

ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ. ВЫСТАВКИ

УДК 78

А. С. Белоненко

**ПРОШЛОЕ И БУДУЩЕЕ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ
ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИИ.****ЗАМЕТКИ ПО ПОВОДУ МОНОГРАФИИ
THE OXFORD HISTORY OF WESTERN MUSIC.
ЧАСТЬ 1***

В 2013 г. издательство Оксфордского университета (Oxford University Press) выпустило в свет новое, так называемое «издание для университетов» (college edition) «Оксфордской истории западной музыки» [1]. Книга принадлежит перу двух авторов: Ричарда Тарускина, профессора Калифорнийского университета (Беркли, Калифорния) и профессора Кристофера Гиббса (Бард-колледж, Нью-Йорк). Жанр книги — учебник по истории музыки для вузов. В основе его лежит шеститомное издание труда Ричарда Тарускина под тем же названием, вышедшее в свет в 2005 г. [2]¹.

Исследование Тарускина опубликовано в известной на Западе серии Оксфордских историй (в серии о музыке, Music seria), давно уже издающейся и имеющей большой авторитет. Книге Тарускина предшествовал, к примеру, коллективный труд известных музыковедов Джералда Эбрахема, Эгона Уэллеса, Ансельма Хьюгса и др., издавших серию из десяти томов под названием The New Oxford history of music [4]². Не говорю уже о бесчисленных историях старинной, средневековой, классической или современной музыки, которые выходят чуть ли не ежегодно в разных англо-американских издательствах. «Оксфордская история западной музыки» Тарускина отличается от серии «Новой Оксфордской истории музыки» не

* The Oxford history of Western music / Richard Taruskin, Christopher Gibbs. — College ed. New York; Oxford: Oxford University Press, [2013]. XXXIII, 1212 p.

Цитируемые отрывки монографии, а также других иноязычных источников, приводятся в переводе автора.

¹ Об этой монографии Р. Тарускина у нас еще, кажется, нет печатных отзывов, кроме краткого упоминания о ней в рецензии Л. Акопяна на другой труд Тарускина [3].

² Первый том, посвященный античной и восточной музыке (Ancient and Oriental Music), и седьмой (The Age of Enlightenment 1745–1790) написаны Э. Уэллесом. Джералд Эбрахем написал третий (Ars Nova and Renaissance 1300–1540), четвертый (The Age of Humanisme 1540–1630), шестой (Concert Music 1630–1750), восьмой (The Age of Beethoven 1790–1830) тома. Кроме того, перу Джералда Эбрахема принадлежат две главы в десятом томе (The Modern Age 1890–1960), вышедшем под ред. М. Купера, и отдельная книга статей по русской и восточноевропейской музыке (Essays on Russian and East European Music).

только предметом исследования, но и формой изложения, и, главное, оценками и выводами. Хотя в томах по европейской музыке романтизма и двадцатого века, написанных Джеральдом Эбрахемом, мы находим русскую музыку, как и у Тарускина³, однако взгляды на русскую (да и не только русскую) музыку у этих музыковедов сильно различаются.

То, что шеститомник Тарускина и учебник Тарускина и Гиббса имеют одно и то же название, неудивительно, так как между этими изданиями нет принципиальных различий. Просто в учебнике пришлось ужать и сократить тот материал, что представлен в большом исследовании. Отчасти это компенсируют три тома приложений и три диска аудиозаписей, также вошедшие в издание⁴. Каждый из трех томов-антологий — это практически самостоятельные книги⁵. В них приводятся нотные примеры произведений, упоминаемых в учебнике, и их подробные аналитические разборы. На дисках представлены звукозаписи разных произведений по всему курсу учебника, от образцов грегорианского хора до фрагмента из оперы Кайя Саариахо «Любовь на расстоянии» (2000) — всего 190 музыкальных образцов общей продолжительностью звучания 14 часов 52 минуты [9].

Учебник прекрасно издан, в твердой обложке, на мелованной, бескислотной бумаге. В книге большое количество цветных иллюстраций и фотографий, она снабжена географическими картами с указанием центров музыкальной активности и хронологическими таблицами, где ключевые музыкальные и общеисторические события обозначены на полях, нотными примерами, рисунками, схемами и диаграммами. На полях также даны отсылки на тома-антологии и на диски.

Кроме того, в качестве бонуса на шумцтитутельном листе учебника помещен скрытый липкой лентой код, дающий возможность в течение 18 месяцев свободно пользоваться он-лайн версиями Музыкального словаря Гроува, Оксфордского словаря музыки (The Oxford Dictionary of music) и Оксфордского справочника по музыке (The Oxford Companion to music).

Учебник разбит на 36 глав, в которых последовательно, в хронологическом порядке обзревается развитие западной музыки от рождения грегорианского хора и вплоть до сочинений, вышедших в свет на рубеже второго и третьего тысячелетия. Точно такой же хронологический принцип (без периодизации!) содержится и

³ В одном из интервью Р. Тарускин признал, что труды Дж. Эбрахема и его параллельные исследования западной и русской музыки послужили ему моделью [5].

⁴ Сравнение основного труда Тарускина с учебником показывает, что аналитический материал перешел в три тома приложений, так называемые антологии [6–8]. Практически все главы основного труда подверглись сокращению, но при этом в учебник вошли некоторые новые данные. Собственно, монографию Тарускина переделал в учебник Кристофер Гиббс. В своем Введении он указывает на то, что поставил задачу ужать материал шеститомника в одну книгу, и одновременно, преследуя чисто педагогические цели, создать единый текст, мечтая «рассказать связную историю». Гиббс указывает, что он расширил круг источников, сохранил общие пропорции томов монографии, однако изложение по историческим стилям в учебнике неравно, непропорционально по объему изложению в монографии Тарускина. Гиббс отмечает, что в учебнике сделан акцент на музыку последних двух веков [1, р. XXXI]. Тем не менее, вынужденный сильно ужать материал шеститомника до одной книги, причем учебника, Гиббс сохранил общую *авторскую* концепцию Тарускина. И в конечном итоге, благодаря сокращению, концепция в учебнике предстала в более обнаженном, открытом виде.

⁵ Первый том посвящен образцам ранней нотации и музыкальным произведениям до начала XVIII века [6]; второй — сочинениям композиторов от середины XVIII и до конца XIX века [7]. Третий том целиком посвящен музыке XX столетия [8].

в основном труде Тарускина. В конце каждой главы учебника помещено заключение (Summary), список вопросов для самостоятельного изучения (Study question) и ключевые термины (Key Terms). Каждая глава снабжена комментариями и ссылками на литературу, помещенными в конце книги в разделе Примечания (Notes). За Примечаниями следуют Словарь терминов и названий (Glossary), Список книг на английском «для дальнейшего чтения» (Futher Reading), в который включены рекомендуемые авторами словари, энциклопедии, хрестоматии, а также отдельные труды по каждому из основных разделов⁶ и по каждой главе книги. Здесь же помещен список изданий, из которых заимствованы изобразительные материалы книги, фотографии, нотные примеры и пр. (Art credits). Книгу завершает Алфавитный указатель имен, названий и терминов (Index).

Учебник Тарускина и Гиббса сохраняет в себе типичные, традиционные черты, присущие американской музыковедческой литературе. По стилю он принадлежит к популярной, общедоступной литературе о музыке. И хотя он предназначен для профессионального музыканта, его может читать и просвещенный любитель музыки.

Подобного рода издание имеет свою традицию. В моей домашней библиотеке имеется учебник известного музыковеда профессора Иозефа Кермана под названием «Слушайте» [10]⁷. Для тех, кто ведет курс истории западноевропейской музыкальной культуры на исторических факультетах университетов, такого рода учебники, в том числе и новый учебник Р.Тарускина и Кр. Гиббса — незаменимые пособия. Только их нужно уметь читать, отделяя ценный фактический материал от субъективных оценок и откровенной пропаганды.

Учебник Тарускина—Гиббса обладает литературными достоинствами. Читается он легко, текст изложен ясным, живым, образным языком, не перегружен специфическими музыковедческими терминами. У нас подобного рода учебники обычно пишут музыковеды-историки, не отягченные навыком теоретических изысканий. В книге Тарускина представлено характерное для американского музыковедения сочетание данных разных наук, здесь сочетаются исторический, политологический, социологический, философско-эстетический и одновременно теоретико-аналитический подходы.

Если читатель захочет более основательно углубиться в познание чисто музыкальных закономерностей, он может воспользоваться отсылкой на один из томов антологии. В антологии помимо нот есть достаточно подробные теоретические анализы отдельных произведений. Эти анализы знакомят читателя с некоторыми закономерностями европейского музыкального языка, с разными звуковыми системами, с историей нотаций, полифонией, гармонией, формами европейской музыки. Изложение аналитического материала приводится в том же хронологи-

⁶ Авторские названия этих разделов следующие: «От ранних нотаций до Шестнадцатого века»; «Семнадцатое и восемнадцатое столетия»; «Деятнадцатый век и Двадцатый век».

⁷ Эта книга, впервые изданная в 1972 г., была очень популярна и выдержала семь изданий. В отличие от учебника Тарускина—Гиббса, труд Кермана состоит из двух основных разделов: теоретического («Основы», Fundamentals, часть I, главы 1–4) и исторического (части II–VI, главы 5–21). В последнем изложение начинается тоже со Средних веков, с истории грегорианского пения и завершается американским музыкальным авангардом 1960–1970-х годов. Периодизация у Кермана дана по стилям.

ческом порядке, что и изложение в самом учебнике, поэтому антологии знакомят с исторической эволюцией как самого музыкального языка, так и теоретических представлений, терминологии, учений. Для еще более углубленного постижения языка музыки читатель может воспользоваться он-лайн версиями указанных выше словарей.

Ричард Тарускин — разносторонний музыковед и, что самое ценное, он практиковался в исполнении музыки как дирижер. В молодости, как известно, он возглавлял ансамбль “Collegium Musicum” при Колумбийском университете, руководил хором. Он прошел школу музыкальной медиевистики, редактировал и издавал произведения старинных мастеров.

В США Р. Тарускин считается специалистом по русской музыке. Он стажировался в Москве, и его магистерская и докторская диссертации посвящены оперному творчеству русских композиторов XIX в. и критику В. Стасову. Его перу принадлежат статьи и монографии, посвященные М. П. Мусоргскому, И. Ф. Стравинскому, Д. Д. Шостаковичу. Он внимательно следит за современным музыкальным процессом, часто пишет критические статьи о современных композиторах и новых сочинениях. Это музыковед, уверенно чувствующий себя в любой исторической нише западной музыки. Взгляд его на русскую музыку, мягко говоря, весьма своеобразный, но об этом — ниже.

Основное исследование Тарускина, положенное в основу учебника, обладает такими достоинствами, которые ценятся американским читателем, и премировано разного рода наградами в США. Сегодня оно представляет собой последнее слово в американской исторической науке о музыке, вобрав в себя все научные достижения западного музыкознания последних десятилетий. Уже одна библиография в этой книге — надо сказать, весьма внушительная — заслуживает особого внимания. Кристофер Гиббс у нас практически не известен. Он профессор музыки, преподает в основном в Бард-колледже, читает лекции перед концертами разных симфонических оркестров, писал, вероятно популярные, книги о Шуберте, Листе. Догадываюсь, что это музыкант с богатым опытом педагогической работы, скорее всего хороший методист.

