все названные варианты могут включать трель на третьем звуке.

¹ Композиция Фантазии восходит к т. н. прелюдиям и токкатам северно-немецкой школы времени Букстехуде; образцы такого рода мы находим и у Баха — как в органных фугах, так и в токкатах. Однако у Моцарта форма несравненно более компактная и тематически однородная, нежели у его предшественников, т. к. построена на контрастном сопоставлении единых по материалу фантазийных и фугированных разделов.

Приведем одну из четырехголосных интермедий с почти сплошь тематическим материалом: разные версии ядра сочетаются здесь с фигурами из развертывания темы и самостоятельно звучащей трелью (см. пример 7).

Пример 7



Столь значительно представленная основная тема существует наряду со второй темой и тремя удержанными противосложениями: два из них звучат в первой части и одно, новое, вместе со второй темой, во второй (таким образом, в обоих случаях основная тема проходит в сопровождении двух удержанных контрапунктов). Для свободных элементов голосоведения практически не остается места: постоянные сочетания удержанных мелодических единиц порождают значительную тематизацию фактуры, как в «монотематических» построениях, так и при сочетаниях основной темы с контрастами.

Множественность тематического материала у Моцарта сочетается с особенной отчетливостью композиции¹. Это общее правило подтверждается и в фуге из фантазии f-moll (KV608). Ее вторая часть написана как вариация на первую: три проведения T^1 (в контрапункте с T^2) даны на той же высоте и в том же порядке, что и проведения T^1 в экспозиции первой части. Сходны и последующие построения, в чем не сложно убедиться, сравнив сочетание трех версий основной темы из первой части (T , $T_{ум.}$ и L в тт. 45—48) и его более лаконичное повторение во второй части (тт. 179—184).

Поразительное даже для Моцарта богатство комбинаций отличает фугу для двух клавиров c-moll (KV426)². В следующей схеме представлены варианты вза-

¹ Подробнее об этом см.: 3.

² Подробнее об этом сочинении см.: 2.

О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта

иморасположения по вертикали и горизонтали ее основных мелодических единиц: это два элемента темы и мотив удержанного противосложения. Мотив не только звучит в контрапункте с каждым из трех тактов темы, но и соединяется с темой *по горизонтали* — то в качестве ее нового окончания, то в качестве «вступления», то сразу после заглавного мотива (см. пример 8).

Пример 8

The image displays a musical score for Example 8, consisting of several systems of staves. The top system shows the initial connection of the theme and the sustained motif. The second system (measures 58-59) shows the theme and motif in counterpoint. The third system (measures 95-99) shows the theme and motif in counterpoint. The fourth system (measures 103-104) shows the theme and motif in counterpoint. The fifth system (measures 91-94) shows the theme and motif in counterpoint. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and trills.

(На первой строке приведено первоначальное соединение темы и удержанного мотива)

Эта фуга отличается множественностью мелодического состава. Голоса здесь — не столько «линии», сколько ряды ритмически обособленных, отчетливо артикулированных «фрагментов». Многие из них относятся к числу удержанных единиц музыкального материала, счет которых, таким образом, идет не на темы (и равные им по протяженности противосложения), а на мотивы и даже фигуры. Повторения фигур, из которых сплетается контрапунктическая ткань, очень разнообразны. Это может быть и увеличение, и повтор с октавной заменой тонов (а), и ракоход (b) — см. пример 9.

Пример 9

The musical score for Example 9 is written in a minor key and consists of a piano introduction (a) and a main section. The main section features a four-part setting with various musical notations, including trills (tr), accents (acc), and dynamic markings (T). The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

Но главное, чем примечательно приведенное четырехголосие, — партия альта, которая представляет собой первоначальное *мелодическое* соединение элементов. Производное же соединение — *полифоническое* (фрагмент разрабочной интермедии) — см. *пример 10*.

Пример 10

The musical score for Example 10 is a complex polyphonic texture with multiple voices. It includes various musical notations such as trills (tr), accents (acc), and dynamic markings (2 ув., 3 ув., а ув.). Brackets above the notes indicate coinciding units by pitch. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

(скобками отмечены совпадающие по высоте проведения единиц)

О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта

Обратим внимание на отсутствие ядра в комбинациях этого фрагмента. Пример взят из большой разработочной интермедии, в которой последовательно развиваются основные элементы темы — ядро и развертывание (вместе с другими удержанными мотивами). Мотивная разработка с участием ядра темы возникает в фуге трижды, попеременно со стреттно-контрапунктическим развитием полных проведений темы и, как может показаться, в нарушение зеркальной симметрии, посредством которой организована многофазная композиция 119-тактовой фуги¹.

Речь идет о развивающих построениях вокруг осевого 60-го такта: слева от оси их четыре, справа — лишь два (см. схему). Однако нарушение правила зеркальных соответствий оборачивается его подтверждением. Если сложить разработочные (6+7) и стреттно-контрапунктические (9+9) такты левой части, мы получим совершенное равенство элементов. Как слева, так и справа от оси симметрии мотивная разработка длится 13 тактов, а развитие темы в ее первоначальном виде — 18 тактов (см. схему)

1-13	экспозиция 13 тактов	кода 13 тактов	107-119
14-29	группа дополнительных и разработочных проведений темы 16 тактов	группа стреттных проведений Т и I 16 тактов	91-106
30-35	мотивная разработка на ядре темы 6 тактов +	контрапункт Т и I стретты Т и I 10+8 тактов	73-90
36-44	стреттная экспозиция I 9 тактов +	мотивная разработка на ядре темы и др. мотивах 4+9 такта	60-72
45-51	мотивная разработка на ядре темы +7 тактов		
52-60	стреттное проведение Т и I по всем голосам +9 тактов		

т.бо

(последовательный порядок частей фуги прочитывается сверху вниз в левом столбце и далее, снизу вверх, в правом)

¹ О композиционной симметрии клавирных фуг подробнее см.: 9.

Завершим обзор тематических решений в инструментальных фугах Моцарта сравнением темы и ее инверсии в клавирной фуге *g-moll* (KV401). Здесь первоначальная идентичность отражения (см. *пример 11*) уступает место последовательному расподоблению Т и Л.

Пример 11



Вслед за строгой экспозицией Л и столь же строгой группой проведений Т по всем голосам, в 69 такте (см. *пример 12*) начинается стретная часть фуги, в которой и встречаются интересующие нас изменения темы¹. Характерна строгая «исчислимость» приемов, которые относятся сфере *свободного* развития. Для Л и Т эти приемы совершенно различны.

Пример 12



(в повторенных версиях Л замены ходов не отмечены)

¹ Примечателен один из приемов упорядочивания формы: во всех названных разделах, а также в следующем далее заключительном построении фуги, которое начинается стреттой точных вариантов Л и Т, первым вступает тенор, проводящий тему в основной тональности.

В обращенной теме меняется величина и направление трех интервальных шагов, которые были обозначены в примере 11б.

Механизм изменений прямого варианта темы совсем иной: это сокращение и наращивание ее составных единиц. Сравним три таких проведения, сосредоточенных в коротком построении развивающей части (см. предыдущий пример, тт.70-75), и расположим их в порядке возрастания числа тонов — начальный ход; ядро с повторенным сегментом; полный вид темы с двумя повторенными сегментами (см. пример 13).

Пример 13



Такие характерные черты моцартовской фуги, как высокая тематическая плотность, множественные сочетания удержанных мелодических единиц, изощренная комбинаторика, свидетельствуют о высочайшем уровне владения полифонической техникой. При этом далеко не все, что мы находим в фугах Моцарта, было получено им «по наследству».

Этот жанр, обладавший во времена Моцарта «архаическим привкусом» [10, с. 152], был для него совершенно живым, вдохновляющим на изобретения, соперничать с которыми могут лишь моцартовские же приемы мотивной полифонии за пределами фуги¹.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вязкова Е. «Искусство фуги» И.С. Баха. М., 2006. 481 с.
2. Гервер Л. Два этюда о фуге: (1) Моцартовская фуга до минор (KV426). Опыт аналитической интерпретации. Под впечатлением от исполнения этой вещи

¹ Более подробно см. работы автора этих строк: 4; 5.

Е.Г. Сорокиной и А.Г. Бахчиевым, которым и посвящается статья // Музыкальная академия, 2002, № 1. С. 123–126.

3. Гервер Л. Легко ли анализировать Моцарта // Советская музыка, 1991, № 12. С. 59–64.

4. Гервер Л. Об одной лабораторной работе Моцарта // Процессы музыкального творчества. Вып. 9 / РАМ им. Гнесиных. М., 2007. С. 70–100.

5. Гервер Л. Ars combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: Сб. тр. Вып. 135 / РАМ им. Гнесиных. М., 1996. С. 68–77.

6. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. М.: Классика—XXI, 2008. 624 с.

7. Моцарт В.А. Письма / Пер. с нем., фр., ит., лат. М.: Аграф, 2000. 443 с.

8. Холопов Ю.Н. Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 127–157.

9. Черная М. Полифония в камерных жанрах клавирной музыки Моцарта и традиции 18 века (вопросы теории и исполнительства). Дисс. ... канд. иск. М., 1994.

10. Эйништейн А. Моцарт. Личность. Творчество / Пер. с нем. М.: Музыка, 1977. 455 с.

11. Kirkendale W. Fuga and fugato in rococo and classical chamber music. Durham: Duke University Press, 1979. 383 p.

12. Drei Haydn Kataloge in Faksimile mit Einleitung und ergänzenden Themenverzeichnissen / Hrsg. von J.P. Larsen. Copenhagen: E. Munksgaard, 1941. 138 S. (Three Haydn catalogues, 2nd ed. N. Y.: Pendragon Press, 1979).

13. Mann A. The Study of Fugue. N. Y.: Dover Publications, 1987. 339 p.



СТАРИННАЯ МУЗЫКА

Журнал для профессионалов и любителей

В журнале публикуются исторические и музыкально-теоретические статьи о зарубежной и русской музыке прошлых веков, материалы по вопросам музыкального источниковедения и текстологии, статьи о современном бытовании старинной музыки, рецензии на новые книги и компакт-диски, а также ноты произведений, ранее не издававшихся в России.

Подписка принимается в любом отделении связи
по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России»
Подписной индекс — 42703

Лада АРИСТАРХОВА

ВЕНСКАЯ ОРАТОРИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Рубеж XVII—XVIII веков в Европе был отмечен значительным укреплением позиций «Священной Римской империи» со столицей в Вене. Страна, в которой к тому времени окончательно утвердилась централизованная власть императоров из династии Габсбургов, играла заметную роль на геополитической и культурной сцене Европы. Существенная активизация обмена между Империей и соседними государствами в сфере политики, экономики и культуры произошла в годы правления Карла VI (1711—1740), после того, как в результате войны за Испанское наследство (1701—1714) к Австрии¹ отошли Неаполитанское королевство и Милан. К тому же наличие постоянно прибывавших в Австрию представителей славянских и других народов, населявших различные имперские земли, обусловило активное взаимодействие разнонациональных культурных традиций и даже их синтез.

Швейцарский монах Георг Кёниг, придворный капеллан французского

посланника в Вене Де Люка, на рубеже XVII—XVIII веков писал: «Я посетил этот город, увидел различные нации европейских народов, а также азиатских и африканских» [цит. по: 4, с. 19]. А один из венских кавалеров того времени написал стихотворение, в котором воссоздан весьма колоритный и ироничный портрет имперской столицы начала XVIII столетия:

*Ein Klumpen Häuser und Palläste
Voll Ungeziefer, voller Gäste,
Ein Mischmasch aller Nationen,
Die in Ost-West-Süd-Norden wohnen,
Gestank und Koth in allen Gassen
Viel Weiber, die den Ehestand hassen...
Viel Zöllner, viel lateinische Würger,
Viel Hoffart, wenig Komplimenten,
Viel Ignoranz und viel Studenten,
Viel Kuppler, viele Kupplerinnen,
Viel, die mit Huren Geld gewinnen,
Viel Spanier, Wälsche und Franzosen,
Der letzten viel in deutschen Hosen,
Viel Stutzer und geborgte Kleider,*

¹ «Священную Римскую империю» XVII—XVIII веков в литературе нередко именуют Австрийской, имея в виду, что ее центром была именно Австрия.

*Viel Säufer, Spieler, Beutelschneider,
Lakayen, Pagen, Pferde Wagen,
Viel Reiten, Fahren, Gehen, Tragen,
Viel Drängen, Stossen, Zehren, Ziehen,
Diess ist das Quodlibet von Wien¹.*

*Скопища домов и дворцов,
Полных вшей и постояльцев,
Мешанина из всех наций,
Которые живут на Востоке – Западе –
Юге – Севере,
Вонь и грязь во всех переулках,
Много женщин, ненавидящих брачные узы...
Множество таможенников и латинских
убийц,
Много чванства и мало комплиментов,
Много невежества и студентов,
Множество сводников, сводниц
И тех, кто зарабатывает на продажной
любви,
Множество испанцев, итальянцев и
французов.
Из последних немало в немецких штанах,
Множество щеголей и заемных платьев,
Множество пьяниц, игроков и карманников,
Лакеев, пажей и карет,
Все скачут, едут, идут и несут,
Кругом толкотня, толчея, дерготня –
Это и есть венский кводлибет.*

В Вене, едва оправившейся после войны с турками, с поразительной быстротой возводились церкви, роскошные дворцы и редкие по тем временам много-

этажные дома; процветали торговля, науки и искусства. Знать вела блестящий образ жизни, стараясь при этом подражать императорскому двору, где особую страсть питали к охотничьим забавам и музыке. Так, помимо обширных познаний Карла VI в математике, иностранных языках, архитектуре и изобразительных искусствах, современники превозносили и его достоинства меломана: «Они [император] не только любят музыку, но и необычайно хорошо ее понимают, а также играют на различных инструментах; еще они разбираются в композиции и тотчас же слышат, если при исполнении музыки или оперы случается ошибка» [цит. по: 4, с. 23]. По свидетельствам другого современника, «камерная, застольная музыка, а также оратории и театр доставляют бедным музыкантам заработок свыше 800 раз в год — и это не считая репетиций» — таковым было положение вещей еще при Леопольде I (годы правления: 1658–1705) и Иосифе I (1705–1711)².