Штудия Тарускина и созданный на ее основе учебник представляют интерес в силу того обстоятельства, что они содержат в себе картину истории западной музыки, доведенную буквально до наших дней, до начала третьего тысячелетия. Для сравнения, в последнем нашем коллективном учебнике по истории зарубежной музыки XX века под редакцией Н. А. Гавриловой повествование доходит фактически только до 1980-х годов [11].

Книга Тарускина — плод личных представлений, собственных оценок и выводов музыковеда. К ней можно относиться по-разному, но, несомненно, она дает пищу для размышления, невольно побуждая к сравнению с тем, что мы знаем и как мы в России трактуем историю музыки, зарубежную и отечественную.

Воздавая должное американскому учебнику, не могу не заметить, что он отнюдь не лишен недостатков, в нем наряду с блестяще прописанными главами есть и слабые, поверхностные описания. Отбор материала, форма его подачи, оценки и характеристики носят порой чисто субъективный характер. Это связано с авторской установкой, личными пристрастиями и фобиями Тарускина. Но я не ставлю перед собой задачу писать рецензию на учебник. К тому же я прекрасно отдаю себе

отчет, что в данном учебнике отразилось иное, далекое от нашего видение мира, иное мироощущение, жизненный и культурный опыт, иная система ценностей. Словом, это нечто совсем *Другое*. И было бы бессмысленно критиковать эту книгу, исходя из совсем иного опыта и иного мировоззрения. Тем не менее книга представляется интересной с точки зрения ее сравнения с нашими музыковедческими трудами, с российской музыкальной историографией. Я хочу обратить внимание лишь на некоторые особенности этой книги, что, быть может, окажется полезным при построении нашей, русской концепции истории западной культуры.

С методологической точки зрения наибольший интерес представляет общая концепция истории музыки в интерпретации Тарускина, а также окончание книги, последние главы, в которых рассматривается современная ситуация в музыке. Думается, что в свете задач, стоящих перед нашим историческим музыкознанием, анализ опыта зарубежных ученых в этом ракурсе представляется наиболее интересным.

Концепцию, изложенную в учебнике, можно условно назвать «глобалистской». Суть ее сводится к тому, что эволюцию западной музыки Тарускин рассматривает как линейный, единообразный и однонаправленный (одновекторный) процесс. Главным содержанием этого процесса является постепенное формирование единого *универсального* языка Западной музыки. Говоря словами князя В. Ф. Одоевского, Тарускина интересует то, как формировалась и эволюционировала «общая музыка» Европы, а позднее и США. В этом Тарускин с Гиббсом видят главный смысл музыкального прогресса и перспективы обозримого будущего музыкальной культуры Запада.

В соответствии с таким пониманием логики истории, главную задачу исторического описания авторы учебника видят в освещении «строительства основного направления развития музыки», «музыкального мейнстрима». Такой подход в известной мере продиктовал и отбор изучаемого материала. Объектом исследования для авторов служит не вся совокупность исторически сложившихся форм и видов музыкального искусства, а только музыка письменной традиции. И то не вся, а лишь та, которая представлена *читаемыми* памятниками, с нотацией, поддающейся расшифровке.

В учебнике упоминаются попытки прочтения древнейших памятников музыкальной письменности. Однако систематическое изложение истории начинается с памятников грегорианского пения, причем записанных при помощи квадратной линейной и мензуральной нотаций.

В своем предисловии Кр. Гиббс пытается мотивировать это тем, что студенты хотят знать только звучащую «реальную музыку». Но это в своем роде лукавство. Дело совсем в другом. Гиббс сам признается, что авторы учебника «озабочены тем, что обычно называют художественной музыкой, концертной музыкой или “классической музыкой”» [1, р. XXVIII]. И ниже Гиббс добавляет самое существенное: «Важным следствием того, что в фокусе нашего внимания находится письменная музыка, является то, что здесь описывается история элитных жанров: месс, концертов, опер, симфоний и многих других видов произведений» [1, р. XXVIII].

Более того, тот же Кр. Гиббс весьма недвусмысленно проводит демаркационную линию по социальной страте, отделяя музыку для элиты от музыки для низов. Ставя риторический вопрос о том, что же, в конце концов, «делает *высокое искусство*

ство высоким», он отвечает на него следующим образом: «одной из нитей, пронизывающих эту книгу, является напряженность между музыкой, предназначенной для немногих избранных, и той, что предназначена для более широкой аудитории» [1, р. XXVIII]. И, чуть ниже, совсем откровенно (перевожу намеренно дословно): «Культурные товары, которые нам всем нравятся, — музыка, искусство, литература, кино и даже спортивные мероприятия — являются основным средством, каким мы определяем сами себя. Споры о вкусах происходят по *классовому признаку* (выделено мной. — А. Б.), и часто классические стили противопоставляются популярным» [1, р. XXVIII].

Думаю, нет необходимости напоминать русскоязычному читателю о том, что в свое время точно такой же классовый подход был сформулирован в ленинском учении о «двух культурах» в одной национальной культуре, и наша искусствоведческая наука, в том числе и наука о музыке, базировалась на нем. Правда, оценивая те или иные явления искусства с прямо противоположной точки зрения, что называется, с другой стороны баррикад...

Конечно, авторы учебника, и в первую очередь Тарускин как историк, отдают себе отчет в том, что *кодикоцентристский* подход к изучению европейской музыкальной культуры весьма ограничен. В музыкальной медиевистике этот подход давно признан несостоятельным⁸. Памятники «читаемой художественной музыки» составляют весьма скромную долю в мировом звучащем музыкальном репертуаре. И даже в наше время, не говоря о прошлом.

Авторы учебника вынуждены признать эту диспропорцию. Так, в главе 4 «Остров и материк: поворот к паневропейскому стилю» в подглавке «Интернационализм верхов», где идет речь о музыкальной культуре Европы XV–XVI веков, читаем: «подавляющее большинство европейцев жили своей жизнью в полном неведении относительно музыки, которую мы изучаем» [1, р. 144].

Важны для авторов учебника разнообразные нарративные источники, в которых содержатся сведения о музыке. Приводятся свидетельства старинных писателей о музыке, музыкантов-теоретиков, богословов, философов, историков. Надо отдать должное авторам они стремятся не только высказать свою субъективную оценку тех или иных произведений, но предоставить читателю возможность понять, как эти произведения воспринимались современниками. Как пишет в своем Введении Кр. Гиббс, «музыкальные историки должны пытаться идти дальше их собственных персональных реакций и рассматривать целый спектр характеристик во времени. Фокус в том, чтобы повернуть вопрос с “Что это значит?” к тому, “Что это означало?”» [1, р. XXX].

Итак, главное внимание в учебнике уделяется освещению истории «элитных» жанров письменной музыкальной литературы. От ранних эпох истории западной музыки, от куртуазного искусства трубадуров и вплоть до музыкального авангарда второй половины XX века.

При этом важен даже не сам выбор произведений, а тот акцент, который ставят авторы учебника при их описании. Так, еще в 4-й главе авторы напоминают об

⁸ Отсылаю читателя к обстоятельному исследованию М. Сапонова «Менестрели», где уделено внимание методологии современной музыкальной медиевистики, эволюции взглядов европейских музыковедов на средневековую музыку письменной и устной традиций, критике элитарного подхода к изучению ранних периодов истории западноевропейской музыки [12, с. 9–31].

известном разделении на три стили речи (высокий, средний и низкий), приводя известные классификации ораторской речи Цицерона, литературного языка Данте и первое использование этой триады стилей по отношению к музыке И. Тинкториса. Это напоминание понадобилось авторам учебника для классификации жанра мессы. Как они пишут, «в начале пятнадцатого века месса ясно появляется как высочайший музыкальный жанр века». И добавляют, «качество “высокий” было важнейшей детерминантой стиля в аристократическом искусстве» [1, p. 157].

Если «возвышенный» стиль всячески подчеркивается и поднимается авторами учебника на недостижимую высоту, то обращение того или иного композитора к народной песне явно порицается. Или, по крайней мере, не приветствуется. Так, в главе 5 «Совершенное искусство: церковная полифония конца пятнадцатого и шестнадцатого веков», в подглавке «Поколение “после Жоскена”» (де Пре. — А. Б.), где речь идет о «Маленьких песнях псалмов» Климента-не-Папы — стихотворных (метрических) переложениях псалмов на датский язык, авторы учебника дают следующую характеристику их изданию: «Псалмы, переложенные Климентом, впервые были выпущены в 1540 году антверпенским издателем по имени Симон Кок (Simon Cock). Чтобы сделать их более привлекательными, книга Кока была дополнена популярными или народными мелодиями — любовных песен, баллад, песен пьяниц и хорошо знакомых гимнов, — на которые каждая из метрических парафраз могла петься. Одна из мелодий печаталась под каждый псалом. Причиной их включения было то, что их все знали наизусть. Такого рода заимствования из устной традиции знакомые в научной литературе как *contrafactum* (букв. подделки. — А. Б.). Идея заключалась в том, чтобы дать поющему хорошо известные мелодии так быстро, как возможно без специального обучения. <...> Псалмы обретают музыкально полуграмотный вид. Для внутреннего домашнего употребления псалмы не являются образцами *ars perfecta*, но альтернативой ему» [1, p. 181].

Тарускин сознательно абстрагируется от низовой музыки. Отчасти под предлогом ее устного бытования, длительного отсутствия письменных памятников. Но лишь отчасти. Правда, Гиббс оговаривается, что в учебнике рассматриваются такие незаписанные виды музыки, как американский джаз и англо-саксонская рок-музыка, но они привлекаются только потому, что оказали влияние на «классическую музыку», на элитные жанры. К этому мы еще вернемся. Здесь же заметим — то, что авторы ограничиваются кругом «читаемой» музыки и памятниками «элитарной» культуры, объясняется как их приверженностью известной старой методике изучения исключительно музыки письменной традиции, так и музыкально-эстетическими взглядами, присущими идеологам музыкального авангарда середины XX века.

Собственно, Тарускин сочетает традиционный «элитарный» подход в историческом музыковедении и эстетические установки Дармштадта и Принстона конца 1940-х — начала 1950-х годов. Это помогло Тарускину создать по-своему стройную, логичную схему истории развития западноевропейской и американской музыки. Вопрос заключается в том, насколько эта схема считается с историческими реалиями бытования и распространения «высокого» искусства. Говоря языком социологов, — с общественными музыкальными предпочтениями и вкусами и, самое главное, с живым процессом интонационного становления и развития языка европейской музыки.

В центре внимания Тарускина — творец высокой музыки, его вклад в развитие искусства. Не играет роли его происхождение, его принадлежность к той или иной культурной традиции. Важно только то, что он внес нового в западную музыку, нечто такое, что послужило образцом подражания (каноном) или импульсом для дальнейшего прогресса в искусстве музыкального сочинительства. Таким образом, у Тарускина — чисто персоналистский подход к истории музыки. В сущности, это история отдельных композиторов и произведений, т. е. история музыкальной литературы, а не картина музыкально-исторического процесса⁹.