Общий духовный контекст эпохи во многом определил характер бытования различных видов искусства и, в частности, жанра венской оратории.

Придворная культура и ораториальные жанры

Одна из важных особенностей австрийской профессиональной культуры XVII–XVIII веков — ее тесная связь

¹ См.: 4, с. 20–21.

² В том же источнике приведены интересные свидетельства о деятельности камерно-музыкальной и придворной капелл, а также о заработке придворных композиторов, певцов, музыкантов-виртуозов, художников и архитекторов.



Император Леопольд I был вполне профессиональным композитором, написавшим немало церковной музыки, 3 оперы и не менее 9 ораториальных сочинений

с местными религиозными традициями, придворным бытом, а также личными вкусами императорской семьи.

На протяжении десятилетий австрийские императоры стремились придать жизни двора необыкновенную пышность и великолепие. Характерно, что многие члены правящей династии Габсбургов питали особую склонность к музыкальному искусству. Так, Леопольд I был талантливым композитором, получившим профессиональную выучку в лучших итальянских традициях, а Карл VI, большой любитель и знаток

«ученой музыки», всегда лично участвовал в отборе певцов и инструменталистов для императорской капеллы¹. Эстетические пристрастия сильных мира сего имели первостепенное значение в формировании венского высокого вкуса и «репертуарной политики», в выборе сюжетов для опер и ораторий и назначениях на придворные должности. Духовное искусство находилось под особым покровительством императоров, которые в своем стремлении приобрести репутацию ревностных блюстителей католической веры неустанно заботились о религиозном просвещении подданных. А оратория — жанр возвышенный, репрезентативный и в то же время, достаточно «наглядный» (то есть оперирующий образами, объединенными посредством логико-драматических факторов — сюжета и действия), представляла собой превосходный инструмент воздействия на нравственность.

Важно учитывать, что в сфере высокого церковно-аристократического искусства изменения происходили значительно медленнее, нежели в области светских демократических жанров, живо откликавшихся на все новое и злободневное (например, на импульсы народной культуры или инациональные влияния). Замедленный характер эволюции *azione sacra* вкупе со старомодными вкусами императоров-меломанов стали причиной того, что австрийская оратория приобрела репутацию консервативного жанра, который на протяжении десяти-

¹ Подробнее о музыке в жизни австрийских императоров см.: 14.

тилетий сохранял многие «родовые» признаки, а также специфические черты, приобретенные им за период бытования в Вене.

Итальянские влияния в музыке

Австрии: жанры и стили.

Оратория и ее разновидности

В сложном конгломерате австрийской культуры XVII—XVIII веков доминирующее положение занимала *итальянская традиция*, надолго определившая пути развития разных направлений художественной деятельности — литературы, изобразительного искусства, архитектуры и музыки. Быстрота распространения и системный характер ее воздействия обусловлены разными причинами: географическими, религиозными, политическими. Не последнюю роль сыграло и щедрое покровительство императорского дома, представители которого планомерно культивировали «романский вкус».

Средиземноморские влияния в Австрии оказались настолько значительными и глубокими, что оставались важнейшей составляющей духовного климата Вены на протяжении почти двух веков¹. При этом «итальянское» с самого начала воспринималось не как нечто инородное, но как явление совершенно естественное, не требующее преодоления и адаптации в новых условиях.

Обаянию великой музыкальной культуры Италии в XVIII столетии в той или иной степени оказались подвержены практически все страны Европы. В одних случаях иноземные элементы органично вписывались в чуждый им духовный и стилистический контекст, в других — порождали своеобразную «реакцию сопротивления». Так, во Франции, где долго не сдавала своих позиций музыкальная трагедия, итальянская традиция (и, в частности, опера) встретила довольно враждебный прием. Противоречивым было отношение к «итальянщине» в немецких землях: достаточно сравнить позицию И.С. Баха, снисходительно называвшего оперу-серия «дрезденскими песенками» («*dresdner Liederchen*»)², и ту открытость, с которой шли навстречу итальянским влияниям Г.Ф. Гендель, И.А. Хассе или Г.Ф. Телеман. Австрия являет, быть может, уникальный пример безболезненного и целостного восприятия традиции «со стороны» и долгого, бережного ее культивирования. Как представляется, подобная восприимчивость к внешним импульсам и способность к их органичной творческой переработке стала одной из предпосылок возникновения венской классической школы — явления, выросшего на основе многостороннего синтеза всего лучшего, что было создано в европейской музыке к середине XVIII века.

¹ Самобытность историко-культурного облика крупных австрийских городов и по сей день во многом определяет архитектурные сооружения и скульптурное убранство итальянского барокко.

² Курфюрст саксонский Фридрих Август I был страстным поклонником итальянской оперы. При его дворе работали многие крупные мастера этого жанра, в том числе И.А. Хассе.

Наиболее естественным каналом, по которому шла экспансия итальянского искусства, было приглашение на службу к императору и высокопоставленным австрийским вельможам художников, поэтов, музыкантов, архитекторов непосредственно из Италии. Так, в Вене на протяжении многих лет работали композиторы М.А. Цциани, Ф. Конти, А. Кальдара, поэты-либреттисты С. Стампиля, П. Париати, А. Дзено, П. Метастазιο и другие. Большим спросом пользовалась при дворе и «импортируемая» музыкальная продукция.

В Австрии итальянское направление приобрело значение наиболее авторитетной профессиональной школы, пройти которую для музыканта было столь же необходимо, как в XIX веке — постичь основы классической гармонии.

Традиции Италии стали фундаментом творчества многих мастеров австрийского происхождения — таких, как скульптор П. Трогер, архитектор И.Б. Фишер фон Эрлах, композиторы И.Й. Фукс и Г. Ройтер. Более того, в ряде случаев эти традиции оказались воспринятыми настолько всеобъемлюще, что многих австрийцев вполне можно отнести к числу типичных представителей итальянского искусства.

Однако, несмотря на всю бесконфликтность, с которой «романский» вкус и стиль вписались в новое культурное пространство, уже на первых порах они подверглись некоторым существенным коррективам, что впоследствии привело к формированию специфически австрийских жанровых разновидностей, одной из которых стала венская оратория.

В рамках итальянского направления развивались все ведущие жанры профессионального *музыкального искусства* той эпохи. На вершине иерархической лестницы традиционно находилась церковная музыка и, в частности, месса. Также широко были представлены реквием, магнификат, *Stabat mater* и другие жанры литургической музыки.

В конце XVII — начале XVIII века на австрийской почве сосуществовали два стиля, использовавшиеся в этих жанрах. Первый преломляет комплекс формообразующих и музыкально-выразительных средств, откристаллизовавшихся в итальянской опере. Однако особенности функционирования церковных жанров и канонический характер текстов наложили заметный отпечаток на эту систему. «Итальянские» мессы отличает «приглушенная» эмоциональность (прежде всего, умеренность в трактовке аффектов), им присуща известная строгость, «заданность» изложения; по сравнению с оперой, здесь в гораздо большей степени выявлена связь музыки и слова. Среди проявлений специфики церковных жанров можно также отметить важную роль хора и умеренное использование колоратур в сольных партиях.

Второй стилистический срез в литургической сфере образует так называемый строгий стиль — *stile antico*, представленный, в частности, латинскими мессами и мотетами И.Й. Фукса. Композиторы, придерживавшиеся этого направления, сознательно стремились к абстрагированию от «пагубных» светских влияний и возрождению возвышенного

духа ренессансной мессы, что гораздо больше соответствовало смыслу и духу «божественной» музыки, но не отвечало требованиям и вкусам новой эпохи. Не удивительно, что в результате «строгий стиль» был вытеснен более молодым и жизнеспособным итальянизированным течением.

Одним из ведущих направлений в австрийской духовной музыке эпохи барокко стала оригинальная *ораториальная традиция*.

Dramma sacro per musica начала культивироваться в Вене в середине XVII столетия, то есть практически одновременно с итальянской оперой. В качестве точки отсчета Х. Смитер указывает на 1643 год, когда были исполнены сочинения Джованни Валентини «Santi risorti nel giorno della passione di Christo» («Святые, воскресшие в день Страстей Христовых») и «La vita di Santo Agarito» («Жизнь Святого Агапита») [см.: 11, с. 353].

Регулярными ораториальные представления стали полтора десятилетия спустя: 1660-м годом датируется премьера священной драмы императора Леопольда I «Il sacrificio d'Abraham» («Жертвоприношение Авраама»)¹. Монарх созда-

вал свой *drammi sacri* вплоть до 1683 года и всемерно способствовал развитию этого направления австрийской музыки в последующие десятилетия². Среди крупных композиторов, которые творили в Вене с конца 1680-х до 1730-х годов и писали, в частности, музыку ораториальных сочинений, были К.А. Бадиа, М.А. Циани, А. Драги, И.Й. Фукс, А. Кальдара, отец и сын Ройтеры. Наиболее авторитетным венским либреттистом конца XVII века был Н. Минато (1639–1698), а в начале XVIII столетия его место заняли П. Парриати, Дж.К. Пасквини, С. Стампиля и, наконец, классики ораториальной либреттистики — А. Дзено и П. Метастазιο.

О востребованности жанра оратории говорят количественные показатели: в период с 1640 по 1740 год в Вене было дано свыше 400 представлений примерно 300 ораториальных произведений [см.: 9]. «Священные драмы» крупнейших венских мастеров, в том числе и итальянского происхождения, по своим художественным достоинствам не уступали ораториям выдающихся композиторов-итальянцев, работавших у себя на родине (например, А. Скарлатти или А. Вивальди)³.

¹ Леопольд I, меломан и знаток духовного искусства, готовился к духовной карьере, но смерть старшего брата заставила его сменить тиару на монарший венец.

² Среди духовных опусов Леопольда I есть и редкие для того времени оратории на немецком языке — «Die Erlösung des menschlichen Geschlechts» («Спасение рода человеческого», 1679) и «Sig des Leydens Christi über die Sinnlichkeit» («Победа Страстей Христовых над чувственностью», 1682).

³ Некоторые исследователи рассматривают взаимоотношения итальянской и австрийской ораториальных традиций как своего рода оппозицию [см.: 3]. Самобытный характер венской оратории и венского ораториального репертуара отмечают и такие музыковеды, как Р. Шнитцлер [9], А. Шеринг [8], Г. Ренкер [7].

Коротко коснемся вопросов терминологии. В XVII — первой половине XVIII века единого жанрового обозначения для оратории не существовало. Так, Дзено называл свои поэтические творения «священными трагедиями» («*tragedia sacra*»), Метастазιο именовал их «священными сочинениями» («*componimento sacro*»). В репертуарных списках того времени встречаются и другие термины: *dramma sacro*; *historia sacra*; *azione sacra*; *azione sacra per musica*; *azione tragica per musica*; *componimento drammatico per musica*; *oratorio*. Если же принять во внимание такую разновидность ораториального жанра, как *sepolcro*, то к перечню можно добавить еще целый ряд пунктов: *rappresentazione sacra al suo Santissimo Sepolcro*; *azione sacra per musica applicato al suo Santissimo sepolcro*; *componimento sacro per musica applicato al SS. Sepolcro*; *oratorio al SS. Sepolcro*; *sepolcro* [см.: 13]. В целом динамика развития такова: если в 1680-1690 годы преобладали обозначения *oratorio* и *rappresentazione sacra al SS. Sepolcro*¹, то уже в 1720—1730-е предпочтение отдавалось терминам *azione sacra* и *rappresentazione sacra al SS. Sepolcro*². Лишь во второй половине XVIII века утвердилось обозначение *oratorio*, хотя и в этот период по-прежнему можно встретить иные жанровые обозначения.

Как в Италии, и за ее пределами, наиболее влиятельной оперно-ораториальной традицией первой половины XVIII века была неаполитанская. Поэтому иногда (например, в «Истории оратории» А. Шеринга [8]) применительно к итальянской оратории также встречается термин «неаполитанская». Однако по отношению к 1720—1730-м годам это понятие уже условно: подобно тому, как опера-серия в ее классическом варианте явилась результатом синтеза нескольких региональных традиций, точно так же и собственно итальянскую ораторию в Австрии представляли мастера из разных городов Италии, а в Вене была создана особенно благоприятная почва для взаимодействия различных направлений. Мы пользуемся более широким, но и более корректным термином «итальянская оратория»³. Что же касается обозначения локальной традиции, то оба термина — и «венская», и «австрийская оратория» — практически равнозначны: наиболее совершенное выражение данное жанровое направление получило именно в Вене, однако своей самобытностью оно обязано преломлению специфических особенностей культуры Австрии в целом.