Ограничение письменными музыкальными памятниками не может дать всеобъемлющей, достоверной картины развития западной музыки, точно так же, как, условно говоря, «прогрессистский» подход в оценке этих памятников не дает возможности осмыслить реальный интонационный процесс. Это было ясно давно. Еще Б. В. Асафьев писал, что «музыкознание не раз вставало на ложную дорогу, изучая лишь завершенные глубоко художественные достижения музыкального творчества и пренебрегая исследованием среды... и первоисточков музыкального искусства» [13; цит. по: 12, с. 13]. В той же средневековой Западной Европе, в литургической практике многочисленных приходов и бедных монастырей далеко не всегда использовались нотированные рукописи. Устная традиция и в церковной музыке была весьма ощутимой. Как пишет профессор М. Сапонов, «даже грегорианика все чаще рассматривается в современных исследованиях как устная традиция» [12, с. 26]. И возникновение нового репертуара вовсе не означало, что старый бесследно исчезал из практики. И новый, и старый репертуары сосуществовали одновременно, и далеко не всегда новации оказывались жизнеспособными, замещая старые традиции. Не все старые традиции исчезали бесследно, из них через некоторое время возникали ростки нового.

Конечно, сыграли свою роль географический и исторический факторы. Западная Европа, объединенная Карлом Великим, при всех дальнейших исторических преобразованиях оставалась единым целым. Папа Лев III, провозгласивший короля франков Карла императором и августом, упрочил первенствующее положение Римской курии и предопределил границы распространения литургической традиции будущей церкви Западного обряда. Легенда о папе Григории, возникшая в IX веке, явилась актом освящения авторитетом римского пения, которое, став грегорианским, было унифицировано и распространилось по всей католической Европе. Грегорианский хорал, *cantus planus*, церковные тоны (модусы), единая языковая основа — латынь, в XII веке переход от мнемонической невменной к линейной нотации, кодифицированный репертуар литургического пения, единообразные нотные певческие книги: антифонии, градуалы, миссалы и др. — все это действительно способствовало «универсализации» музыкального языка литургической музыки Запада.

С другой стороны, в Западной Европе, при всех изменениях в экономической, социальной, политической, духовной жизни, с ее бесконечными войнами и перманентными изменениями государственных границ, всегда был развит культурный

⁹ Справедливости ради стоит заметить, что этим грешат и некоторые наши учебники. Труды Б. А. Асафьева, такие как «Симфонические этюды» или «Русская музыка от начала XIX столетия» не говоря уже о теории интонации в его главном труде «Музыкальная форма как процесс», остаются до сих пор непревзойденными образцами анализа собственно музыкально-исторического процесса.

обмен. Этот интенсивный обмен, со всеми другими слагающими европейского прогресса, приводил к ускорению разных культурных процессов, в том числе и в области профессиональной музыки.

Не случайно, к примеру, в западной мысли о музыке уже в Средние века было осознано линейное историческое время, различие между старым и новым. Позднее, в XV веке, гуманисты, изучавшие памятники античной письменности, в том числе анналы и хроники, обозначили хронологические границы древнего, среднего и современного периодов истории¹⁰. Не говорю уже о теоретиках музыки, пронесших знание об античной теории музыки через все средневековье.

Учебник Тарускина—Гиббса построен традиционно, по хронологическому принципу, хотя авторы избегают исторической периодизации. В нем прослеживаются все основные этапы эволюции западной музыкальной культуры, начиная с «каролингского ренессанса» и завершая музыкой рубежа второго и третьего тысячелетий. Разумеется, создавая свой капитальный труд, Тарускин не мог опираться на данные только собственных изысканий. Что касается учебника, то этот жанр вообще не предполагает предварительной исследовательской работы. Вполне естественно, что авторы учебника используют в основном данные, извлеченные из научной литературы, из отдельных работ по конкретным темам.

Часть из упоминаемого фактического материала давно уже известна науке из исследований конца XIX — начала XX века. Такой материал можно найти и в первом томе «Истории музыкальной культуры» Р.И. Грубера [14]. С той только разницей, что Грубер, согласно принятым в советской исторической науке 1930-х годов установкам, подчеркивает влияние устной народно-песенной практики на литургическую музыку¹¹.

Совсем иной, если не сказать, прямо противоположный взгляд наблюдается у Тарускина. Начиная со 2-й главы «Светская и соборная церковная музыка Высокого Средневековья» становится особенно заметным его стремление направлять внимание читателя исключительно на элитные жанры и формы музыки. Рассказывая о творчестве трубадуров, в отдельной подглавке «Музыка для элиты» он выделяет редкую, сложную разновидность песен трубадуров, так называемую *Trobar Clus*. Смысл поэтического послания в них — сокрыт от непосвященного, «тайнозамквенен», для его прочтения необходим ключ (*clau*) и даже иногда второй (*clau segonda*). Это образец светского «высокого искусства» Средневековья. О другом, более доступном для понимания стиле куртуазной поэзии, так называемом *Trobar leu* в учебнике не сказано ни слова. Менестрели лишь бегло упоминаются в учебнике как профессионалы низкой касты, певцы-жонглеры. «Большинство простолюдинов-трубадуров начинали как менестрели, учившие сочинения благородных поэтов наизусть, а позже развивали творческий опыт сами по себе» [1, р. 51]¹².

¹⁰ См. основной труд великого итальянского гуманиста и историка Флавио Бьондо (Flavius Blondus, 1392–1463) — «История со времен упадка Римской империи» (*Historiarum ab Inclinacione Romanorum Imperii decades*, 1483).

¹¹ На обсуждении труда Р.И. Грубера в Комитете по делам искусств при Совнаркомом СССР в 1941 г. музыковед А. Шавердян отметил: «Его труд во многом, весьма существенном и принципиальном, коренным образом отличается от существующих музыкально-исторических работ западноевропейских буржуазных ученых» [15, с. 273].

¹² Явная недооценка творчества менестрелей опять-таки вытекает из установок авторов учебника на элитные жанры музыки.

Другой существенный для Тарускина момент — это география творчества композиторов. Так, он отмечает в хорошо известной ему биографии Адама де ла Аля его «парижский» период творчества, когда он, будучи студентом, знакомится с разными формами так называемой «университетской музыки», создает первые полифонические сочинения, и, как пишет Тарускин, «его мастерство принесло ему известность и он наслаждался международной карьерой, сделанной им в Италии и Англии» [1, р. 56]¹³. И здесь же он отмечает, что знаменитая «Пьеса о Робене и Марион» была написана Адамом де ла Алем, когда он был в Италии.

В учебнике также прослеживается география распространения того или иного жанра, причем указывается не столько на местные особенности заимствованного, сколько на сам факт влияния. Например, лишь вскользь упоминается влияние трубадуров и труверов на возникновение так называемой галисийско-португальской ветви светской любовной поэзии, отраженной в «музыкальном монументе» «Песни Св. Марии» (*Cantigas di Santa Maria*), созданном при короле Альфонсе X Мудром. Прослеживая географию распространения того или иного жанра, Тарускин не замечает исторических особенностей развития отдельных национальных культур европейских стран, куда эти жанры проникали. В учебнике вообще отсутствует характерный для нашей историографии страновой подход.

Распространение того или иного жанра, техники композиции, сочинения отдельных композиторов Тарускина интересуют в той степени, в какой это способствует «интернационализации» музыки. Так, в главе 4 «Остров и материк: поворот к панъевропейскому стилю» он подробно рассматривает политические события эпохи Столетней войны, успехи англичан, пребывание в Париже герцога Бедфорда и на этом историческом фоне описывает биографию Джона Данстебла, отмечая его «огромное влияние на континентальных композиторов». И далее читаем: «Это говорит о том, что сам композитор провел некоторое время в Париже во главе музыкального учреждения герцога Бедфорда точно так же, как и о том, что престиж англичан был в самом разгаре. Этот политический престиж, плюс новизна и просто очарование английского стиля, в результате породили стилистический водораздел в европейской музыке, после чего впервые стал существовать действительно общеевропейский музыкальный стиль, для которого английский [стиль], с Данстеблом в качестве лидера, послужил катализатором» [1, р. 138]. Вслед за тем в учебнике приводится авторитетное мнение И. Тинкториса, который считал Данстебла основоположником современной музыки, чье творчество «обрекало на забвение все то, что было создано ранее» [1, р. 145].

Дальнейшее развитие западной музыки в учебнике Тарускина—Гиббса рассматривается в виде логической последовательности событий, способствующих прогрессу музыкального панъевропеизма. Английское влияние Тарускин видит в сочинениях Гийома Дю Фаи и Жилия де Биншоа, разработывавших технику *фобурдона*, гармонизации грегорианского хора, явно возникшую под влиянием Данстебла с его излюбленным движением параллельными секстаккордами. Последующий прогресс европейской музыки в учебнике преподносится по известной схеме движения от дискантовой теории к осознанию трезвучия как гармонической нормы. Приводится термин Дж. Царлино *harmonia perfetta* (совершенная гармония), под

¹³ В подглавке «Адам де ла Аль и Стабильные формы».

которой, как известно, имеется в виду теоретическое обоснование шестиголосного изложения трезвучия в порядке начальных шести звуков обертоновой шкалы. Использование аккордов в широком расположении из шести голосов и трезвучия в кадансе — та основа для «совершенной гармонии» — в своем развитии в полихоральной практике европейского многоголосия и стало фундаментом универсального *ars perfecta*.

Помимо композиторов в учебнике рассматриваются и отдельные сочинения, получившие широкое распространение, судя по их многочисленным спискам и копиям, в том числе и безымянные или известные в разных авторских изложениях. Так, здесь описываются распространенная в Европе месса анонимного английского автора, так называемая *missa caput*¹⁴ (1440) и месса «Вооруженный человек» (*L'Homme armé*).

Далее следует целая галерея творческих портретов выдающихся европейских композиторов эпохи Возрождения, создателей нового стиля «совершенного искусства» (*ars perfecta*), таких как Жоскен де Пре, Адриан Виллаерт, Палестрина, чья знаменитая месса папы Марчелло обстоятельно проанализирована с точки зрения соответствия правилам Тридентского собора.

Установка на элитарные жанры обнаруживается в 6-й главе «После совершенства: давление с целью изменения», посвященной эпохе религиозного противостояния возникшего в XVI веке протестантизма с католической церковью.

Музыке Реформации в учебнике уделено мало внимания. Бегло описана история протестантизма. Весьма критично авторы настроены к вкусам Лютера, предпочитавшего полифоническому многоголосию строфичные унисонные гимны, а профессиональному искусству — общенародное пение церковной общиной или в школах. Лишь кратко описан лютеранский хорал и его первая гармонизация, предпринятая Иоганном Вальтером в 1524 г.

Основное же внимание в этой главе авторы учебника уделяют музыке контрреформации. И это не удивительно. К католической церкви авторы учебника испытывают больше симпатий, так как именно в недрах католической церкви находит опору и достигает расцвета *ars perfecta*, в то время как протестантизм, по крайней мере изначально, был демократичен, и в церковной музыке стремился к упрощению, к большей доступности, а значит, по мнению авторов учебника, опирался на народную, «вульгарную» музыку.