Австрийская оратория существовала в окружении других родственных жанров. Наиболее значительным среди них был *sepolcro*, также развивавшийся

¹ Это период соответствует времени правления императора Леопольда I. Смена эстетических установок, а вместе с ней и изменения в терминологии произошли после его смерти в 1705 г.

² Данные обобщены в работе Р. Шнитцлера [см.: 9, с. 220].

³ Такой подход разделяет Х. Смитер, рассматривающий этот стиль как панитальянский [см.: 11, с. 333].

в русле итальянского стиля¹. Интересно, что, возникнув в Италии, *serolcro* обрел классический вид именно в Австрии, где стал чрезвычайно популярным². Это дает основания рассматривать его как специфически австрийскую разновидность оратории. Помимо Вены, *serolcī* ставились в Инсбруке, Зальцбурге и других австрийских городах. Так, И.Э. Эберлин (1702–1762) создавал *serolcī* для зальцбургской архиепископской капеллы³.

По структурно-композиционным и стилистическим параметрам *serolcro* весьма близок обычной оратории: порой об отличиях свидетельствуют лишь жанровые обозначения и сведения об обстоятельствах исполнения, приведенные на титульном листе либретто, партитуры или в других источниках. Тем не менее *serolcro* обладает некоторыми специфическими чертами. Во-первых, эта жанровая разновидность имеет свой, довольно ограниченный круг сюжетов, наиболее распространенные из которых связаны с последними минутами земной жизни Христа: это жалоба Марии, плач Св. Петра, последние слова Иисуса и др. Среди персонажей, помимо Марии, Иисуса и Петра, в *serolcro* могли при-



Церковь св. Августина в Вене (современное фото), в XVII–XVIII веках — приходская церковь императорской семьи, в которой неоднократно исполнялись сочинения в жанре serolcro

существовать Мария Магдалина, Лонгинотник, а также аллегорические фигуры. Рассказчик (*testo*) в этом виде оратории отсутствует, смысловой акцент падает

¹ Термин «*serolcro*» связан с названием Гроба Господня (лат. «*sepulcrum*» — гробница), модель которого (по старинному обычаю) воздвигалась в церкви во время этих своеобразных религиозных представлений.

² Со второй половины XVII века *serolcro* начинает культивироваться и в других католических регионах Европы.

³ Как разновидность *serolcro* можно рассматривать зальцбургские *Grabmusiken*, которые представляют собой диалог Души и Ангела в форме небольшой кантаты. В Чехии культивировались *serolcī* на латинском языке, являвшиеся, по сути, пасхальными ораториями.

не на действие или повествование, а на чувства и эмоции, выражаемые героями в жалобах и размышлениях. При этом ставится задача вызвать сопереживание слушателей¹.

Во-вторых, *serolcro* присущ театральный характер: духовная драма «у Гроба Господня» воплощается в определенным образом организованном пространстве — с костюмами, элементами декораций и даже занавесом, хотя само действие, понимаемое как *azione*, отсутствует². Сценическим антуражем отчасти компенсируются недействительность сюжета и преобладание лирико-созерцательных элементов. В-третьих, в отличие от традиционной двухчастной итальянской оратории, *serolcro*, как правило, представляет собой произведение одночастное. Наконец, еще одно различие обоих жанровых разновидностей касается исполнительской практики. По сравнению с ораториями, в *serolcro* более многочисленным и разнообразным был инструментальный состав, но зато отсутствовал хор: за вычетом оркестрового вступления, костюмированные действия включали только арии и речитативы.

Впрочем, в австрийской практике, особенно в более поздний период, встречаются и исключения. Среди них —

двухчастные *serolcro* с участием хора «*La Deposizione della Croce Jesu Cristo Salvator nostro*» («Снятие с Креста Иисуса Христа, Спасителя нашего», 1728) Пасквини—Фукса и «*La Morte d'Abel*» («Смерть Авеля», 1732) Метастазии—Кальдары.

Традиционным языком *serolcro* был итальянский, однако не исключались и немецкие тексты, примером чего может послужить сочинение И.Э. Эберлина «*Der blutschwitzende Jesus*» («Истекающий кровью Иисус»), которое, к тому же, имеет нетрадиционную для этого жанра партию рассказчика и большой заключительный хор³.

Приведенные примеры иллюстрируют тенденцию сближения оратории и *serolcro*, приведшую к тому, что к концу XVIII столетия *serolcro* практически поглощается основным жанром, становясь одной из разновидностей *passion* и утрачивая при этом специфический элемент костюмированного представления.

Тем не менее *serolcro* оставил заметный след в австрийской музыке XVII—XVIII веков. Даже во второй половине XVIII столетия композиторы писали сочинения в этом жанре, хотя к этому времени сфера его функционирования преимущественно ограничивалась австрийской провинцией⁴. Уже на исходе

¹ Сеполькральные сюжеты, и принцип их трактовки близки *passion* и немецкой созерцательной оратории.

² См. об этом интересную работу Х.Й. Маркса [5].

³ Немецкоязычные *serolcro* характерны для музыкальной практики австрийских монастырей. Подробнее об этом см.: 10.

⁴ Данная практика характерна для провинциальных монастырей и аббатств. См. об этом: 6 и 10.

XVIII столетия serolcro нашел отклик в творчестве Й. Гайдна: вторая, вокально-инструментальная редакция его «Семи последних Слов Спасителя нашего на Кресте» («Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze», 1796) представляет сочинение, ориентированное на этот жанр в его позднем, несценическом варианте.

О безусловном главенстве итальянско-австрийской ораториальной традиции, представленной собственно ораторией и serolcro, можно говорить только по отношению к столице Империи — Вене. В провинции не менее значительную роль играли другие виды духовной музыки, занимавшие промежуточное положение между высокими и низкими жанрами, между профессиональным и любительским творчеством. Их культивирование обычно было связано либо с влиянием пограничных регионов, либо со специфическими особенностями местной духовной среды. Так, в Зальцбурге — резиденции князей-архиепископов — расцвета достигли иезуитская комедия (Jesuitenkomödie), школьная драма (Schuldrama), латинские и немецкие диалоги, которые создавались и ставились в монастырских школах и других закрытых учебных заведениях¹. Эти жанры, подобно светскому зингспилю, сочетали музыку, драматическую игру и пантомиму и, подобно оратории, служили религиозным и дидактически-воспитательным целям.

Оратория и опера

Некоторые родовые признаки оратории, а также самобытные черты ее австрийско-итальянской ветви особенно наглядно проявляются при сравнении с оперой. В жанровой системе того времени оратория располагалась ступенью ниже литургических видов музыки, а уже непосредственно за ней следовала серьезная опера. Объект щедрого покровительства австрийской аристократии, опера стала наиболее ярким выражением итальянского барочного стиля, его подлинным апофеозом, жанром, сконцентрировавшим вокруг себя лучшие литературно-музыкальные, постановочные и исполнительские силы.

Тесная связь драмы светской и драмы духовной обусловила то, что крупнейшие мастера оперного жанра «автоматически» вовлекались в работу над ораториальными сочинениями.

Благодаря непосредственной связи со священным писанием и возложенным на нее воспитательно-просветительским задачам, оратория считалась жанром духовным, и ее официальный статус был выше, нежели у оперы. Однако последняя имела гораздо более широкое пространство социального функционирования и по востребованности намного превосходила ближайшую «конкурентку» по жанровой иерархии. Фактически оратория выполняла функцию своеобразной сезонной замены оперы: исполнение ораториальных сочинений приурочивалось к большим церковным праздникам (Пасха, Рождество, Вознесение и др.) и Великому

¹ Среди авторов подобных сочинений — И. Э. Эберлин, Л. Моцарт, М. Гайдн.

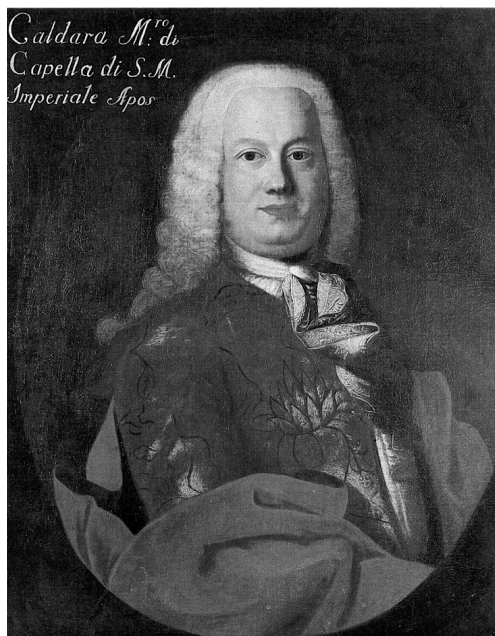
Посту, когда светские развлечения были запрещены. Оратории, как правило, не предполагали сценической интерпретации и не имели четкой локальной привязки: они могли даваться в церкви или капелле, в театре или в аристократическом салоне. Отметим, что в собственно итальянской традиции по сути единственными критериями, отличавшими ораторию от оперы, были специфика либретто (прежде всего, духовный сюжет), несценический характер исполнения и наличие хора, в то время как стилистика, весь комплекс музыкально-выразительных средств, драматургические и формообразующие принципы в обоих жанрах практически не различались.

Эстетические девизы оперы и оратории весьма созвучны друг другу, но при этом взаимобратимы: «развлекать, поучая» (опера) и «поучать, развлекая» (оратория). Если в опере наиболее ярко выразились эстетическая и театрально-развлекательная функция музыкального искусства, а находящаяся на другом полюсе месса акцентирует религиозно-литургические задачи, то оратория, во многом объединяя эти два начала, приобретает назидательно-дидактическую направленность.

Azione sacra: итальянский жанровый канон и его венская модификация.

Либретто, общие композиционные принципы и структура

Итальянская оратория, быстро и естественно прижившись на австрийской почве, образовала здесь самостоятельную



Антонио Кальдара (с 1716 — придворный вице-капельмейстер в Вене), автор многочисленных опер и ораторий

ветвь, просуществовавшую до конца XVIII столетия — периода кризиса жанра и той стилевой системы, в которой он функционировал¹.

Несмотря на изначальную целостность воспринятой традиции и довольно раннюю кристаллизацию специфических жанровых признаков, на протяжении своей полуторавековой истории венская оратория претерпела значительную (в том числе стилевую) эволюцию.

Поскольку основы поэтики жанра были заложены на рубеже XVII—XVIII веков, а как самостоятельный

¹ Даже в 1780-е годы австрийские композиторы создавали отдельные сочинения, ориентированные на неизменную итальянскую модель предшествующих десятилетий.

феномен венская оратория сформировалась к концу 1710-х годов, коротко охарактеризуем эту традицию с точки зрения особенностей либретто и музыкальной драматургии.

Как известно, изначально основным источником ораториальных сюжетов в итальянской музыке была Библия. Однако постепенно на протяжении второй половины XVII века оратория в Италии постепенно отдаляется от библейских текстов. Либреттисты и композиторы стали отдавать предпочтение апокрифическому либо агиографическому материалу¹, а также источникам неясного происхождения. Святые и мученики нередко становились лишь благопристойным предлогом для создания светских по духу сочинений, подражающих опере с ее развлекательностью и мирской пышностью. Стремление угодить вкусам публики повлекло за собой акцентирование музыкально-гедонистической стороны «священной драмы», а подлинной целью стало не создание благоговейной атмосферы религиозного действия, а демонстрация вокальных данных и виртуозности певцов. Параллельно шел активный процесс стилистического сближения оратории с оперой, который в конце концов привел к тому, что система

образов и музыкально-выразительных средств в опере и «священной драме» оказались идентичными. Таким образом, к началу XVIII века духовно-этическая сущность ораториального жанра, а вместе с ней и специфические качества его поэтики, оказались практически утраченными.

Восстановление репутации жанра стало предметом заботы двух крупнейших литераторов того времени — Апостола Дзено (1668—1750) и Пьетро Метастазиио (1698—1782), имена которых вошли в историю музыки прежде всего в связи с реформой оперной драматургии. Оба либреттиста рассматривали ораторию как проявление возвышенного в искусстве. Исходя из этой посылки, Дзено формулирует реформаторские принципы, выдвигая следующие требования к ораториальным текстам²:

1) серьезное религиозное содержание — возвращение к Библии как единственному первоисточнику³;

2) соблюдение аристотелевого «закона трех единств» (с некоторыми исключениями, касающимися единства места);

3) соответствие либретто духу Священного Писания, пристальное внимание к смыслу и выразительности самого библейского слова (практика прямых цитат

¹ Так, весьма популярны были жития святых (ит. *storie sacre*), в том числе и неканонизированные.

² Дзено сформулировал свои реформаторские положения уже на закате карьеры — не как манифест-руководство к действию, а как обобщение практического опыта [см.: *II*, с. 382—390].

³ В отличие от Италии, в Австрии библейские и особенно ветхозаветные источники никогда не теряли своего значения, поэтому на столь благоприятной почве нововведения Дзено привились весьма естественно.

и парафраз); выработка благородного, возвышенного поэтического языка¹.

Цель Дзено — создание духовной драмы, которая, не будучи связанной с церковной службой, тем не менее, призвана вызывать у слушателей высокие религиозные чувства. Руководствуясь этой задачей, либреттист стремится к единству евангельского слова и драматической идеи. Отсюда — устранение «свободного манипулирования» священным текстом и акцентирование в либретто этического зерна действия.

Либреттист-реформатор максимально упрощает фабулу «духовной драмы», прорисовывая в ней только главные линии и тем самым придавая целому ясность и логичность. У Дзено оратория приобретает вид двухчастной композиции (в отличие от трехактной оперы), в среднем с 7 ариями в каждой из частей и 4—5 действующими лицами².

От этих начинаний позже будет отталкиваться Метастазιο, который, однако, расставит свои акценты. Если Дзено мыслит ораторию как духовную трагедию, допуская и даже приветствуя ее исполнение на сценических подмостках, то у Метастазιο «сценичность» сменяется минимумом внешней

событийности. Довольно условные протагонисты, характерные для либретто его предшественника, превращаются в «живых» людей, которым не чуждо ни что человеческое: эмоции, смены душевных состояний движут «священными историями» Метастазιο ничуть не меньше, чем драматические перипетии повествования³. И если Дзено заботится, скорее, о верности духу и букве Библии, то Метастазιο стремится вызвать соучастие слушателей и пробудить их чувства. Показательно, что Метастазιο не пользуется терминами «оратория» или «священная драма», заменяя их более камерным по духу обозначением «componimento sacro». Усовершенствования Метастазιο коснулись и формально-конструктивной стороны ораториальных текстов. Так, количество арий у него сократилось до 6 в каждой части, что придало целому большую компактность; главные герои (обычно не более двух) имели по 4—6 арий, персонажи второго плана — по 2—3 сольных номера.

Кроме того, по своим художественным достоинствам поэзия Метастазιο, для которой характерно особое чувство меры и гармонии, намного превосходила *azioni sacre* Дзено. Все это обусловило

¹ Дзено помечает в своих либретто названия священных книг, глав и даже номеров стихов. Шеринг [8] приводит интересные сведения о том, что либретто Дзено «*Gerusalemme convertita*» («Обращенный Иерусалим») было тщательнейшим образом проанализировано с теологической точки зрения двумя богословами и получило положительную оценку.

² Очевидны аналогии с проходившей в это же время оперной реформой. Сходным образом определились и реформаторские роли Дзено и Метастазιο в оперной и ораториальной либреттистике.

³ Теоретически Метастазιο также допускал исполнение своих ораторий на театральной сцене, но в основе его эстетической концепции лежит более абстрактный, несценический вариант.



Пьетро Метастазियो — крупнейший оперный и ораториальный либреттист XVIII века

чрезвычайную популярность метастазиевских текстов у композиторов разных поколений. Так, либретто «Освобожденной Бетулии» («*La Betulia liberata*»)

было положено на музыку несколькими десятками композиторов, в том числе В. А. Моцартом и Ф. Л. Гасманом)¹.

Итак, Дзено и Метастазियो восстановили авторитет оратории, упрочив ее высокое положение в системе музыкальных жанров, и создали тот канон, который стал отправным пунктом для развития венской оратории в последующие десятилетия XVIII века.

Среди последователей великих реформаторов были такие литераторы, как Дж. К. Пасквини, Дж. С. Падовано, С. Б. Паллавичино, М. Кольтеллини, П. Париасти и др.² На их либретто писали оратории как итальянские (А. Кальдара, Дж. Порсиле, отец и сын Конти), так и австрийские (И. Й. Фукс, Г. Ройтер) по происхождению композиторы. Интересно, что у подвизавшихся при императорском дворе итальянцев по-разному складывались отношения с венскими традициями. Так, например, Игнацио Конти (1699–1759) в своих ораториях ориентировался на неаполитанский стиль³, тогда как его отец Франческо Конти (1681/82–1732) считал за благо приспособиться к австрийским вкусам.

¹ Любопытно, что одной из причин привязанности венских композиторов к этому материалу было то, что освобождение библейской Бетулии виделось как аллегория снятия турецкой осады Вены в 1683 году — события, имевшего для Австрии огромное государственно-политическое значение. Кроме того, сама Юдифь — героиня-освободительница — олицетворяла императрицу Марию Терезию, в ходе многолетней борьбы реализовавшую свои претензии на престол [см.: 12].

² Степень одаренности того или иного либреттиста не всегда прямо пропорциональна количеству ораторий, написанных на его тексты. Так, например, скромные по поэтико-драматургическим достоинствам тексты П. Париасти оказались наиболее приемлемыми для крупнейшего австрийского мастера первой половины XVIII века И. Й. Фукса.

³ Это может быть связано с тем, что композитор работал преимущественно в Италии.

Показателен и пример венецианца Антонио Кальдары (ок. 1670–1736), в творчестве которого произошли весьма существенные метаморфозы, после того как в 1716 году он был приглашен Карлом VI на придворную службу в качестве вице-капельмейстера. Известнейшему к тому времени композитору пришлось осваивать «ученый» полифонический стиль.

Венские либретто можно разделить на несколько сюжетно-драматургических типов. Первую, самую многочисленную группу образуют *ветхозаветные оратории*: их в 3–4 раза больше, чем новозаветных или агиографических «священных драм»¹. Особой популярностью среди них пользовались сюжеты о первородном грехе, Авеле и Каине (оратории «La colpa originale» Ф. и И. Конти на либретто Париасти, 1718 и 1739 соответственно; «La Morte d'Abel» Метастазियो — Ройтера-младшего, 1732; «Abel» А. Падовано — Ройтера-старшего, 1727); предания о Давиде и Вирсавии («Bersabea» Л. Пелопио — Й. Ройтера, 1729; «David umiliato» А. Кальдары, 1731; позднее — «Il Davide nella Valle de Terebintho» К. Диттерса фон Диттерсдорфа, 1771; «Davidde penitente» В.А. Моцарта, 1785); царе Иоасе («Joaz» Дзено — Кальдары, 1726; «Gioas, Re di Giuda» Метастазियो — И.Г. Вагензейля, 1755; «Joas»

И.Э. Эберлина, 1755); Товии («Il ritorno di Tobia» К. Пасквини — Г. Ройтера и Дж. Боккерини — Й. Гайдна, 1733 и 1775 соответственно), Эсфири («Esther» Метастазियो — Кальдары, 1723; «Esther» И. Пинтуса — Диттерсдорфа, 1773) и Юдифи («La Betulia liberata» Метастазियो).

Вторую группу составляют *новозаветные оратории*. Среди наиболее распространенных сюжетов — Тайная вечеря, Христос в Гефсиманском саду, Спаситель на Масличной горе, Снятие с Креста. Реже в качестве литературного источника используются другие эпизоды Евангелия — например, история об Иоанне Крестителе². К этой же группе можно отнести оратории на агиографические сюжеты — такие, как Св. Елена на Масличной горе или Обращение Св. Августина.

В новозаветных ораториях, наряду с реальными, земными людьми, могут фигурировать небожители и аллегорические персонажи. Так, в оратории П. Париасти «Заветы Господа нашего Иисуса Христа на Масличной горе» («Il Testamento di Nostro Signor Gesu Cristo sul Calvario»), помимо Евангелиста Иоанна, Пресвятой Девы и Архангела Гавриила, представлены Грешник и Люцифер. В евангельских «священных историях» действенный компонент дра-

¹ Из 7 венских либретто Метастазियो 5 написаны на библейские сюжеты. Два других — на новозаветный («La passione Gesu Christo Signor Nostro») и агиографический («S. Elena al Calvario») сюжеты.

² В период с 1700 по 1740 год на этот сюжет написали музыку как минимум четверо венских композиторов: А. Бонончини (либретто Д. Филлипески, 1709); М. Гримани (на тот же текст, 1715), И.Й. Фукс (П. Париасти, 1714) и А. Кальдара (А. Дзено, 1727).

матургии не играет существенной роли, а сюжетный ряд исчерпывается одним, чаще всего статичным по своей природе мотивом: поиск и обретение Креста Св. Еленой и ее спутниками, пребывание Иисуса в Гефсиманском саду и др. События протекают подчеркнуто медленно, растворяясь в философских диалогах, повествовательных и созерцательных эпизодах.

В венской традиции новозаветные оратории всегда уступали по популярности ветхозаветным. В 1720-е годы значение евангельских сюжетов несколько усиливается, что отчасти связано с новым витком в развитии жанра *serpolcro*, который в этот период максимально приблизился к обычной оратории.

Третья группа — *аллегорические storie sacre*, в которых находит наиболее яркое выражение статически-созерцательная сторона ораториальной драматургии¹.

Роль действующих лиц здесь играют аллегорические фигуры, обитатели горного мира и преисподней: Любовь земная и Любовь небесная, Душа, Невинность, Разум, Рассудок, грешники, Люцифер и т. п. Отдельного упоминания заслуживают персонажи-небожители, которые в итальянской опере того периода не встречаются. Интересно, что если Дзено и Метастазियो считали недопустимым выводить в своих свя-

щенных драмах не только их, но даже аллегорические фигуры, то в ораториях других венских авторов в изобилии представлены ангелы, архангелы, всевозможные Души и Духи, а также сам Господь Бог («Авель» Падовано, «Первородный грех» Париасти) и Иисус Христос (оратории Париасти).

Фабула как взаимосвязь действительных или повествовательных мотивов в таких ораториях отсутствует, а основой сюжетно-смысловой конструкции становится некая религиозно-назидательная тема для размышления и обсуждения.

Уже сама однотипность названий — «*Il Trionfo della religione e del amore*» («Триумф религии и любви»), «*Il Trionfo della Croce*» («Триумф Креста»), «*Il Trionfo della pietà*» («Триумф сострадания»), «*Il Trionfo della grazia*» («Триумф всепрощения»), «*Il Trionfo della castità*» («Триумф чистоты») — отражает наличие ряда типических черт драматургии, поэтического стиля и принципов характеристики персонажей. Время расцвета подобных ораторий, которые исследователи обозначают как «триумф-оратории», — рубеж XVII—XVIII веков. Один из довольно поздних образцов жанра — «*Il Trionfo della Fede*» («Триумф Веры») Фукса на либретто Бернардино Мадалли (1717).

После 1720 года аллегорические оратории окончательно уходят на второй

¹ Классиком жанра периода его наивысшего расцвета считается венский придворный композитор Антонио Драги (1635—1700).

² Немало «Триумфов» и в опере этого периода, но там они фигурируют как вторые названия [см.: 2].

план, а во второй половине XVIII века почти не встречаются¹. Однако аллегоризм как важный элемент венской оратории и в дальнейшем будет сохранять свое значение.

При очевидных различиях, венским либретто всех трех типов присущ ряд общих черт: это однолинейность фабулы при отсутствии открытого конфликта, важная роль повествовательного, созерцательного и рефлексивно-морализаторского начал. Этими особенностями обусловлено усиление статического и уход на второй план действенного компонента драматургии, а также значительное ослабление образных контрастов².

Художественно-эстетическая система австрийской *azione sacra* сформировалась на основе закономерностей, сложившихся в итальянской опере и перешедших оттуда в итальянскую ораторию. Среди наиболее общих принципов — номерное деление, четкая регламентированность и функциональная определенность композиционных единиц. От оперы оратория унаследовала принцип иерархии персонажей, который регулирует не только их сюжетные взаимоотношения, но также порядок следования и распределение сольных номеров. Основное правило таково: чем

значительнее роль героя в драматургии, тем больше у него арий и тем больше прав на первый выход.

Специфические особенности австрийской оратории первой половины XVIII века

Оригинальный профиль австрийской традиции наиболее ярко отразился в сфере музыкально-выразительных средств, формообразования и драматургии — именно здесь откристаллизовался тот комплекс признаков, который обеспечил венской *azione sacra* особое положение в «пан-итальянской» жанровой системе.

К числу специфических черт австрийской традиции относится значительная роль хора и аккомпанированных речитативов. Так, уже в 1710—1720-е годы увеличивается пропорциональный вес *accompagnati* по отношению к *secchi*, происходит их дифференциация по образно-смысловым и драматургическим признакам. За каждой из разновидностей, среди которых *accompagnato*-эмоциональная вершина, *accompagnato*-состояние, ариозо, описательные речитативы, — закрепляется специфический комплекс средств выражения. Широкое применение получают смешанные речитативные формы *secco-accompagnato*, позволяющие

¹ Редкий пример — одночастная оратория Вагензейля «Искупление» («*La Redenzione*») на либретто Метастазия, созданная в середине 1750-х годов. В ней всего 3 персонажа: Вера, Надежда и Божественная Любовь.

² В отличие от протестантских пассионов, итальянско-австрийская оратория и *serlo* не предусматривают партии *testo*. Рассказ не образует здесь отдельного драматургического пласта, оказываясь интегрированным в общую сюжетно-повествовательную канву.

осуществлять гибкие переходы внутри повествовательной сферы¹.

Особо отметим значительную индивидуализацию музыкального языка венских аккомпанированных речитативов, которые отличает разнообразие типов декламации и богатство оркестровки. Именно в сфере *accompanato* в этот период шел наиболее активный поиск новых выразительных средств и драматургических приемов.