Полихоральной и концертной католической музыке посвящены две подглавки «Полихоральная и концертная музыка» и «Рождение искусства оркестровки». Большое внимание уделено творчеству Андреа Габриели, разработанному им стилю *кончертато* (*concertato*), композициям для нескольких хоров (*cori spezzati*). И здесь Тарускин не забывает лишний раз напомнить о единстве и всеобщности высокой музыки Европы. Весьма красноречиво название одной из подглавок 6-й главы: «Орландо Лассо: Суперкосмополит».

Здесь же описывается история возрождения мадригала, распространение его в Италии и Англии, творчество мадригалистов Жака Аркадельта, Киприано де

¹⁴ *Caput* (лат. голова) — вид часто использовавшейся мелизмы в кантус фирмусах. Название мелизмы стало использоваться в качестве наименования отдельного вида пения. Некоторое подобие в использовании названия можно найти в древнерусском певческом искусстве — *фитное* пение (от *фита* — аббр. греч. термина *thematismos*, обозначающего развитую мелодическую формулу).

Роре, Лука Маренцо, Клаудио Монтеверди и их последователей в Англии — Томаса Морлея, Джона Уилби и Томаса Уилкиса.

В этой же главе примечательно описание истории нотопечатания: упоминается первый венецианский издатель Оттавиано Петруччи, выпустивший в свет в 1501 г. «Первую книгу фроттол» (Frottole libro primo), рассказывается, как совершенствовалось нотопечатное дело, какую роль сыграло оно в распространении музыки, породив особые жанры.

Подобные сведения в отечественных учебниках, как правило, отсутствуют. Однако без этих данных трудно составить реальную историю развития не только музыкальной культуры, но и самой музыки. Нам, в России, непривычен социологический подход, данные о том, когда и где появились первые музыкальные издательства, первые концертные залы и чем, к примеру, отличается придворная опера «Орфей» К. Монтеверди, написанная во Флоренции, от его же «Коронации Поппеи», созданной для публичного театра в Венеции. А между тем различия придворного и «публичного» театров касались не только социального состава публики, но и, конкретно, музыкального языка опер.

Исключительное внимание авторов учебника к «музыкальному мейнстриму», который создавал единство, общность западной музыки, наблюдается и в последующих главах. В каждый период и в каждом историческом, большом стиле авторы учебника рассматривают доминирующее значение той или иной национальной школы или индивидуального творчества. Так, для музыки барокко они вполне справедливо отмечают ведущую роль итальянской оперы-серии и концертного стиля¹⁵. Для классицизма — венской школы и немецкой музыки. В главе 15 есть подглавка с красноречивым названием: «Немецкие музыкальные ценности как универсальные ценности».

Отдельные главы посвящены великим мастерам — Генделю и Баху, Гайдну, Моцарту и Бетховену. И в описании биографии или творчества каждого из великих уделяется место констатации фактов того или иного влияния или контактов с инациональными культурами. Это заметно в описании биографии Генделя или творчества Баха (см., например, такие подглавки, как «Карьеры и стили жизни: Гендель Первый» или «Зарубежные корни Баха: Фробергер и другие»).

Если изложение истории европейской «высокой» музыки до конца XVIII — начала XIX века идет, что называется, по накатанной дорожке и в целом, даже с явно субъективными акцентами и предпочтениями, вызванными склонностью авторов учебника к «элитаризму», не вызывает больших возражений, то освещение музыки романтизма отличается едва ли не намеренной провокативностью. Судя по всему, у Тарускина весьма непростое отношение к романтизму. И это нетрудно объяснить, ибо одной из главных тенденций романтизма было становление и развитие национальных композиторских школ, связанных с подъемом национального самосознания, охватившим многие страны Европы после победы Великой французской революции и в годы наполеоновских войн на фоне становления и бурного развития капитализма.

Борьба за национальный музыкальный язык, своеобразный *музыкально-интонационный национализм* стал ведущей тенденцией, «мейнстримом» музыки Евро-

¹⁵ См. главу 9 «Вес итальянского доминирования: Опера-серия и итальянский концертный стиль».

пы XIX века. Эту историческую очевидность Тарускин вынужден признать. Однако эта тенденция явно не укладывается в его схему музыкального прогресса европейской музыки, «мешает» логике движения к универсализму, к «общей музыке».

Другой особенностью музыки романтического XIX века, весьма неудобной для концепции Тарускина, стала демократичность музыкального языка. Точнее, то качество высокой музыки, которое немцы, а вслед за ними и русские обозначили термином *народность*. И здесь Тарускину не остается ничего другого, как по возможности умалить, принизить значение ряда авторов и их произведений.

Так, в одну 26-ю главу буквально втиснуты «ориентализм» во французской и русской версиях, «Кармен» Ж. Бизе, лирическая опера Ш. Гуно, итальянский веризм, французская и венская оперетта и в придачу не бог весть какие комические оперы (по сути, опереттки) англичанина Артура Салливана. Конечно, можно себе представить, что авторы учебника вынуждены были в целях сокращения ужать столь разнообразный материал в одну главу¹⁶.

Однако подглавка «Инновация и популярность» достаточно красноречиво свидетельствует о том, что такое объединение было не случайным. Здесь, в этой подглавке, с наибольшей полнотой раскрывается своеобразная «философия» авторов учебника, их основное положение, которое они обозначили термином «историзм».

В основе такого «историзма», распространенного в современном западном музыкознании, лежит идея линейного прогресса. Музыка эволюционирует, изменяется, развивается путем постоянного создания нового. Именно новаторство, инновации объявляются главной и единственной ценностью в процессе развития западной музыки, а целью исторического исследования становится констатация и описание всего того нового, что возникает в композиторской практике сочинения музыки. Неважно, насколько ценно изобретение само по себе, насколько оно жизнеспособно и выдержало испытание временем.

Из текста подглавки «Инновация и популярность» следует, что достойными научного описания считаются только те авторы и сочинения, которые открывают обязательно новое, кто создает некий *канон*. Те же композиторы, кто, по мнению авторов учебника, не внес ничего нового, хотя их сочинения и пользуются большой популярностью, входят в репертуар оркестров и театров, отнесены авторами учебника в разряд так называемой «репертуарной» музыки, не достойной войти в анналы истории. Поэтому историография, придерживающаяся подобного «историзма» не должна описывать реальные события музыкальной жизни, конкретный процесс создания и распространения произведения, «исполняемую музыку», будь она даже очень популярной. Ее удел — описывать только ту музыку, которая определяет «стилистический прогресс», которая пишется «для истории». С этой точки зрения, такие композиторы, как Жорж Бизе, Шарль Гуно, Джакомо Пуччини или Сергей Рахманинов, не представляют интереса для историографии подобного рода.

Трудно себе представить фортепианные сонаты Моцарта без арпеджированных трезвучий в партии левой руки, так называемых альбертиевых басов. Соглас-

¹⁶ Сходный «винегрет» из совершенно разных жанров и национальных школ есть и в основном труде Тарускина. В томе, посвященном XIX веку, в главе 12 находим следующий ряд: «Русский реализм (Мусоргский, Чайковский); Лирическая опера (имеется в виду французская опера, в частности оперное творчество Ш. Гуно); Оперетта; Веризм».

но логике подобного «историзма» в учебнике должно было быть уделено внимание «новатору», автору этих басов, композитору Доменико Альберти. А между тем в учебнике он едва упоминается, зато много места уделено — и вполне справедливо — биографии и творчеству Вольфганга Амадея Моцарта. А ведь Моцарт, по большому счету, ничего *принципиально* нового не выдумал. Все, что он использовал: сонатная форма, кларнет в симфоническом оркестре, полифонические приемы изложения материала в «Юпитере» и многое другое — все это было известно и до него, и его современникам. Все то, что кажется характерным и присущим только Моцарту, можно найти у того же Сальери. Но сколько бы ни подымали на щит автора опер «Астарта» или «Тарар», никто до сих пор как-то не осмелился употребить выражение «божественный Сальери»... «Божественное» в Моцарте — это его неподражаемый мелодический дар, тот самый дар, благодаря которому «как некий херувим, он несколько занес нам песен райских» (А. С. Пушкин).

Моцарта отличали данные от природы: феноменальная память, необыкновенный архитектурный слух и, конечно, богатейшая фантазия. Но все это было помножено на непрекращающуюся, неустанную активнейшую работу внутреннего слуха, постоянную практику сочинительства и переработку огромной массы звуковых образцов, стереотипов, тех же форм общего движения. Всего того багажа, который был накоплен ко времени Моцарта общей европейской композиторской практикой, с которой Моцарт был хорошо знаком. Его воспитание, его творческая биография идеально способствовали, по мысли Б. В. Асафьева, «выработке активного “вслушивающегося” и обобщающего слуха» [16, с. 289].

Без этого владения всем арсеналом накопленных интонационных формул, типов фактуры, приемов оркестровки не могли бы так много и быстро творить ни Моцарт, ни Гайдн, ни их современники и предшественники.

Общим «банком звуковых данных» пользовались практически все композиторы барокко. Именно к композиторам XVII–XVIII веков более всего подходит известное танеевское наблюдение, отмеченное академиком Б. В. Асафьевым: «Без вдохновения нет творчества. Но не надо забывать, что в моменты творчества человеческий мозг не создает нечто *совершенно* новое, а только комбинирует то, что в нем уже есть и что он приобрел путем привычки» [17]. Впрочем, практически вся история европейской музыки красноречиво свидетельствует о том, что решающий вклад чаще всего делают не столько новаторы, сколько те композиторы, которые используют творческий опыт, накопленный их предшественниками и современниками. Стремление измыслить нечто принципиально новое, сознательно сконструировать некую звуковую новацию — это, скорее всего, характерная черта эстетики и практики музыкального модернизма. К чему это привело, говорит путь модернизма, его нынешнее состояние, об этом речь пойдет ниже.

Иоганн Себастьян Бах уступает в новаторстве своим сыновьям Кристиану и Филиппу Эмануилу. Сыновья были подлинными пионерами, они прокладывали новые пути, искали новый тематизм, типы изложения материала и фактуру музыки для нового инструмента — фортепиано. Того самого фортепиано, над которым посмеивался и которое не признавал их отец, вообще-то отдавший дань поискам новых инструментов.

Как известно, заслуга Иоганна Себастьяна Баха заключается в том, что он сумел подытожить весь богатейший многовековой опыт старого полифонического

искусства, органично соединив его с достижениями итальянцев в области нового мелодического стиля, пришедшего с развитием оперы, и с новой гармонической основой — рождавшейся функциональной системой. Тайна Баха не во владении искусством контрапункта (этим было трудно удивить его современников), а в непревзойденном мелодическом даре и в бесподобном искусстве голосоведения. Тут ему не было равных. Бах не *изобретал* фугу — эта условная форма была хорошо известна до него. Он конструировал (рационально или интуитивно) тему для фуги. И его темы были необыкновенно выразительны, обладали пластичным рельефом: в одно и то же время они содержали в себе имплицитно все возможные варианты канонических построений и при этом органично вписывались в нормы голосоведения в рамках формировавшейся функциональной гармонии.