Прогрессивные (с точки зрения эволюции жанра) тенденции наметились и в трактовке хора. Среди них — возрастание количества хоровых номеров², стремление теснее связать их с сюжетом либретто, нестандартные решения в области музыкального языка и композиции. Наиболее перспективными в этом отношении оказались хоры ситуативного плана и хоровые номера, поэтический ряд которых содержит элементы звукоизобразительности и риторики. Характерной чертой хорового стиля венской оратории 1710—1730-х годов было взаимопроникновение гомофонного и полифонического начал, о чем, в частности, свидетельствует творчество крупнейшего австрийского мастера И.И. Фукса.

Azione sacra XVIII века, так же, как и опера-серия, существовала в системе координат теории аффектов, в сфере действия которой находились, прежде всего, арии. Однако для венской традиции характерны специфическая, отличная от оперы и итальянской оратории трактовка типизированных эмоций, а также иные пропорции в их соотношении. Во-первых, некоторые откristализовавшиеся в барочной музыке аффекты — например, гнева (мести) или воинствующей героики, — в австрийской «священной драме» в чистом виде встречаются редко. Во-вторых, эмоции обнаруживают тенденцию к большей сдержанности и благородству выражения. Даже там, где в поэтическом тексте подразумевается четкий определенный аффект, он не обязательно находит типизированное музыкальное воплощение. Так, аффект гнева очищается от преувеличенной страстности и далеко не всегда оказывается связанным с типом арии *di bravura*.

Высшую степень абстрагирования от аффекта, а значит, и от важнейших приемов оперной выразительности, являют арии *secco* (камерные арии в сопровождении только *basso continuo*) и типично венская разновидность сольных

¹ Свободные, развитые речитативные формы с богатым набором выразительных средств были «фирменным знаком» стиля зальцбургских мастеров и, в первую очередь, Эберлина. Композитор обычно располагал подобные «сцены» в ключевых пунктах драмы. Характерно, что самобытный стиль речитативного письма Эберлина оказал заметное влияние на ораториальное творчество Моцарта.

² По сложившейся еще в XVII веке традиции, обе части оратории завершаются развернутыми хорами, которые выполняют функцию финалов-обобщений. Присутствие других хоровых номеров (помимо этих двух) было факультативным.

номеров — «арии-фуги» (очень часто в *stile antico*)¹.

О специфике художественной системы венской оратории свидетельствует и соотношение музыкально-поэтических образов в масштабах всей композиции. Так, явный перевес оказывается на стороне умеренных и медленных темпов и соответствующих им типов образности. Еще одна характерная для венской оратории тенденция — нивелирование контраста между композиционными единицами, что иногда приводит к возникновению последовательностей однотипных номеров (вариант: вся партия героя [героини] или ее большая часть складывается из близких по характеру арий).

Необычная трактовка традиционных для барочной музыки образных сфер, значительный удельный вес арий, не воплощающих какой-либо ярко выраженной эмоции и тяготеющих к рефлексивно-созерцательному началу, обусловили уменьшение роли аффекта в образно-драматургической концепции венской оратории. Перечисленные качества отражают эстетические представления того времени, согласно

которым, все откровенно чувственное и преувеличенное воспринималось как нечто земное и плотское. Поэтому гипертрофия эмоции, резкие контрасты образов и чрезмерная вокальная виртуозность более приличествовали опере с ее земными страстями, нежели возвышенному духовному жанру, где верх одерживали сдержанность чувств и некая отстраненность от происходящего. А в переводе на язык эстетических категорий это означает: «возвышенно прекрасное» торжествует над «просто прекрасным» [1].

Такой подход во многом обусловлен спецификой самих сюжетов и образного строя оратории, однако в не меньшей степени здесь сказались особенности венских вкусов и религиозной среды.

Еще одним важным качеством художественной концепции венской оратории является инструментализм. Он находит выражение в разнообразии приемов оркестровки и весомости инструментальных разделов, обилии и технической сложности сольных облигатных партий, в огромном значении принципа концертности², тщательной проработке партитуры, и наконец, в инструментальном характере

¹ Начальный раздел фугированной арии представляет собой экспозицию однотемной или даже двойной фуги, а полифония, уже в более свободном ее преломлении играет ведущую роль в развитии всей формы. Оба ариозных типа — «сecco» и «фуга» — крайне редко имели отношение к сфере чувств и эмоций и, как правило, связывались с выражением рефлексивно-морализаторского начала, присутствующего, главным образом, в текстах-сентенциях.

² основополагающая для барочной музыки идея концертности в венской оратории первой половины XVIII в. интерпретировалась не столько как проявление внешней, блестящей виртуозности (типичной для итальянской оперы-*seria*), сколько как сфера, в которой композитор мог показать свою изобретательность и мастерство в развитии материала.

тематизма — в том числе и вокального. Данная особенность стиля и композиторского мышления стала предпосылкой фактической равнозначности вокального и инструментального начал. А это коренным образом отличает венскую *azione sacra* от итальянской традиции, в которой унаследованный от оперы при-

оритет «сладкозвучного пения» всегда был незыблем.

Отметим, что обозначенные специфические черты австрийской ораториальной традиции в 1710—1730-е годы проявлялись в основном как тенденции, развитие которых произойдет во второй половине XVIII века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М., 1979.
2. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1. Под знаком Аркадии. М., 1998. Ч. 2. Эпоха Метастазиио. М.: Классика XXI, 2004.
3. Kantner L. L'oratorio tra Venezia e Vienna: un confronto // L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio / A cura di M.T. Murano. Firenze, 1990. S. 207—216.
4. Liess A. Fuxiana. Wien, 1958.
5. Marx H.J. Festinszenierungen römischer Oratorien und Serenaten im Barockzeitalter // Ein Vortrag an der Schola Cantorum Basiliensis. Basel, 1997.
6. Musikgeschichte Österreichs / Hrsg. von R. Flotzinger und G. Gruber. Bd. II. Vom Barock zum Gegenwart. Graz; Wien; Köln, 1979.
7. Renker G. Das Wiener Sepolcro (Diss., Univ. Wien, 1913).
8. Schering A. Die Geschichte des Oratoriums. Lpz., 1911. Repr. 1966.
9. Schnitzler R. The Baroque Oratorio at the Imperial Court in Vienna. A Critical Catalogue of Sources // Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation, Vol. 16.
10. Schröder D. Die geistlichen Vokalkompositionen Johann Georg Albrechtsbergers. Textband. Hamburg, 1986 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 34).
11. Smither H.E. A History of the Oratorio. Vol. I. The Oratorio in the Baroque Era. Italy, Vienna, Paris. Chapel Hill, 1977.
12. Weber H. Mozart und andere: La Betulia liberata // Oratorienführer / Hrsg. von S. Leopold und U. Scheideler. Stuttgart, 2000. S. 151.
13. Weilen A. von. Zur Wiener Theatergeschichte von 1629 bis 1740. Wien, 1901.
14. Wellesz T. Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708. Leipzig; Wien, 1919 (Studien zur Musikwissenschaft, Heft 6).

О ФОРМИРОВАНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ МУЗЫКИ В ПРОЦЕССЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ

Совершенствование качества подготовки педагогических кадров в соответствии с решением задач, поставленных перед высшей школой, выдвигает необходимость профессиографического изучения деятельности учителя, моделирования основных качеств и свойств его личности. Выявленные в результате научных исследований свойства и характеристики личности педагога, основы его психолого-педагогической подготовки одинаковы для любой специальности, но свое конкретное воплощение они находят в специальной методике и в соответствующей работе.

Разрабатывая модель личности преподавателя музыки, необходимо прежде всего обозначить:

а) мотивационную сферу, которая определяет формирование музыкально-педагогической деятельности;

б) состав специальной подготовки — уровень профессиональной компетенции преподавателя;

в) условия учебного процесса, необходимые для овладения знаниями, навыками и умениями.

Одним из главных условий формирования не только качеств личности педагога,

но и основных профессиональных навыков и умений является профессионально-педагогическая направленность всей системы обучения и воспитания. Профессиональная направленность лежит в основе специальной подготовки, которая предусматривает: научность передаваемых знаний на уровне достижений науки и практики, актуальность знаний на основе обобщения передового опыта и возрастающих требований современности; воспитание способности прогнозирования результатов обучения, формирование творческого мышления как профессионально значимого и определяющего качества личности педагога.

Специальная подготовка будущего преподавателя музыки обеспечивается предметами музыкальных циклов, включающих:

а) дирижерско-хоровые дисциплины;

б) предметы инструментального цикла;

в) предметы историко-теоретического цикла.

Задача данной статьи — осветить некоторые вопросы формирования профессиональных качеств педагога в процессе инструментальной подготовки.

В подготовке высококвалифицированного специалиста-музыканта широкого

профиля, владеющего всем комплексом знаний и умений, большая роль отводится курсу специального музыкального инструмента — в частности, фортепиано¹.

Перед преподавателем фортепианного класса, являющимся одним из главных руководителей студента, стоят сложные учебные и воспитательные задачи. Он во многом формирует эстетические взгляды и профессиональное мастерство студента, направляет его пианистическое и общее музыкальное развитие, углубляет музыкально-исторические и теоретические знания, развивает у студента чувство ответственности, дисциплину, волю, целеустремленность, самокритичность — качества, необходимые будущему специалисту.

От педагога требуется подлинно творческое проведение занятий, глубокое знание специфики работы в школе и среднем специальном учебном заведении. Принимая активное участие во всестороннем формировании личности, преподаватель фортепиано должен постоянно прививать студенту любовь к педагогической профессии, пробуждать интерес к различным сторонам педагогического процесса, воспитывать понимание высокой общественной роли искусства.

Процесс обучения в фортепианном классе строится на основе органического сочетания многих компонентов: развития общепедагогических знаний и умений, формирования пианистических навыков работы над культурой и техникой испол-

нения, воспитание способности познания музыки через постижение ее смысла, содержания и последующего воплощения этого содержания в конкретном звучании, формирования аналитического подхода к проблемам истории и теории исполнительского искусства.

Содержание индивидуальных занятий предполагает выполнение следующих задач:

- изучение разносторонних специальных программ, предусматривающих овладение профессиональными навыками;
- знакомство с различными стилями и формами фортепианного письма, воспитание умения раскрывать художественный образ музыкального произведения на основе точного прочтения нотного текста и собственного исполнительского опыта;
- воспитание навыков самостоятельной работы над музыкальным произведением.

Все названные сферы образуют комплексный метод обучения в фортепианном классе, обеспечивая решение главной задачи — подготовить высококвалифицированного, гармонически развитого музыканта-профессионала широкого профиля, способного на высоком профессиональном уровне вести занятия музыкой на всех уровнях музыкального образования; владеть различными видами работы, связанными с эстетическим воспитанием студентов (лекции, концерты и др.); усвоить и применять на практике в соответствии с современными требованиями достижения передовой фортепианной педагогики и

¹ Вопросам фортепианной педагогики посвящено немало различных исследований, важнейшие из которых, принадлежащие перу отечественных ученых, отражены в приведенном в конце статьи списке литературы.

методики; активно пропагандировать различные виды музыкального творчества.

Обучение в фортепианном классе — сложный и многогранный процесс. Важно, чтобы оно было не только развивающим пианистическую культуру студента, но и воспитывающим его мировоззрение, волю, характер, эстетический вкус, любовь к педагогической профессии и т. д., то есть формировало весь комплекс качеств современного педагога.

К основным моментам учебно-воспитательной работы фортепианного класса относятся:

— тщательное изучение основной программы с целью ее высокохудожественного публичного исполнения;

— развитие эстетического вкуса на основе сознательного восприятия музыкального искусства;

— ознакомление с произведениями мировой музыкальной культуры;

— участие в музыкально-просветительской, научной работе факультета.

Основной формой учебной и воспитательной работы в классе фортепиано является индивидуальное занятие, которое следует рассматривать как одно из звеньев всей системы учебного процесса в вузе.

Принятая форма индивидуальных занятий создает все необходимые условия для всестороннего, глубокого изучения и воспитания каждого студента, дает возможность конкретно и дифференцированно решать педагогические задачи, позволяет планомерно и индивидуально развивать творческую инициативу, самостоятельность, направленность мышления студента, то есть осуществлять индивидуализацию обучения.

Специфика построения занятия должна отвечать требованию последовательного развития исполнительских и педагогических знаний. Исходя из этого, в каждый урок включаются несколько важных моментов, обусловленных требованиями музыкальной педагогики.

Прежде всего — это систематическое пополнение пианистических навыков студента в области принципов трактовки, способов интерпретации музыкальных сочинений различных эпох и стилей, в области средств музыкальной выразительности.

При работе со студентом в классе фортепиано следует широко использовать обобщения, раскрывая на частных примерах закономерности художественных явлений. Обобщения, позволяющие связывать отдельные вопросы исполнительства с общими проблемами музыкальной педагогики, должны касаться и методов работы над различными пианистическими трудностями, и принципов интерпретации музыкальных произведений, и стилистических особенностей сочинений.

Педагогу необходимо на каждом уроке ставить новые исполнительские задачи, которые стимулировали бы творческую активность студента, открывали перспективы дальнейших поисков и достижений. Все это должно сопровождаться ясными представлениями о конечной художественной цели и средствах ее достижения, которые бы учитывали индивидуальность студента.

Одной из основных задач работы фортепианного класса является развитие творческой профессиональной самостоятельности студентов. Решению этой задачи подчинены все стороны образовательного

процесса в вузе. Развитие самостоятельности — это, прежде всего, выработка сознательного отношения студента к музыкальному искусству, расширение его кругозора, развитие художественной индивидуальности, совершенствование слухового внимания и самоконтроля, обучение рациональным методам работы над музыкальным произведением.

Педагогу следует постоянно помнить, что содержание и организация занятия должны быть «прообразом» самостоятельных поисков студента. Для успешного воспитания навыков самостоятельной работы над музыкальным произведением студентам систематически следует давать практические задания. Проблема развития самостоятельности обуславливает повышение активности методов преподавания, ибо самостоятельная работа не сводится только к выполнению домашних заданий, а органически входит в процесс всего обучения. Необходимо, чтобы вся работа в классе была уже по существу самостоятельной. В связи с этим очень важно активизировать творческую инициативу студента, требовать предельного напряжения внимания, мышления и слуха, пробуждать фантазию, всемерно развивать критические способности.

Эффективность музыкальной деятельности студента во многом зависит от умения преподавателя конкретно говорить о сознательном подходе к проблемам исполнения. Внимание студента должно постоянно направляться на всесторонний анализ авторского текста произведения (помогающий четко определить цели и задачи работы), на нахождение исполнитель-

ских приемов и средств выразительности, способствующих художественно-правдивой передаче музыкальных идей сочинения, а также на рациональное использование времени занятий. В качестве музыкального материала, позволяющего преподавателю направлять и контролировать процесс выработки навыков самостоятельной работы, служат произведения, с которыми он знакомится самостоятельно.

Важнейшим принципом методики является целенаправленное систематическое руководство педагога всем процессом обучения. В практике курса основного инструмента оно осуществляется на основе учебного индивидуального плана студента, в котором предусматривается изучение определенного круга музыкальных произведений. Выбор учебного репертуара составляет основу индивидуального плана студента, ибо с него начинается планомерная педагогическая работа, имеющая конечной целью подготовку студента к самостоятельной деятельности.

К числу разнообразных профессиональных навыков, которыми обязан обладать выпускник музыкального вуза, относятся умение бегло читать с листа, оперативно разбираясь в художественно-стилевых особенностях произведений; подбирать по слуху, транспонировать. На развитие этих навыков направлено обучение в концертмейстерском классе. Вместе с тем работа по формированию вышеуказанных навыков должна систематически проводиться и на занятиях по основному инструменту, что должно найти отражение в индивидуальном рабочем плане студента.

В индивидуальном плане должно найтись место и эскизному изучению

произведений. Этот раздел программы предполагает, что студент должен понять идейно-поэтическое содержание произведения, постичь и раскрыть основные черты художественного замысла, играть произведение в темпе, близком к указанному.

Процесс эскизного изучения музыкального произведения, направленный на воспитание конкретных сторон музыкального мышления студента и его пианистических умений, следует рассматривать как необходимую ступень в подготовке к самостоятельной работе. На первый план выдвигается освоение тех навыков, которые необходимы преподавателю для будущей практической деятельности. Не ставя конечной целью концертное исполнение произведения, такая форма работы способствует значительному расширению репертуара, изучаемого студентом, а, следовательно, и его художественного кругозора, обогащению музыкально-пианистического опыта.

В индивидуальный план необходимо также включать произведения, которые следует пройти в порядке ознакомления.

К числу эти сочинений должны быть отнесены как фортепианные пьесы, так и переложения симфонической, оперной, камерной литературы, народная музыка и др. Прохождение этих произведений также будет способствовать расширению музыкального кругозора студента, совершенствованию навыка чтения с листа, выработке аккомпаниаторских, ансамблевых умений.

В заключение необходимо напомнить о том, что формирование общих пианистических навыков в классе фортепиано — процесс комплексный, складывается он из многих форм и методов работы. Однако и чтение с листа, и аккомпанирование, и подборание по слуху возможно осуществлять только на прочном фундаменте общих пианистических умений. Поэтому на занятиях в фортепианном классе должны быть представлены произведения различных авторов, стилей, эпох и жанров. Только в этом случае обеспечивается гармоническое пианистическое развитие будущего музыканта, его готовность к практической работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Корыхалова Н.* За вторым роялем. СПб.: Композитор, 2006. 552 с.
2. *Любомудрова Н.* Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка 1982. 141 с.
3. *Мартинсен К.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Классика — XXI, 2001. 340 с.
4. *Фейгин М.* Индивидуальность ученика и искусство педагога. М.: Музыка, 1975. 110 с.
5. *Цыпин Г.* Психология музыкальной деятельности. М.: Интерпракс, 1994. 384 с.
6. *Цыпин Г.* Исполнитель и техника. М.: Академия, 1999. 182 с.
7. *Цыпин Г.* Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. М.: Алетейя, 2001. 320 с.
8. *Щапов А.* Фортепианный урок в школе и училище. М.: Классика — XXI, 2002. 176 с.

Лучано БЕРИО

ПОЭТИКА АНАЛИЗА

В 1992 году знаменитый итальянский композитор Лучано Берлио (1925—2003) был приглашен в качестве Norton lecturer в Гарвардский университет, где прочитал цикл из шести лекций, названный им «Вспоминая будущее». Эти лекции явились самым полным и концентрированным источником музыкально-эстетических идей композитора. Л. Берлио планировал их опубликовать и в 1990-е годы интенсивно работал над текстами, постоянно их совершенствуя. Тем не менее при его жизни они опубликованы не были. Лишь в 2006 году усилиями семьи композитора и его друзей издательство Гарвардского университета выпустило, наконец, книгу «Вспоминая будущее»¹.

Редакция предлагает вниманию читателей шестую (последнюю) лекцию Л. Берлио из упомянутого цикла в переводе доктора искусствоведения, профессора РАМ им. Гнесиных **Т.В. Цареградской**. Название этой лекции («Поэтика анализа») заставляет вспомнить другого композитора XX века — Игоря Стравинского, также выступавшего в качестве Norton lecturer, тексты которого составили книгу «Музыкальная поэтика».

В этой лекции я бы хотел представить несколько идей по поводу различных способов, в которых поэтика и анализ могут сосуществовать, — идей, которые подразумевают амбициозное, возможно, невыполнимое желание развить отношения независимости, комплементарности, если не идентичности, между творческим и аналитическим уровнями музыки.

Все мы знаем — поскольку нам об этом все время напоминают, — что любой дискурс на тему музыки по самой своей природе обязан быть частичным и неполным. Действительно, настолько частичным, и настолько неполным, что в этой заключительной лекции я нахожусь в положении утверждающего такое, что может быть опровергнуто альтернативным дискурсом, заявляющим совершенно

¹ Berio L. Remembering the Future. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 2006.

противоположное! И я так поступаю не из уважения к открытости мышления (мышление в любом случае открыто), или work-in-progress духа, и даже не из уважения к диалектике, которая, как известно, мыслит идеи через противоречия, но по чувству внутренней необходимости. В этот раз я стану говорить о вещах, которые внутренне связаны — более тесно, чем обычно в случаях, о которых я уже говорил, — с моей собственной деятельностью, если поверить, что она свободна от излишних противоречий.

Два термина — поэтика и анализ — возможно, могли бы быть объединены в единое определение — «музыкальная критика» (по аналогии с литературной критикой или «критикой искусства»). Но я должен сознаться, что у меня возникают трудности с такой формулировкой, потому что она принуждает меня к допущению — и это могло бы оказаться затруднительным — реально объективных подходов, которые оказываются лишь частично применимыми к музыке. На самом деле использование синтетического и тактичного выражения «музыкальная критика» будет примерно тем же самым, что и выражение «музыкальная поэтика», что почти противоположно тому, о чем я намереваюсь с вами поговорить.

Для начала я бы хотел предложить на ваше рассмотрение несколько упрощенное и, может быть, предварительное суждение о поэтике и музыкальном анализе. Сегодня понятие музыкальной поэтики более не является предметом для споров, и ему не нужны доводы в

защиту. Мы можем говорить, без недоумений, о поэтике Антона Веберна, Оливье Мессиана, Игоря Стравинского или Белы Бартока, тем самым применяя развернутую и оригинальную концепцию видения музыки.

Она могла бы, конечно, показаться несколько странной, если бы мы стали говорить о поэтике Баха, Гайдна или Моцарта, поскольку их сочинения, при всей их сложности, тяготеют к тому, чтобы включать в себя объективные исторические и эстетические ценности, которые в то время, когда эти сочинения создавались, имели самостоятельную ценность, совершенно независимую от самих по себе отдельно взятых произведений. Другими словами, такую ценность, чья относительная устойчивость не так легко менялась в зависимости от истории и событий. Понятие поэтики, каким бы оно ни было общим, всегда несет в себе самосознание и эволюционный взгляд на сочинение музыки и на критерии, которые этим руководят. Как только описание внедряется в специфические детали данного сочинения, поэтика уступает место анализу.

Две тысячи лет назад идея анализа могла бы быть понятой как нечто сходное с «логикой», выведенной из так называемых теоретических наук (таких, как физика или математика). Эта мысль могла бы пробудить ностальгию и запретные желания в некоторых современных неаристотелианцах, но сегодня большинство музыкальных аналитиков, похоже, нуждаются в прилагательных — всех, которые только можно найти, — воз-



Лучано Берлиоз (1925—2003)

можно, их даже слишком много. Таким образом, мы имеем формальный анализ, семиологический анализ, структурный анализ, гармонический анализ, герменевтический анализ, ритмический анализ, неопозитивистский анализ, феноменологический анализ, качественный и количественный анализ, статистический анализ, мелодический и стилистический анализ... продолжите сами!

Если, с другой стороны, аналитик является композитором, то нет необходимости выбирать и определять категории и критерии, которые он или она намеревается применить, потому что, какими бы ни были обстоятельства, анализ всегда будет самоанализом: композиторы не смогут не спроецировать себя, свою собственную поэтику, на анализ того или иного сочинения. Композитор проявляет себя на поле произведений, принадлежащих другому.

Даже в случае величайшей щедрости и отрешенности (например, шумановский анализ «Фантастической симфонии» Берлиоза) или исключительной дальновидности и объективности (булезовские анализы Вагнера, Дебюсси и Берга) главным аналитическим инструментом в распоряжении композитора всегда, в любом случае, будет его собственная поэтика. В самом деле, большая удача для нас состоит в том, что это так и должно быть (врагом для нас здесь является гипотетическое — и гипнотизирующее — представление о музыкальной объективности). И удача для любого, кто в это верит, как я. Я уже говорил и еще раз повторю: когда уже все сказано и сделано, самый значимый анализ симфонии — это другая симфония.

Здравый смысл мог бы предположить, что поэтика и анализ суть синонимы, и мог бы совместить одно с другим: поэтика Стравинского, например, находит подтверждение и должна быть идентифицирована с гармонией, ритмом и метрикой «Весны священной», а структурный анализ «Свадебки» подтвердит новую фазу в эволюции Стравинского. Но поэтика композитора есть всегда нечто иное, чем те аспекты, которые можно анализировать, — как и форма, которая есть всегда нечто большее, чем сумма ее частей.

Текст есть всегда множество текстов. Великие сочинения неизменно подразумевают неисчислимое множество других текстов, не всегда различных на поверхности — множественность источников, цитат и более или менее за-

маскированных предшественников, которые были ассимилированы, не всегда на сознательном уровне, самим автором. Этот плюрализм постоянно выдвигает новые точки зрения в анализе. Анализ, который предназначен для описания самых мелких деталей и микроструктуры сочинения — полагаемый как функция общей формы и макроструктуры — всего лишь доказывает, что альянс между этими двумя измерениями имеет внутреннюю природу, и их взаимопересечение можно считать наперед заданным в восприятии (как это, например, имеет место в классической форме). Есть сочинения, которые характеризуются исключительной концентрацией и в то же время исключительным разнообразием. Именно так происходит с «Весной священной» Стравинского и «Играми» Дебюсси: это те сочинения, где тенденции к автономии характера и структурных отношений сосуществуют с независимыми, индуктивными и порождающими процессами. Гармоническая, тембровая, метрическая и ритмическая матрицы, с одной стороны, сосуществуют с развивающимися тематическими ячейками; сложные и дискретные артикуляции сосуществуют с репетитивными и неподвижными событиями. В сочинениях, таких, как эти, или сопоставимых с ними по сложности, единственно возможный анализ — это секторный анализ — тот, который отражает тенденцию слушателя воспринимать различные уровни сегментированно. Но, чтобы выбрать возможную сегментацию музыкального процесса и скроить анализ по мерке

специфических характеристик сочинения, не обязательно строить мост к общим теориям, по направлению к общей грамматике анализа. Если бы это было так и если бы аналитик был также композитором, возникла бы большая вероятность, что его анализ откроет нечто в его собственной поэтике, в специфике и конкретном производстве композиционного процесса, разнообразных путях существования их компонентов и элементов и их сегментации.

Подобно любому опыту, который рождает ценностные суждения, любая форма анализа, если ей надлежит выполнять значимую роль, должна иметь возможность быть отраженной в исторической перспективе — хотя бы для того, чтобы показать историческую специфику этой композиционной техники и практику музыкального инструментария.