В истории искусства, в том числе и музыкального, не все новации непременно внедрялись в практику, не все новые приемы или формы оказывались жизнеспособными и перспективными. Техника гокета, восхищавшая нововенцев, не прижилась и не получила своего дальнейшего развития. Сложные, полихоральные композиции на 24 и 48 голосов, казавшиеся современникам верхом совершенства и высочайшего мастерства, в конечном итоге уступили место примитивной монодии. Потрясающие по своей изысканности гармонические находки Джезуальдо де Венозы в свое время оказались на обочине прогресса, приведшего к рождению классической функциональной системы гармонии. И таких примеров можно приводить много.

То новое, что, в конечном счете, внедрялось в композиторскую практику и оценивалось общественным музыкальным сознанием, принималось публикой, — чаще всего было плодом бесчисленных опытов многих композиторов. Никто не знает конкретных создателей формы арии *da capo* или сонатной формы и не потому, что нет достоверных письменных источников, которые могут подтвердить авторство, а потому что эти формы были плодом коллективного творчества порой многих поколений композиторов. Подобно органическим формам они рождались чисто эмпирическим путем, постепенно совершенствовались, обтачивались и обретали, наконец, свой совершенный законченный вид. И ту же форму арии *da capo* мы оцениваем по работам отнюдь не ее неизвестных первооткрывателей, а по творчеству того же Алессандро Скарлатти, доведшего эту форму до образцового состояния. Того, что, согласно авторам американского учебника, представляет из себя «канон».

И, конечно, метод «историзма», которым пользуется Тарускин, не дает никакого представления о том, как собственно протекал реальный интонационный процесс, как эволюционировало европейское музыкальное сознание, как происходил и происходит общественный слуховой отбор, как и почему музыка тех же новаторов становится в конечном итоге «репертуарной». Сколько бы ни раздражала авторов учебника, явных сторонников элитаризма в искусстве, популярность того же Шопена или Пуччини, но и для них самих, и для их читателей остается загадкой, в результате чего музыка этих великих композиторов до сих пор вызывает восхищение и сердечный отклик огромной, можно без преувеличения сказать, всемирной аудитории.

Заключение 26-й главы содержит в себе суровый вердикт: «Хотя оперы Пуччини — одни из самых излюбленных произведений в современном репертуаре, им не

всегда уделяется большое внимание в историях музыки, несомненно, потому, что в этих историях ценность придается прогрессу и стилистическим инновациям вместо [описания] того, что радует высокооплачиваемую толпу» [1, р.785]. От подобного рода ферул веет духом бессмертных пушкинского Сальери или вагнеровского Бекmesserа, умертвивших звуки и разъявивших музыку, как труп...

Можно было бы спорить с подобного рода методологией, если бы она была присуща только данному учебнику. Но такое деление музыки на «репертуарную» и создающуюся «для истории» — практически общее место в современной западной музыкальной историографии. Новизна авторов учебника заключается только в том, что они эту мерку применили по отношению к самой новейшей, современной композиторской практике.

Не менее суров Тарускин и по отношению к национализму. Тут, надо сказать, ему, что называется, подфартило с Вагнером и его антисемитизмом. Казалось бы, это давно уже отработанная тема, эссе «Еврейство в музыке» автора «Нюрнбергских мастерзингеров» (по Тарускину — образец «агрессивного национализма») уже неоднократно анализировалось и критиковалось, и тут уже трудно что-либо придумать нового¹⁷. Однако Тарускин находит неожиданный поворот этой темы. Он изыскал статью Эдуарда Берндорфа «К. Фрайгеданк и Иудаизм в музыке» в знаменитом «Новом журнале музыки» (*Neue Zeitschrift für Musik*)¹⁸, которая была ответом на опубликованное ранее здесь, в этом же журнале, вагнеровское эссе и приводит из этой статьи следующую фразу: «То, что он [Вагнер] сказал о Мейербере, является во многих отношениях верным, но не потому, что Мейербер является евреем, а потому что Мейербер — человек девятнадцатого века». На ходу бросив реплику в адрес статьи Берндорфа («напыщенная речь»), Тарускин, тем не менее, решил воспользоваться его мыслью и нашел оригинальное ее продолжение.

Привожу этот примечательный пассаж Тарускина целиком: «Человек нового времени» в глазах современника девятнадцатого века, означает бенефициара прогресса города, транспорта, коммерции и технологии. Успех Мейербера был воплощением этих преимуществ. Модернизация девятнадцатого века в транспорте и коммуникациях, таких как железная дорога и телеграф, сокращающих расстояния, была резкой и позволила [упрочиться] более истинному космополитизму, чем когда-либо прежде. Великое дело романтической идеологии, особенно там, где вовлечена чистота нации и этноса, — прямая реакция на этот новый космополитизм. Во многих отношениях тогда романтизм становился «противосовременным» и реакционным. Это направление поддерживалось поздним романтизмом Вагнера. Для таких романтиков евреи — как сила в конкуренции с нееврейским обществом и отчасти как продукт урбанизации и коммерческой модернизации Европы — становятся символом всего, в чем они находят угрозу современной жизни. Защитники немецкой *Kultur* начали воспринимать евреев не только как запятанных коммерцией, как распространителей “современности”, но также как приспешников

¹⁷ Сравнительно недавно одна русская исследовательница биографии великого немецкого композитора, знаток его творчества предприняла серьезную попытку реабилитации Рихарда Вагнера в обвинениях его в антисемитизме. См.: [18].

¹⁸ Bernsdorf E. R. Freigedank und das Judenthum in der Musik // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1850. Vol. 33. S. 168. Тарускин нашел ее в диссертации Санны Педерсон «Просветительская и романтическая немецкая музыкальная критика» и привел отсюда цитату [19].

ненавистных французов, с их космополитическими нравами и их просвещенной “цивилизацией”. Что может быть лучшим фокусом для такой фобии, как не “далеко прославленный еврейский композитор”, который “пишет оперы в Париже и отправляет их на гастроли по всему свету”?» [1, р. 584–585].

Спору нет, это суждение выглядит непривычно, даже, я бы сказал, почти политорректно. И хотя термин «реакционный романтизм» знаком до боли по старым советским учебникам, тем не менее он все же звучит более свежо, нежели набивший оскомину «антисемитизм» Вагнера.

Правда при таком суждении не очень убедительно выглядит историческая перспектива. По Тарускину выходит, что Дж. Мейербер был чуть ли не главным двигателем музыкального прогресса европейской музыки XIX века, определяя основное направление ее развития, на волнах которого в европейской музыке возрос до той поры невиданной силы «космополитизм». А «реакционный романтизм» националиста Вагнера лег камнем на широкой шоссейной дороге этого музыкального прогресса. Тут уж, как говорится, без комментариев. И все же не удержусь и приведу оценку, данную Дж. Мейерберу Цезарем Кюи, которого упоминает в своей книге Р. Тарускин. Отдавая должное таланту Мейербера, его вкладу в развитие европейского оперного театра, отмечая лучшие его оперы, такие как «Роберт-дьявол», «Пророк», «Гугеноты», Кюи в своем очерке о знаменитом композиторе пишет: «В заключение скажем, сочинения Мейербера, несмотря на весь их блеск и повсеместный успех, никогда не будут принадлежать к высоким произведениям искусства. Они как декорации: издали красиво и эффектно, а взгляните вблизи — видны швы и грубое малевание. Их время уже прошло...» [20, с. 28].

Конечно, Тарускин не мог пройти мимо биографии Вагнера, мимо оценки его влияния на европейскую культуру. Из учебника можно узнать о вагнеровской теории «музыкальной драмы», системе лейтмотивов, «тристан-аккорде», и других неперемных элементах вагнеровского творчества и стиля. Рассмотрены и его оперы, литературные первоисточники, сюжеты «Летучего голландца», тетралогии, «Парсифаля» и др. И все. Ни слова об идейном замысле, о смысловых узлах содержания тетралогии, о значении образа «золота», символа той самой «коммерческой модернизации», которая несла отнюдь не только прогресс, но и много бедствий человечеству, что было понятно и «реакционному романтику» Вагнеру, и «революционному романтику» Карлу Марксу, и прогрессивной демократической общественности Европы.

Не менее суров Тарускин и в отношении «Могучей кучки». Правда, здесь он отходит от своей излюбленной темы антисемитизма русских композиторов, часто встречающейся у него¹⁹. Я бы даже сказал, что в учебнике Тарускин проявил в некотором роде толерантность, точнее, снисходительность к композиторам «новой русской школы». Но и здесь не обошлось без противостояния «космополитической» линии, представленной в данном случае А. Рубинштейном, *интонационному национализму* кучкистов.

¹⁹ См., например, сборник его статей «О русской музыке» (On Russian Music, University of California Press, 2009). Пожалуй, в самом концентрированном виде эта тема представлена в его докладе «Некоторые мысли по поводу истории и историографии Русской музыки», прозвучавшем на симпозиуме, посвященном 50-летию американской музыкальной славистики, проходившем в рамках 15-го национального митинга Американского музыковедческого общества 27 ноября 1984 г. Этот доклад был опубликован в виде статьи [21].

Справедливости ради надо заметить, Тарускин все же изучал русскую музыку и знает кое-какие существенные «позитивные» стороны в творчестве композиторов той же «Могучей кучки». Он, конечно, осведомлен, что кучкисты и М. Балакирев прекрасно знали европейскую музыку, ориентируясь в своем творчестве на новую немецкую школу, на Листа и Берлиоза, в отличие от Рубинштейна, предпочитавшего Шумана, Мендельсона, Шопена и венских классиков. Тарускин понимает, что Балакирев фактически создал школу, что у него была своя методика композиторского образования, что гармонический и оркестровый стиль Балакирева — оригинальное изобретение, оказавшее влияние на становление музыкального языка кучкистов. В учебнике уделено место творчеству М. П. Мусоргского, анализу оперы «Борис Годунов».

Нельзя сказать, что Тарускин со вниманием отнесся к композиторскому творчеству А. Рубинштейна, он видит в нем скорее крупного музыкального деятеля и оценивает главным образом его детище — консерваторию. Видит он и то, что аристократическое общество было на стороне Рубинштейна, Бесплатная музыкальная школа не пользовалась такой поддержкой императорского двора, как Русское музыкальное общество. Тем не менее Тарускин неумолим. И тому виной все тот же пресловутый национализм в его интерпретации.

Привожу дословно этот пассаж.

Из-за их аутсайдерского, непрофессионального статуса, композиторам «Кучки» не оставалось ничего другого, как претендовать на легитимность в первую очередь на основании их этнической принадлежности. Они продвигали миф о русской аутентичности, из которого консерватория была по определению исключена. Миф был вывезен во Францию Цезарем Кюи (чья фамилия красноречиво свидетельствует о его этнической принадлежности. — А. Б.), который написал массу газетной пропаганды от имени группы, включая серию статей во Франции, которые появились в “*Revue et gazette musicale*”, ведущем парижском музыкальном журнале и были опубликованы годом позднее в книге под названием “*La musique en Russie*”. Практически вся последующая историография Русской музыки на Западе базировалась на этой сказке о радикальном восстании героической школы благородных националистов — «Кучки», — поднявших хорошую этническую войну против укоренившейся группы иностранцев, поддерживаемых аристократами, — консерваторией Рубинштейна.