Мы часто обнаруживаем сегодня, что даже в случае самого всепроникающего и, если можно так сказать, научного анализа аналитик не очень озабочен тем, чтобы рассмотреть то или иное произведение в контексте исторического эволюционного развития композитора — другими словами, в контексте его или ее поэтики. Это как раз и есть та тенденция к атемпоральности, которая делает музыкальный анализ открытым и творческим опытом, который, однако, может оказаться беспочвенным, когда аналитик борется с концептуализацией чего-то, что не существует.

Аналитическое творчество находится в опасности стать эстетизированным, когда, соблюдая элегантность

процедур, устанавливает отношение равенства между формой и значением в анализе. Желая установить значение произведения, аналитик считает необходимым всякий раз гарантировать, что анализ имеет значимость не только как инструмент, но, что чаще бывает, как некое теоретическое построение. Соответственно, его поэтическое видение и аналитические процедуры, которые он применяет, будут неизбежно определяться критериями самого по себе анализа, что зачастую не имеет ничего общего с поэтикой рассматриваемого композитора. Аналитик, применяющий к произведению заранее известную теорию, становится пародией композитора, который имеет священное желание создать звуковую архитектуру, совместимую со структурными критериями композиции самой по себе. На самом деле мы можем представить себе аналитиков, которые в ходе своих исследований с очевидностью демонстрируют свои намерения вступить в антагонизм с композитором. Их творческий импульс, таким образом, принимает негативный уклон: вместо того, чтобы искать пути к смыслу произведения, они используют произведение для прояснения смысла своих собственных аналитических процедур. Тогда анализ становится гарантией объективности аналитика и независимости его или ее инструментария, а сочинение вторгается в аналитические границы, подобно троянскому коню.

Анализ, как я уже говорил, предполагает творческий подход и может развиваться как независимая деятельность,

невосприимчивая к композиторским интенциям и самому произведению (чистому проявлению этих намерений), которое трактуется как органическое событие, предрасположенное некоей биологической божественностью. В этом случае аналитик напоминает рыбака, знающего, что он хочет поймать, и забрасывает такую сеть в море, которая предназначена только для определенной рыбы. Существует одно имя, которое мы не можем не упомянуть в этом контексте — это имя Генриха Шенкера. Он забрасывает свою трехуровневую сеть и вылавливает безкостного Бетховена, в котором отсутствует какой бы то ни было метрический или ритмический компонент, сводя тематическое измерение к символическому фантому. Но он отказывается войти в постоянно меняющуюся проблемную воду, где водятся Дебюсси, или Стравинский, или Веберн — все это современники Шенкера — или, боже мой, даже Вагнер!

Бывает, что анализ призывается для прояснения тех случаев, которые нелегко поддаются линейному или числовому описанию. Здесь творческая способность аналитика может иметь свои сложности, особенно в работе с таким материалом, где нет какого-то определенного значения (звуковое гудение или случайный недешифруемый шум), но который можно понять как нечто значимое. Даже внутри самых самодостаточных аналитических стратегий может быть достигнута конструктивная и предпринимательская гибкость в отношении между тем, что аналитик желает показать, и тем, что

можно проанализировать, но нельзя продемонстрировать.

Анализ, подобный самой музыке, имеет смысл, когда он усиливает и подтверждает продолжающийся диалог между слухом и сознанием. Вот почему я чувствую некоторую отчужденность от старого додекафонного анализа, который обнаруживал двенадцать звуков в разных формах серий во всех возможных комбинаторных операциях, забывая, что в то время, как ноты могут быть теми винтиками, которые держат деревянные детали вместе, они все-таки не являются самой конструкцией. Я лелею в себе такое же подозрительное чувство к теориям, чьей главной задачей является построение убежища от неправильностей разнообразия конкретного мира звуков в процессе становления или нашего видения этого становления. Если убрать метафоры, мы говорим о заслонках, которые делают невозможным диалог между материей звука и материей музыки, между льдом твердого суждения и жаром, лежащим за его пределами, между звучанием смысла и смыслом звука. В самом худшем своем виде такие теории принимают формы авторитарной системы (нетерпимой и догматичной), которые, в своем роде, проповедуют исключение аутсайдера. Поэтика анализа становится тем самым политикой анализа — поиском процедурных родословных. Именно в этот момент приходит история музыки и вручает счет, который аналитики по определению — особенно если они шенкерианцы или неопозитивисты — не способны оплатить.

Временами композитор-аналитик может уступить искушению создать как бы объективное, то есть математическое суждение о чем-то. Это абсолютно понятно, поскольку в трудных ситуациях в цифрах ощущается такая безопасность. Все в такой вселенной можно свести к математическим моделям. То общее, что есть у математической модели и музыкального сочинения, — это сведение обширного поля возможностей к единству, будь то алгоритм или музыкальный текст. Различие в следующем: мы не можем реконструировать на основе алгоритма те возможности, которые его породили. У него нет памяти о своем происхождении, он глух и нем. В то время как музыкальный текст — и это предполагает договор между чувством и интеллектом — находит в нем и поверх него следы траекторий, которые его сформировали, следы выбранных дорог, прародителей предыдущих текстов.

Ощущение пустоты, которое остается после некоторых аналитических систем и критериев, особенно трудно усваиваемых, происходит от пустоты необитаемого пространства, от «ничейности земли», которая находится между анализом нотной организации и музыкальной субстанцией (это значит, между нотами и звуками), и между самим анализом и теоретическими спекуляциями, которые продвигают идею недвижимой и в основе своей пассивной музыкальной формы. Я бы хотел, чтобы идеал абсолютной формы (новый род *musica mundana*) и эта «ничейная земля» могли открыться и общаться по конкретным и творческим

траекториям: путем истинной поэтики (или поэзии, *poiesis*) анализа. Самое острое предчувствие этих траекторий может быть обнаружено в тех следах, которые уже скрыты, и тех, которые предстоит открыть. Наш долг состоит в том, чтобы продолжать следить и отслеживать новые пути: говоря словами старой испанской пословицы, нет дорог, если никто не ходит.

Музыкальный опыт кажется по временам стремящимся выйти за пределы слышимого, и в таких случаях, как я уже сказал, он переводит себя в слова. Сегодня мы можем найти примеры полного размежевания между практическим сенсорным измерением и концептуальным, между услышанным произведением и процессом, который его породил. Чем более выражено это отчуждение от слушательского опыта, тем более грубым становится вторжение критического дискурса, который объявляет себя понимающим, как сделана та или иная пьеса Бартока, или Бетховена, или Веберна, или Вагнера — как если бы эти композиторы остались по ту сторону слушания. Такие комментарии заставляют произведение обретать в себе нечто гамлетовское — не столько потому, что оно становится непостижимым, сколько потому, что, подобно Гамлету, оно сводится к «словам» и «теряет способность к действию». В качестве эпиграфа к «Реальному присутствию» Джордж Стайнер цитирует высказывание Жоржа Брака: «доказательства утомляют истину», в то время как в совершенно ином контексте Виттгенштейн заявляет,

что «о чем мы не можем говорить, о том мы должны молчать». Я бы хотел предложить парафраз, подходящий, как мне кажется, к нынешнему случаю: истина, о которой мы не можем говорить, должна быть пропета, мы должны высказать ее в музыке.

В прошлом нас соблазнила семиология. С настойчивым желанием все каталогизировать и неуправляемым стремлением к безграничному семиозису, семиологи часто казались впереди всех. Но музыка не торопится: время музыки — это время деревьев, лесов, морей и больших городов. Музыкальная семиология была попыткой выйти за грань дуализма, свойственного музыкальным процессам, и уменьшить дистанцию между музыкой и анализом. В своей первой лекции я ссылался на тот род музыкальной семиологии, который развился из лингвистики в 1970-х и который основательно комментировали Николас Рюэ и Дэвид Осмонд-Смит.

После этого были и другие попытки, более чувствительные к функциональному слою музыки. Одна, в частности, привлекла мое внимание, но породила неразрешимые сомнения. Желая дать описание музыкальной «символической специфики», Жан-Жак Наттье предложил семиотическую модель, которая «принимает во внимание тройственность ее существования — как намеренно изолированный объект, как созданный объект и как воспринимаемый объект». Таким образом, музыкальный текст сам по себе рассматривается как нечто отличное от музыкального текста как

продукта композиторского намерения, и от текста, который обретает форму в ушах и умах слушателей. Я чувствую, что здесь возникает вопрос несколько нереалистичного разделения ответственности. Намерения композитора — это довольно абстрактная и противоречивая область исследования. Мы можем настаивать на том, что эскизы Бетховена или Шуберта потрясающи, потому что они проливают свет на их творческий процесс. Но семиология может иметь дело только с полностью реализованным текстом, когда намерения композитора так или иначе уже прояснены и доступны для постоянного и разнообразного вопрошания, которое избегает этого противопоставления — «намерения» против «результата». В этой тройной семиологической перспективе даже слушатель становится абстрактным. Частично лишенный какого-либо конкретного контекста, он или она обязаны воплотить квинтэссенцию всех возможных текстовых интерпретаций, с тем чтобы в конце концов достичь глобального осознания всех возможностей опыта. Наконец, «нейтральный уровень» — «созданный объект», он же партитура, имеет тенденцию к сведению музыкального текста к чему-то нематериальному.

Я не понимаю, как музыкальный опыт может быть обобщен с помощью этого тройственного подхода. Имея в виду весьма разнообразный, гетерогенный и глоссолальный мир, в котором мы действуем, мы должны были бы попытаться обеспечить средствами наших

усилий, то есть нашими эвристическими инструментами, возможность анализа и ассимилирования различий. Иначе мы могли бы вернуться и к Бозэцию, и найти убежище в изумительно аскетичной греко-средневековой теории музыки, которая защищает идею, говоря словами Умберто Эко, что «чем больше система объясняет опыт, тем больше она его отсекает».

Св. Августин был тем, кто сказал, что в поиске истины человек должен не только смотреть внутрь себя, но он должен выйти за пределы себя. А Северин Бозэций был тем, кто, с его идеей музыкального знания, дал свое добро на подтверждение сочувствующего характера чувственного восприятия истины.

Известно, что ряд композиторов в более светском интеллектуальном контексте провозглашали отсутствие интереса к проблемам исполнения своей музыки: будто бы им не важно, как она звучит. Их интересует лишь то, как она должна быть написана. Говоря профессионально и социально, это, конечно, вызывающая позиция. И она, сверх всего, довольно новая, поскольку почти 14 веков прошло с тех пор, как теория и практика музыки стали технически, антропологически и психологически неразделимы. Это, возможно, и интересная позиция, поскольку расстояние между мыслью и материей предполагает идею музыки как инструмента знания, вместо того, чтоб ей быть инструментом удовольствия. Знания чего? Какое удовольствие? Цвета Матисса, Поллока, Ротко могут быть проанализированы с

помощью измерения частотных характеристик цвета. Запах привлекательной женщины тоже может быть подвергнут химическому анализу. В хорошую и плохую погоду луна и звезды по-разному видятся поэтам, фермерам, бизнесменам на отдыхе и астрофизикам.

Пространство восприятия может быть проанализировано на основе конкретных акустических и данных и данных музыкального опыта, или с помощью инструментов нейрофизиологии.

И снова мы остаемся лицом к лицу с пустым пространством. Мы можем пытаться пересечь его и заполнить его значением, если оно не ограничено алгоритмом, с одной стороны, и неисполнимыми облаками звуков, с другой, алгебраическими спекуляциями и тавтологическими тинтиннабуляциями¹.

Представляет ли это уход от цветов и звуков, луны и звезд? И от музыкальной реальности — если мы можем определить ее, не возвращаясь к риторическим фигурам? Конечно, представляет. Даже паранаучный язык так называемой музыкальной концептуализации не может наполнить этот пустой космос значением, потому что, хотя и минимально, она участвовала в его создании — несмотря на упрямую настойчивость в полагании звуковых процессов отдельно от пути их восприятия, или на отделение фор-

малистическим путем так называемых «параметров» музыки (высоты, динамики, тембра и времени, что составляет морфологию звука), вещей, которые наша система восприятия не способна отделить друг от друга. Если невозможно провести феноменологическую границу между звуком и шумом, то как мы надеемся отделить, например, высоту от тембра или тембр от динамики? Неопозитивистский анализ часто апеллирует к науке, но существенно то, что он не принимает во внимание науку акустики (я не говорю об акустике Гельмгольца, которая исследовала звук как статичный и периодичный, и потому абстрактный, феномен) — как бы ни корректно это было с математической точки зрения, но о современных исследованиях в лаборатории Белла или в Стэнфордском университете, касающихся диффузной нестабильности и развивающейся природы каждого аспекта каждого значимого звукового феномена.

Анализ — это не просто некая форма спекулятивного удовольствия или теоретический инструмент для концептуализации музыки; когда он вносит вклад в топологию становления и трансформацию звуковых форм (и не только средствами новых цифровых технологий), он может внести глубокий и конкретный вклад в творческий процесс.

¹ Слово «тинтиннабуляции», по всей видимости, происходит от латинского слова *tintinnabuli* («колокольчики»), которое, как известно, используется для характеристики зрелого стиля А. Пярта («стиль тинтиннабули»). По всей видимости, Берно иронически воспринимает минималистскую повторность в творчестве и изобретает слово, в котором сплетается ирония по отношению к такой повторности вкупе с иронией по отношению к Пярту (прим. переводчика).