Это толкование позднее, в начале XX столетия, внедрялось через усилия русского импресарио Сергея Дягилева, который, как мы покажем далее, сыграл важную роль в музыке в течение первых десятилетий двадцатого века. Он воспользовался французским вкусом к экзотике для поддержки своей организации, Русского балета, как поставщик аутентичной русской души. Концерты, оперы и балеты, наполненные фольклором и экзотизмом, Дягилев представлял в Париже и других местах, укрепляя на Западе представление о том, что аутентичная русская музыка зависит от ее русскости. С тех пор вопрос «Что есть русское?» стал главным, задаваемым европейской аудиторией и критикой. И на него необходимо было дать достаточно ясный ответ для нерусских ушей. И как результат, русские композиторы девятнадцатого века, более чем какая-либо другая сравнимая группа, были ограничены экзотическим гетто.

Увлечение, смешанное со снисхождением, когда западные европейцы смотрят на русских как на чуждых и «азиатских» в силу их длительной вассальной зависимости от потомков Чингисхана в Средние века, их географической удаленности, их восточной православной религии, и даже их безумного алфавита [1, p. 712–713].

Если говорить откровенно, то от этих слов веет душком ксенофобии. Особенно по поводу алфавита. Но меня мало волнует это проявление этноцентризма, весьма заметное во взглядах Тарускина. Мне интересно другое. Что ощущал Клод Дебюсси, слушая «Детскую» Мусоргского и делясь своими впечатлениями об этом произведении с Игорем Стравинским? Что он слышал в ней? Проявление азиатчины или оригинальность и новизну, открытую русским гением? И как себя осознавали русские композиторы XX века, получившие образование и воспитание от тех самых русских непрофессионалов-«азиатов» XIX века — от Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова. Такие композиторы, как Н. Черепнин, И. Стравинский и С. Прокофьев, писавшие русские балеты для парижской антрепризы С. Дягилева? И как воспринимали в этом смысле С. Рахманинова в Соединенных Штатах в 1920–1940-е годы? Как представителя страны — культурного аутсайдера в стране высочайшей мировой культуры?

Снисхождение, смешанное с увлечением, можно обнаружить во всех разделах учебника, посвященных русской музыке. Тарускин начинает освещать ее раньше, в главе 21 под непривычным для русского уха «коммерческим» названием «Музыка импортируемая и экспортируемая».

Глава эта посвящена трем национальным школам: польской, американской и русской. Откровенно признаться, я так и не понял, чем руководствовался Тарускин, поставив рядом с Шопеном и Глинкой скромного американского композитора Л. М. Готтшалка, автора бытовых фортепианных пьесок для домашнего музицирования. Причем, посвятив ему две подглавки («Америка включается» и «Искусство и демократия») между начальной («Национализм как медиум»), посвященной Шопену, и пятью подглавками, посвященными русской музыке и М. И. Глинке. Разве что из чувства национальной гордости. Мол, знай наших.

Не буду останавливаться на разборе русского раздела. Отмечу только, что в первой из русских подглавок «Россия: Новичок» Тарускин традиционно для западных ученых «открывает» историю русской «художественной» музыки с петровских реформ, с пресловутой «вестернизации» русской культуры, с итальянского оперного театра в Петербурге, открытого при императрице Анне Иоанновне. Собственно, такой подход к истории русской музыки (да и не только музыки) хорошо известен у нас. Он был распространен еще сравнительно недавно, в 1940–1950-е годы, отразился на преподавании истории музыки, на нашей научной литературе. Понадобился подъем национального самосознания в годы и после Великой Отечественной войны, смена курса государственной идеологии, понадобились труды русских музыковедов, в том числе и медиевистов, чтобы в послевоенной России изменился взгляд на свою историю музыкальной культуры.

Даже если следовать исторической схеме Тарускина, то музыка письменной традиции на Руси появилась вместе с христианством в его византийском «изводе» не позднее IX века. Ранние письменные памятники древнерусского церковного пения относятся к XI веку. Православная литургия по своему предназначению и по функции в богослужении вполне сопоставима с мессой.

Тарускин вскользь упоминает о существовании певческого искусства Древней Руси, но при этом явно искажает факты. Как можно прочитать в учебнике, «до времен Петра, едва ли не единственная грамотная музыкальная традиция в России была в виде церковного пения и ее производных полифонических жанров, сохра-

нившихся в невменной нотации такого типа, которая не использовалась в Западной Европе со времен Каролингов» [1, р. 633].

Музыкальным медиевистам как в России, так и на Западе хорошо известно, что хотя первоначальная знаменная нотация в древнерусских певческих рукописях имела истоком одну из разновидностей палеовизантийской невменной нотации (Coislin), тем не менее эта нотация претерпела существенные изменения за многовековой период своего существования на Руси²⁰. Во второй трети XVII века появились так называемые «двознаменные азбуки» и киноварные пометы, которые вполне читаемы и дают возможность представить, как звучало русское церковное пение, по крайней мере, первой трети XVIII в. Знаменная нотация этого времени уже не походила на палеовизантийскую, современную западным невмам эпохи Каролингов. Изменился церковный устав, репертуар песнопений, корпус певческих книг, появилось многоголосие. Одним словом, произошли существенные изменения, и русское церковное пение XVII века не имело ничего общего с тем, какое было в XI веке. И независимо от того, что в русской церкви было только *пение*, а на Западе музыка представлена вокальными и инструментальными жанрами, остается непонятным, почему католическая месса — это образец *художественной музыки*, а песнопения православной литургии таковыми не является.

Таким образом, в американском учебнике русская профессиональная музыка как искусство начинает рассматриваться с XVIII века и *художественная музыка* в России считается авторами учебника плодом вестернизации русской культуры. «Византийское наследство» русского церковного пения, как, впрочем, и сама музыкальная культура Византии оказались вне поля зрения Тарускина. Непонятно тогда, зачем было в учебник по истории западной музыки вводить историю русской музыки, которую невозможно оторвать от восточноевропейских корней, а если рассматривать шире, то от Востока, по крайней мере Средиземноморья. Отсюда делается далеко идущий вывод, что «русская национальная музыка должна рассматриваться как один из аспектов музыкальной вестернизации страны» [1, р. 635]. И далее, как логическое заключение: «В русской музыке слово “национальное” появляется первоначально в произведениях, созданных в европейских формах русскими горожанами, получившими элитное западное воспитание, для исполнения европейскими исполнительскими силами. Действительно, коренная музыка России (та, что является народной музыкой), редко называется национальной» [1, р. 635–636].

Как известно, Журден у Мольера даже не подозревал, что более сорока лет говорил прозой. Конечно, тверичанин, живший в приозерной области Западного Валдая, на границе с Новгородчиной и Псковской губернией пел свои замечательные песни торопецкого уезда и никогда не задумывался, что это суть «великорусские» песни. При том что у русских крестьян — носителей устной певческой культуры была разработана своя музыкальная терминология, и они отличали свои местные певческие традиции от других традиций и, конечно, отличали свои песни от инонациональных, тех народов, с которыми приходилось сосуществовать.

²⁰ Отсылаю читателя к классическому труду выдающегося русского ученого — специалиста по древнерусским певческим нотациям М. В. Бражникова «Пути развития и задачи расшифровки знаменного роспева XII–XVIII вв.: Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений» [22].

Скажем, русские отличали свой репертуар, манеру пения, напевы от пения татар или башкир. Или от музыки немцев Поволжья. Но вот чтобы крестьяне называли свои песни русскими, мне самому никогда не приходилось слышать на той же Смоленщине, где я бывал в фольклорных экспедициях в середине 1960-х годов. Но это остроумное наблюдение мало что объясняет. Мне трудно представить себе, чтобы крестьянские песни областей Эштремадуры или Лигурии, назывались их народными исполнителями *национальными*, соответственно, португальскими или итальянскими. Это именно песни крестьян областей Эштремадуры и Лигурии, и эти песни отличаются от фольклора областей Алентежу или Тосканы. Точно так же как отличаются песни Вологодчины от песен донских казаков. Но это ничего не меняет. Тарускину этот силлогизм нужен только для того, чтобы в парадоксальной форме убедить читателя во вполне очевидной, банальной мысли — в XVIII веке русские прошли урок ассимиляции, прививку западной музыкальной системы к русской почве. Или, как любил говорить академик Д. С. Лихачев, «трансплантации», перенесения в русскую музыку элементов европейской музыкальной системы.

Это было очевидно с самого начала художественной карьеры того же М. И. Глинки, и никогда никто из русских писателей не отрицал «европейскости» автора оперы «Жизнь за царя», влияния, оказанного на Глинку музыкой французских, итальянских или немецких композиторов. Достаточно вспомнить статьи В. Одоевского, В. Стасова, А. Серова. Или классические труды Б. В. Асафьева о М. И. Глинке.

Все дело в акцентах. А вот акцент у Тарускина, мягко говоря, весьма своеобразный. Он слишком очевидно связан с общей установкой американского музыковеда на «универсальное» как генеральную линию развития музыки Запада. И «национализм» никак не вписывается в эту концепцию, «мешает» ей. Отсюда постоянное, возможно бессознательное, стремление умалить значение борьбы за создание своей композиторской школы, национального музыкального языка. В частности, и в оценке новой русской музыки XIX века. Вот что можно прочесть в Заключении 21-й главы учебника: «В девятнадцатом веке немецкая музыка и музыкальные ценности (values) стали широко рассматриваться как универсальные и стандартные, к которым должны стремиться другие... Однако девятнадцатый век также увидел новые выразительные возможности музыкального национализма... В странах Восточной Европы, в России, в Северной Америке, этот национализм работал против немецких норм и, таким образом, оставался экзотикой. Композиторы, которые представляли эти другие национализмы, сознательно ставили себя в положение аутсайдеров и получали признание в терминах их национальной идентичности» [1, р. 645].

Впрочем, тут Тарускин допускает некоторое насилие над исторической реальностью. Тот же Карл Мария фон Вебер обретает популярность в той же Германии и становится именно *национальным* композитором, когда пишет в 1814 г. свои патриотические песни на слова Теодора Кернера: «Дикая охота Лютцова» (Lützows wilde Jagd), «Песня меча» (Schwertlied), а в 1815 г. кантату «Битва и победа» (Kampf und Sieg) по случаю битвы при Ватерлоо.

В России любой школьник знает, что Отечественная война 1812 г., всколыхнувшая национальное самосознание русских, была тем первотолчком, первопричиной рождения первой именно *национальной* оперы, какой стала «Жизнь за царя». К тому же против «немецких норм», как известно, восставали не только «аутсай-

деры» (по Тарускину), но и итальянцы, и французы, которых уж никак невозможно, по логике самого Тарускина, зачислить в аутсайдеры. Более того, к концу XIX века, как известно, наметился своеобразный «русско-французский музыкальный альянс», который противопоставил в качестве альтернативы тенденции к «ультра-хроматизму» новой немецкой школы — поиск иного пути с опорой на народную песню и старое церковное пение, на ладовую основу. У французов — на грегорианику, у русских — на знаменный одноголосный распев и многоголосие крестьянской лирики. *Schola cantorum* (Школа канторум) в Париже и Синодальное училище церковного пения в Москве стали центрами этого движения, оказавшими влияние на творчество французских и русских композиторов. Достаточно вспомнить выпускников Школы канторум, таких разных, как Богуслав Мартину и Эдгар Варез, Эрик Сати или Жорж Орик, да и позднее творчество основателя Школы, страстного вагнерианца Венсана д'Энди, к примеру его «Симфонию на тему песни французского горца» или «Фантазию на тему старинного французского рондо». Свою «Всенощную» С. В. Рахманинов, как известно, посвятил директору Синодального училища Ст. В. Смоленскому. Но все эти имена, произведения, учреждения не заслужили внимания авторов учебника, ибо не вписываются в их схему западного музыкального прогресса...