Композитор может дать каждому относящемуся к делу музыкальному элементу двойную или тройную жизнь. Или множество жизней. Он может создать полифонию различных звуковых поведений. История музыки, с этой точки зрения, обучает процессу развития. Мы называем (или когда-то называли) последовательность разных высот «мелодией», «темой», «мотивом», «рядом», или «subject» (главной темой, лейтмотивом). Каждый из этих терминов получил, как все мы знаем, разнообразные сложные толкования. Их выразительное существо и относительное отсутствие в них структурного фактора подвластно композитору, но они есть в то же самое время результат этих превратностей толкования, состоящего из теоретической ориентации, субъективности, техники и выразительных, восстанавливающих в памяти и даже описательных кодов. Мелодия как узнаваемая последовательность высот есть, таким образом, место встречи некоего числа функций первичного свойства (гармонии, относительной динамики, тембра, ритма и метра) или вторичной природы (например, вокальная или инструментальная мелодия). Мелодия всегда несет в себе следы этих функций или их части: она демонстрирует их более или менее наглядно либо противоречит им. Полифония была создана на основе мелодии *cantus firmus* или тенора. Симфония была построена на темах и гармонических отношениях, которые они провозглашали и воплощали. Арии, *lieder*, *canzoni*, *cabalettas* были созданы

из напевов (*tunes*). Фуги подчинялись темам и противосложениям. Смысл того, что я говорю, очевиден и имеет в то же время далеко идущие последствия. Но то, что я хочу сказать — его зерно — это то, что тема или мотив, перегруженные вложенным туда смыслом и структурным опытом и выразительными кодами, трансформировался в нечто новое. Они мутировали. Они превратились в гипертематизм.

Если раньше, примерно во времена Брамса, тема генерировалась и обуславливалась специфическими гармоническими, ритмическими и метрическими функциями, то теперь она сама становится генератором аналогичных и соседствующих функций. Она становится порождающим ядром, клеточкой из нескольких элементов, регулятором музыкального процесса. Сама по себе тема исчезла; она стала фрагментированной, скрытой, хотя она и проникает во все поры фактуры, окрашивает ее: она везде и нигде в то же самое время. Но этот процесс не необратим. Ведомые генерирующим ядром, мы можем отследить наши шаги и сделать возможным появление новой темы, новой фигуры — удивляющей, другой, даже чужеродной, но тем не менее порожденной теми же ядрами, теми же фактурами и в свою очередь предназначенной к трансформации, к поглощению и исчезновению. Время этого процесса трансформации и замещения, этого чередующегося рождения и исчезновения фигур, которые остаются запечатленными в нашей памяти во всей их специфичности, помогает создать разные степени слияния

общего целого и большей или меньшей узнаваемости этих фигур.

Здесь мы могли бы поговорить о гармоническом и акустическом пространстве, в которых эти фигуры, темы и ядра сменяют друг друга, но это не то место и случай, когда это стоит делать. Я все это время говорил вам о возможных формах — не демонстративных, но оперативных формах. Другими словами — о процессах или формациях. Не формах развития, а формах существования, которые обзревают себя, идя в бытие. Не проходящих формах, но тех, которые остаются, которые обозримы в их континуальном

внутреннем самообновлении. Формах, которые взбалтывают и вопрошают память, и в то же самое время отрицают ее. Молчаливых формах, которые заставляют нас забыть процессы, их породившие, и скрывают обширное число «исчезающих точек», населяющих их. Формах, которые живут в гармонии с анализом и поэтическими соображениями.

И, произнеся это, я с сожалением прощаюсь с вами. Я благодарен за эти односторонние встречи, потому что они заставили меня сформулировать мысли (и темы), которые могли бы иначе остаться скрытыми в складках моей музыки.

*Российская академия музыки имени Гнесиных
и Государственный институт искусствознания
в период с 19 по 21 ноября 2012 года
проводят Международную научную конференцию
«Музыковедческий форум — 2012»*

Данная конференция является продолжением и развитием осуществленного в 2010 году совместного проекта РАМ им. Гнесиных и ГИИ и сохраняет важную особенность первого форума — соединение трех тематических блоков, которым будут соответствовать разные дни работы конференции. Первый («Проблемы и перспективы музыкальной науки») посвящен развитию современного музыковедения. Второй («Дебюсси и Скрябин сегодня») мыслится как научное «приношение» выдающимся музыкальным деятелям, юбилеи которых приходится на нынешний год. Третий («Неуслышанная музыка») связан с исследованиями по музыке, недостаточно или вовсе не известной широкому кругу профессионалов.

*Подробная информация — на сайте РАМ им. Гнесиных:
www.gnesin-academy.ru*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Науменко Татьяна Ивановна — доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: t.i.naumenko@gmail.com

Неретин Олег Петрович — кандидат политических наук, Директор департамента науки, образования и информационных технологий Министерства культуры РФ.

E-mail: neretin@givc.ru

Зенкин Константин Владимирович — доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского.

E-mail: kzenkin@list.ru

Гервер Лариса Львовна — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: ll3232@gmail.com

Аристархова Лада Юрьевна — кандидат искусствоведения, ведущий программы 1-й категории телеканала «Культура» Всероссийской государственной телерадиокомпании.

E-mail: ari-lada@yandex.ru

Шилова Ольга Евгеньевна — кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: shilova@pisem.net

Цареградская Татьяна Владимировна — доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных.

E-mail: tania-59@mail.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Татьяна Науменко. Левон Акопян: «Современное музыковедение должно быть интересно читателю»

Беседа профессора РАМ им. Гнесиных с известным музыковедом, доктором искусствоведения Л.О. Акопяном, в которой затронуты актуальные вопросы современного отечественного музыкознания.

Ключевые слова: музыковедение; музыкальная наука; современная музыка.

Олег Неретин. Культура и государство в современной России: смена парадигмы

В статье рассматриваются принципы советской культурной политики, а также закономерности трансформации парадигмы культурной политики в России на современном этапе, в связи с демократизацией, развитием рыночных отношений и информационного общества.

Ключевые слова: государство; культура; демократия; рынок; культурологический дискурс; смена парадигмы культурной политики в России.

Константин Зенкин. О романтическом чувстве времени в музыке и живописи

На фоне неоднократно отмечавшейся способности музыки создавать ощущение настоящего момента (И. Стравинский, К. Леви-Стросс) рассматривается специфика романтического ощущения времени как фундаментальная черта романтического мировидения. Проявляясь в различных видах искусств (статья содержит примеры из музыки и живописи), эта черта состоит в акцентировании внимания на длени настоящего, на его протекании во времени. Также очерчиваются пути развития чувства времени от романтизма к различным направлениям искусства XX века.

Ключевые слова: время; вечность; настоящее; момент; романтизм; музыка; живопись.

Лариса Гервер. О темах и тематических сочетаниях в инструментальных фугах Моцарта

Техника фуги — одна из наименее дискутируемых тем в моцартоведении. Автор статьи предлагает описание мотивных и тематических комбинаций в рамках строгой фуги на одну тему. Комбинации возникают между вариантами темы, проходящими одновременно в разных голосах, между тематическими мотивами и т. д.

Ключевые слова: В.А. Моцарт; инструментальная музыка; фуга.

Лада Аристархова. Венская оратория первой половины XVIII века в культурном контексте эпохи

Статья посвящена практически не исследованной в отечественном музыковедении австрийской ораториальной традиции 1710–40-х годов. На материале произведений композиторов, работавших при Габсбургском дворе, рассматриваются вопросы эстетики и поэтики жанра, особенности выразительных средств, соотношение итальянского и собственно австрийского компонентов.

Ключевые слова: австрийская оратория XVIII в.; *serolcro*; либретто; музыкальная поэтика.

Ольга Шилова. О формировании профессиональных качеств преподавателя музыки в процессе инструментальной подготовки

Статья посвящена вопросам совершенствования личностных качеств преподавателя музыки, его персональной роли в обучении студента. В системе «учитель — ученик» роль учителя — ведущая, и поэтому его творческий и профессиональный рост является стартовой площадкой, обеспечивающей эффективность процесса обучения.

Ключевые слова: педагогическая деятельность; курс фортепиано; комплексный метод обучения; личностные качества.

Лучано Берлио. Поэтика анализа (перевод *Татьяны Цареградской*)

Перевод одной из лекций Л. Берлио, в которой он в краткой и обобщенной форме высказывает свое критическое отношение к проблеме словесного представления музыкальной композиции способами различных аналитических подходов, полагая поэтику неисчерпаемым пространством музыкальных смыслов.

Ключевые слова: поэтика; методы анализа; музыкальная композиция.

ABSTRACTS

Tatiana Naumenko. Levon Akopian: “Modern musicology should be interesting to the reader”

Interview with famous musicologist Levon Akopyan about actual problems of a modern musicology.

Keywords: musicology; researches in music; modern music.

Oleg Neretin. Culture and the state in modern Russia: paradigm shift

The article discusses the principles of Soviet cultural policy as well as the laws of transformation of the paradigm of cultural policy in Russia at the present stage, in relation to democratization, development of market relations and the information society.

Keywords: The state; culture; democracy; market; cultural discourse; paradigm shift in cultural policy in Russia.

Konstantin Zenkin. About Romantic feeling of time in music and painting

On the background of repeatedly noticed ability of music to make a sensation of the present (I. Stravinsky, C. Levi-Strauss), the article considers specific character of Romantic sensation of time as a basic feature of Romantic world view. This feature can be seen in different arts (the article gives examples from music and painting) and underlines attention on continuation of the present, on duration of the moment. Also ways of evolution of feeling of time from Romanticism to different artistic styles of the 20th century are shown.

Keywords: time; eternity; the present moment; Romanticism; music; painting.

Larisa Gerver. On the themes and thematic combinations in the instrumental fugues of Mozart

The technique of fugue is one of the less discussed subjects in Mozart research literature. The author of the article offers a description of the thematic combinations within the limits of a strict fugue on one subject. Combinations arise between variants of a theme that pass simultaneously in different voices, between thematic motives etc.

Keywords: Mozart; instrumental music; fugue.

Lada Aristarkhova. The Vienna oratorio of the first half of the 18th century

The article examines the tradition of oratorio in Austria between 1710 and 1750, a topic that has not yet received sufficient scholarly consideration. Drawing on rich documentary evidence, comprised of the music by the composers working at the Habsburg court, the article explores the aesthetic of the genre as well as its poetics. Particular attention is paid to the specificity of the oratorio's means of expression and the relationship in the oratorio's musical style between the mainstream Italian and the local Austrian elements.

Keywords: Austrian oratorio; oratorio typology; oratorio libretto; poetics of music.

Olga Shilova. Forming of music teachers' professional qualities in the course of instrumental training

The article is devoted to the problems of teachers personal qualities developing and his particular professional characteristics. Teacher is the leading component of the “teacher – pupil” system therefore his creative approach is the starting point for perfecting the whole system of education.

Keywords: teacher's activities; piano course; integrated approach; personal qualities.

Luciano Berio. Poetics of Analysis (translated by Tatiana Tsaregradskaya)

In a concise form Luciano Berio expresses his critical response to a problem of music analysis verbal presentation. Addressing himself to different analytical approaches he suggests musical poetics to be an infinite space for musical meanings

Keywords: poetics of music; analytical tools; music composition.

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых, как правило, соответствует специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес главного редактора журнала (stmus@mail.ru) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая библиографический список, при 3–5 иллюстрациях и/или нотных примерах. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе Word (формат doc или rtf) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12 или 14 при одинарном либо полуторном интервале).

Иллюстрации (в том числе нотные примеры) необходимо предоставить в виде отдельных файлов в форматах tiff либо jpg с разрешением не менее 300 dpi (при ширине изображения, как правило, не менее 8 см).

Обязательное требование к присылаемому тексту — наличие пристатейного библиографического списка (как правило, не менее 10 позиций, с учетом отечественных и зарубежных публикаций последних 10 лет).

Оформление библиографических ссылок должно соответствовать нормам ГОСТ Р 7.0.5.—2008.

Кроме того, авторам необходимо предоставить краткие сведения о себе: Ф.И.О., домашний адрес, контактный телефон и e-mail, место работы (полное наименование и адрес), должность, наличие ученой степени, ученого звания, фамилия и инициалы в английской транслитерации, а также перевод на английский язык названия статьи и краткие (в среднем по 300–500 знаков) аннотации предложенной статьи на русском и английском языках.

В соответствии с российским законодательством авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на опубликование рукописей на основе исключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично либо по почте).

За авторами сохраняются все остальные права как собственника этих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которой ими передаются, являются их оригинальными произведениями и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения и иного использования.

Авторы статей несут всю ответственности за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

В течение 5 рабочих дней после получения текстов статей и других необходимых материалов редакция журнала направляет каждому автору электронное письмо с подтверждением факта их получения. Присланные материалы не возвращаются.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки либо отклонении как по формальным, так и по собственно научным признакам. Редколлегия вправе также отклонить ту или иную статью, не объясняя ее автору причины такого решения.

В приоритетном порядке редколлгией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций либо отдельных ученых, обладающих ученой степенью доктора наук.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами.

Материалы научных конференций принимаются для публикации по представлению оргкомитета конференции. При этом порядок рецензирования работ определяется специальным соглашением между редакционным советом журнала и оргкомитетом.

Текст статей в процессе подготовки к печати проходит тщательное научное и литературное редактирование. При этом содержательная правка, как правило, согласовывается с авторами. Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.

Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.