Возвращаясь к главе 21. Три из пяти «русских» подглавок в ней специально посвящены М. И. Глинке, в основном опере «Жизнь за царя», немного «Камаринской». Увы, Тарускин проходит мимо шедевров Глинки — его романсов, испанских увертюр, оперы «Руслан и Людмила». Последней в учебнике уделено всего несколько слов.

Отдавая должное Глинке как композитору, отмечая прогрессивность его музыкального языка, выдающиеся достоинства оперы «Жизнь за царя», достаточно подробно анализируя ее, вместе с тем Тарускин дает ей окончательную оценку, выходящую за рамки собственно художественной критики. Закljučая свой разбор оперы, он пишет: «Таким образом, “Жизнь за царя” тематически связана и в вербальном и в музыкальном плане с принципами “официальной народности”» [1, p. 643]²¹.

Термин «официальная народность» встретится в учебнике еще раз, в разделе, в котором речь пойдет о советской музыке. Он помещен в главу 32 со знаменательным названием: «Музыка и тоталитаризм в Советском Союзе и Западной Европе».

Конечно, безумие и ужас печей Освенцима и заполярных лагерей ГУЛАГа не имеют оправдание. Тотальный террор, массовое уничтожение людей, всеобщий панический страх общества перед государственным насилием являются, судя по всему, общепризнанными признаками тоталитаризма. Но не единственными. В исторической науке давно уже утвердилось понятие тоталитаризм, но до сих пор ученые не могут окончательно определиться с точной оценкой этого явления. Есть разные формы тоталитарной организации обществ. В том числе и не такие зверские, как режим Третьего рейха. В той же Европе наряду с итальянским фашизмом, немецким нацизмом, существовал схожий режим во франкистской Испании, в хортистской Венгрии, в Румынии при Антонеску, в салазаровской Португалии²².

²¹ Тарускин употребляет выражение — «официальный национализм» (Official Nationalism).

²² Салазара теперь в Португалии принято официально ругать, мост через Тежу в Лиссабоне, который носил его имя, ныне называется мостом имени 24 апреля 1974 г., даты «революции гвоздик». Но, как это ни парадоксально, в народном сознании он остается португальцем номер один,

Тотальная организация социума, скорее всего, весьма разнообразна по своим формам, по функционированию. Тоталитаризм по-разному осмысливается и переживается людьми с различным жизненным опытом. Тот же Томас Манн, к примеру, бежал после войны из Соединенных Штатов, так как сложившийся там после смерти Рузвельта режим ему казался похожим на тот, что господствовал в фашистской Германии. Но коллективный разум человечества руководствуется в своих решениях и делах не эмоциональным восприятием, а сухой строкой юридического документа. На Нюрнбергском процессе главари Третьего рейха были осуждены за преступления против человечества, за расистскую идеологию. И среди обвинителей были и Советский Союз, и США, и Великобритания. Решения Нюрнбергского процесса пока никто не отменял. Точно так же, как никто, ни одна государственная или международная организация, ни ООН, ни Европарламент, ни Европейский суд, ни Конгресс США, ни Верховная Рада Украины, ни какой-либо иной орган власти до сих пор не поднимали вопрос об аннулировании и признании недействительными подписи какой-либо из стран-обвинителей на Нюрнбергском процессе.

О тоталитаризме в СССР Тарускин заговорил не первый, в современных западных учебниках и исследованиях по музыке XX века, а в последние десятилетия — и в трудах российских исследователей можно найти подобное. Но вот объединение в одной главе экскурса в историю советской музыки с освещением событий в музыкальной культуре фашистской Италии и нацистского Третьего рейха — это, пожалуй, новация авторов учебника. В известных мне публикациях подобного я не встречал. Для сравнения привожу несколько примеров исторического освещения музыки между двумя войнами в книгах из моей домашней библиотеки.

В известном труде Глена Уоткинса «Звучания: Музыка в Двадцатом столетии» вообще нет темы тоталитаризма, история музыки 1920–1940-х годов рассредоточена между пятой и шестой частями книги. В части V «Новые национальные устремления: 1910–1945» есть глава «Русские за рубежом и дома», посвященная С. Прокофьеву и Д. Шостаковичу, и ни слова о немецких композиторах, которым было уделено место в предыдущей, четвертой части «Измы и национальные идентичности: 1910–1930». В шестой части «За пределами национализма» в главе 23 «Обряды, литургии и голоса войны» немецкая музыка представлена А. Шенбергом [23].

В книге английского музыковеда Роберта Моргана «Музыка двадцатого столетия» [24] во второй части «Реконструкция и новые системы: между войнами» в главе X «Влияние политики» говорится о сложной политической обстановке в Германии и СССР, но ни разу не употребляется слово «тоталитаризм», а речь идет в основном о творчестве П. Хиндемита, К. Вайля, С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Предыдущая, девятая глава целиком посвящена нововенской школе, а в последующей, одиннадцатой («Другие европейцы») речь идет о композиторах Италии (А. Казелла, Дж. Ф. Малипьеро и Л. Даллапиккола), Германии (К. Орф), Австрии

«великим португальцем». Помню, как в разговоре с музейным работником в крепости Брагансы на мой вопрос, как диктатор справлялся со своими политическими противниками, он сказал, что генерал отправлял их в ссылку на... острова Зеленого мыса. Не самые плохие места на свете. Но для португальцев это что-то вроде нашего Заполярья. По правде сказать, в 1940–1950-е годы острова были запущенными, и, конечно, тюрьма — не лучшее место для длительного пребывания. Даже на островах Зеленого мыса.

(Й. М. Хауэр и Э. Кшенек), Польши (К. Шимановский), Чехословакии (А. Хаба) и Испании (М. де Фалья).

В монографии музыковеда Эллиотта Антокольца, профессора Университета Техаса в Остине, «Музыка двадцатого века» [25] исторический материал сосредоточен в главах, посвященных разным направлениям и стилевым тенденциям в музыке XX века. Так, в главе 11 «Неотональность и Музыка повседневности (Gebrauchsmusik) в Германии» в начале буквально несколько слов посвящено социокультурным условиям в Германии после Первой мировой войны, а далее идет речь о творчестве П. Хиндемита. В 12-й главе дается представление о музыке советских композиторов 1920-х годов, а также о творчестве Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского и Хачатуряна. О политике — буквально пара слов в начале 12-й главы и то в связи с началом 1930-х годов, как характеризует их Антоколец, «эра экспериментации».

В упоминавшемся ранее учебнике Йозефа Кермана «Слушайте» вообще нет ни слова о политике, исторический раздел посвящен смене стилей, эволюции музыкального языка, из советских композиторов упоминается одна Софья Губайдулина [10]. Точно также очень мало уделено внимания политическому аспекту в книге Арнольда Уиттеля «Исследуя музыку двадцатого века: Традиция и инновация», и слово «тоталитаризм» в ней не встречается [26]²³.

Если упомянутые труды можно отнести к академическому музыкознанию, в котором основная проблематика связана с чисто музыковедческими проблемами эволюции музыкального языка, стилей, а исторический контекст представлен минимально, то насквозь пронизанный политикой труд американского писателя о музыке Алекса Росса «Все остальное есть шум: Слушая XX век» [27] отнюдь не упрекнешь в отсутствии интереса к исторической обстановке творчества композиторов. И уж явно не упрекнешь в любви к режимам А. Гитлера и И. Сталина. И у него встречается слово «тоталитаризм». В повествовании о советской музыке — все тот же дежурный набор фактов, терминов и оценок: статья «Сумбур вместо музыки», «социалистический реализм» и пр.

Тем не менее он весьма остроумно объединил во второй части «1933–1945» в главах 7–9 рассказ о музыке в СССР, США и Германии. Привожу названия глав: «7. Искусство страха: Музыка в сталинской России»; «8. Музыка для всех: Музыка в Америке ФДР (Франклина Делано Рузвельта)» и «9. Фуга смерти: Музыка в гитлеровской Германии». Такое объединение дало ему возможность очень наглядно, путем сравнения представить различия в положении искусства и художников в этих странах.

Это не помешало Россу увидеть и общее — зависимость творцов от культурной политики государства. Как он пишет, «период с середины тридцатых годов ознаменовался дальнейшим наступлением наиболее извращенной и трагической фазы в музыке двадцатого века: сплошной политизации искусства в тоталитарном смысле. В канун Второй мировой войны диктаторы манипулировали народным негодованием и массовыми зрелищами, держа контроль над половиной Европы. Гитлер в Германии и Австрии, Муссолини в Италии, Хорти в Венгрии и Франко в Испании. В Советском Союзе Сталин усовершенствовал ленинскую революцион-

²³ Лишь краем автор задевает политическую тему в главе 7 «Участие или отчуждение?».

ную диктатуру до всемогущей машины, опираясь на культ личности, жесткий контроль и армию секретной полиции. В Америке Франклин Д. Рузвельт предоставил чрезвычайные полномочия исполнительной власти, чтобы противостоять разрушительному воздействию депрессии, что заставило консерваторов опасаться размывания конституционного процесса, в частности, когда федеральная программа искусства была заряжена на политические цели. В Германии Гитлер сформировал самый нечестивый союз искусства и политики, который когда-либо видел мир» [27, р. 237].

Но возвращаемся к учебнику Тарускина—Гиббса. Короткая преамбула главы 32 в учебнике содержит некоторые общие соображения относительно тоталитаризма, в том числе и пассаж о художественном творчестве. По мнению авторов учебника, тоталитаризм для художников означает «давление, чтобы создавать произведение в соответствии с официальными требованиями». И далее, о выборе художника: «Некоторые спасаются бегством (или пытаются бежать), некоторые не согласны, другие сотрудничают, кто-то удаляется, другие умирают» [1, р. 955].

Подобного рода штампы, сложившиеся еще в годы холодной войны, носят настолько карикатурный характер, что даже некоторое подобие правды в них выглядит большой неправдой, а точнее чисто пропагандистским клише. Поверхностное представление о подлинной, действительно трагичной истории творчества советских композиторов, приводит к искаженной постановке вопросов и соответствующим поверхностным и приблизительным выводам²⁴.

Совершенно непонятно, как могли существовать и творить композиторы в подобных, описанных Тарускиным, условиях. Они должны были или ничего не писать, или писать только в стол, или, если хотели оставаться живыми и жить в СССР, должны были писать только по «соцзаказу» и активно сотрудничать с властями предрезающими. Остается загадкой, как мог тот же Д. Д. Шостакович создать свои лучшие симфонии, с Четвертой по Десятую, ряд других инструментальных и вокальных сочинений, быть может, самых лучших в его творчестве, в условиях полного торжества сталинского режима? И как в таком случае оценивать скрипичный концерт А. Хачатуряна, балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, его же едва ли не лучшую оперу «Обручение в монастыре», последние симфонии и фортепианные сонаты?

Приходилось ли ведущим советским композиторам работать по соцзаказу, писать официальную музыку? Приходилось, и еще как приходилось. Подвергались ли они критике со стороны партийного руководства, того же ЦК партии или в органах печати? Подвергались, и еще как подвергались.

Однако те же Прокофьев и Шостакович, Хачатурян и Мясковский, обвиненные в 1948 г. в «формализме», имели высшие правительственные награды: в том числе Шостакович и Мясковский были пятикратными, Хачатурян — трехкратным, а Прокофьев — шестикратным лауреатом Сталинской премии. Были ли эти композиторы во всем согласны с партийной идеологией? А ведь им приходилось произносить официальные речи, выступать в партийной и государственной печати. Если для западного ученого такая постановка вопроса вполне возможна и допустима, то

²⁴ Критический анализ советского раздела в основном шеститомном труде Р. Тарускина, с указанием массы фактических ошибок в этом разделе, см. рецензию Л. Максименкова в журнале «Родина» [28].

для любого нормального советского человека, задавать такие вопросы считалось просто неприличным...

Поверхностность суждений многих западных музыковедов-русистов связана с тем, что они имеют очень приблизительное представление о подлинной картине советской действительности, о настоящих, реальных биографиях композиторов, а главное, не стремятся проникнуть в тайны самой музыки, в особенности музыкального языка, стиля, постичь, по мере возможности, подлинный творческий замысел композитора. Надо прямо сказать: в приложенных к учебнику антологиях анализу музыки русских композиторов, особенно советского периода, уделено очень мало внимания. Разумеется, здесь во многом сыграла свою роль закрытость российских архивов, малодоступность первоисточников, нотных рукописей, дневников и разного рода личных записей композиторов, их эпистолярного наследия²⁵.

На Западе хотят видеть в лице советских композиторов героев сопротивления, узников совести, погибающих в застенках КГБ. Но композиторы во все времена находились в той или иной зависимости от заказчика творческой продукции. Будь то церковь или королевский двор, республика или частный меценат. Конечно, бывали и редкие исключения, вроде юного Вагнера, участвовавшего в дрезденском восстании в 1848 г. Но тому же Вагнеру в зрелые годы пришлось принять покровительство баварского короля Людвига II. Бетховен в пору Венского конгресса вымучил из себя увертюру «Битва при Веллингтоне», а свою Девятую, между прочим, посвятил прусскому королю Фридриху-Вильгельму III. В конце концов, Рихард Штраус вынужден был писать музыку к открытию Олимпиады в Берлине в 1936 г., за что получил одобрение фюрера. Геббельсу нравилась кантата «Кармина Бурана» Карла Орфа. В начале 1920-х годов Пауль Хиндемит «обидел» будущего фюрера Германии своей оперой «Новости дня». Тем не менее сочинения этого выдающегося композитора исполнялись в Германии при нацистах даже после того, как Хиндемит эмигрировал в США. И таких примеров из истории западной музыки можно приводить множество. Прокормиться своим творчеством путем свободной продажи сочинений композитор высокой музыки мог очень редко. При любом режиме, либеральном или тоталитарном.

Конечно, имело бы смысл разобраться, что собой представляло искусство в странах с тоталитарным режимом. Как оно существовало, как осуществлялось управление им, какие задачи и цели ставили перед творцами идеологи режимов, наконец, как творили художники в условиях режима? Каково было отношение к конкретным творцам со стороны высшего руководства, отдельных институтов и учреждений тоталитарных государств и, с другой стороны, как сами композиторы относились к режимам, какую форму существования, модель поведения они избирали? И, что немаловажно, мог ли тоталитаризм полностью контролировать творческий процесс тех же композиторов или все же оставалась какая-то зона, какой-то зазор, хотя бы относительно узкое пространство для творческой свободы? Той сокровенной области жизни духа, которую Пушкин окрестил «тайною сво-

²⁵ К тому же композиторы старшего поколения, особенно пережившие сталинское время, намеренно не вели дневников, не хранили свою переписку и старались как можно меньше оставить каких-либо письменных документов, опасаясь, что они могут стать опасными «вещдоками» в случае непредвиденных обстоятельств.

бодой»? По крайней мере, в музыкальном искусстве, в творчестве композиторов, в исполнительском искусстве?

Разумеется, до тех пор, пока подобные вопросы не будут основательно изучены и освещены в специальной литературе, на них бесполезно искать ответ в учебниках. Но такие исследования не ведутся. Точнее, ведутся спорадически, без всякого плана, в разных странах по отдельности, без международной научной координации и кооперации. А скажем, было бы весьма актуально провести совместное сравнительное исследование форм управления искусством, деятельности государственных учреждений и организаций, которые курировали творчество тех же композиторов в Третьем рейхе и в СССР²⁶.

В рассматриваемом нами учебнике тоже нет ответов на эти вопросы. Вся 32-я глава представляет не связанные между собой, разрозненные, выборочные сведения и оценки, которые никак не могут претендовать на всеобъемлющую картину истории музыкальных культур СССР, Италии и Германии в 1920–1940-е годы.

В итальянском разделе за короткой, популярной историей прихода к власти фашистов во главе с Муссолини следует беглое упоминание о международных фестивалях современной музыки, к которым благосклонно относился дуче. Более того, он даже получил от авторов учебника небольшой «комплимент»: «Итальянский диктатор Бенито Муссолини (1883–1945) был менее склонен, нежели Сталин, навязывать цензуру искусства» [1, р. 980].

Далее, в этой же подглавке речь идет о приветствовавших «новый порядок» И. Стравинском, А. Казелле и О. Респиги, о сочинениях последнего и в конце — о «Песне заключенного» Л. Даллапикколо. Последнее сочинение — благородное по замыслу, но скромное по воплощению²⁷.

Еще одна «итальянская» подглавка посвящена не композитору, а дирижеру Артуру Тосканини. Почему такая честь оказана Тосканини, при всем уважении к его памяти как дирижера и «оппонента фашистского государства», остается загадкой. Разве только ради того, чтобы попенять Вильгельму Фуртвенглеру за его лояльность гитлеровскому режиму: «В то время, как росла слава Тосканини в связи с его правильным (политическим. — А. Б.) выбором, его немецкому двойнику были уготованы шумные приветствия по поводу его духовной смерти» [1, р. 977].

В первой немецкой подглавке учебника («Музыка в фашистской Германии») можно почерпнуть опять-таки популярные сведения о нацистском режиме, об идеологии национал-социалистической рабочей партии, о культурной политике Третьего рейха, которая «мотивировалась теми же ужасающими расовыми и этническими пристрастиями, что и в политическом руководстве» [1, р. 971].

²⁶ Надо признаться, что как зарубежное, так и наше музыкознание не уделяет должного внимания сравнительным исследованиям музыкальных культур СССР и Третьего рейха. Весьма скудна база источников для такого рода компаративистских штудий. Публикация документов у нас фактически не велась. Из трудов, содержащих материал для сравнительного анализа, следует упомянуть работу известного русского историка и архивиста Леонида Максименкова, посвященную Комитету по делам искусств при Совнаркоме СССР [29]. Что касается культуры фашистской Германии, то наше музыковедение вообще практически прошло мимо этой темы. Могу только упомянуть труд петербургского историка, профессора СПбГУ О. Ю. Пленкова [30].

²⁷ Какие-то длинные, однообразные вариации на тему секвенции *Dies Irae*. Даллапикколо встречался с Бергом в Вене и от него воспринял технику композиции в двенадцати тонах, за что, вероятно, и удостоился чести быть упомянутым в литературе о музыке XX века, в том числе и в данном учебнике.

Как образец этой политики в действии приводятся сведения о знаменитой выставке в Мюнхене «Дегенеративное искусство» (1938) и менее известной серии концертов в Дюссельдорфе под маркой «Дегенеративная музыка», а в конце этой главы описывается несчастная судьба композиторов еврейской национальности в Третьем рейхе.

Затем идут две кратких подглавки: «Многообразие эмиграции» со сведениями о тех, кто бежал в Америку, или, как Хиндемит, оставался до поры до времени во «внутренней эмиграции», но затем вынужден был все же покинуть родину (из-за жены-еврейки), а также «Молодая культура», посвященная судьбе Карла Орфа и его знаменитому сочинению «Кармина Бурана», в котором идеологи Третьего рейха видели образец строительства новой, фашистской «молодой культуры».

Правда, в связи с сочинениями Орфа 1930-х годов, в учебнике нашлось место для постановки непростого вопроса: как оценивать произведения, созданные при тоталитарных режимах или получившие их признание? С другой стороны, как относиться к сочинениям О. Респиги, приветствовавшего фашистский режим, или к симфониям Антона Брукнера, в чью честь Гитлером и Геббельсом был организован фестиваль в июне 1937 г. в Регенсбурге, а бюст композитора был водружен в Валгалле — пантеоне великих людей германской нации [31]? Можно и нужно ли учитывать авторский замысел и «рецепции», санкционированные официальной идеологией? На все эти непростые вопросы Тарускин не находит однозначного ответа.

В последней «немецкой» подглавке с характерным названием «Оттенки серого: Гартман, Веберн и Штраус» сначала дана справка об эмигрировавшем в США Карле Амадеусе Гартмане, связавшем свою судьбу с Голливудом, потом — более подробно — о позднем периоде жизни и творчества Антона фон Веберна и Рихарда Штрауса.

Появление этих двух выдающихся композиторов в подглавке с таким странным, уничижительным названием объясняется лишь одним — их коллаборационизмом. В случае с Веберном — духовным, ибо композитор, не участвовавший в музыкальной жизни, не исполнявшийся, приветствовал национал-социализм и надеялся убедить его руководителей в «правоте двенадцатитоновой системы», которую Веберн считал «исторически неизбежной», как и фашизм, а то и другое — результатом «германского величия»²⁸.

Веберну, как и его учителю Арнольду Шенбергу, и другому представителю нововенской школы — Альбану Бергу, посвящена добрая половина 30-й главы «Неоклассицизм и двенадцатитоновая музыка» (не говоря уже о биографии и разборе сочинений раннего периода А. Шенберга — едва ли не главного героя учебника).

Несколько сложнее получилось с Рихардом Штраусом. В главе 27 «Австро-германский модернизм: Малер, Штраус, Шенберг» Тарускин не мог пройти мимо «Саломеи» и, как он называет, «максималистского модернизма» Штрауса в первое

²⁸ Привожу целиком фрагмент о Веберне из этой подглавки: «Ирония положения Веберна заключалась в том, что он выражал значительный энтузиазм по поводу Гитлера и особенно нацистской программы. Веберн был неспособен осознать тот факт, что музыка, которую он писал, была признана “дегенеративной”. Он упорствовал в вере, что историческая неизбежность двенадцатитоновой музыки параллельна исторической неизбежности фашизма и оба — результат германского величия, и что, в конечном счете, он (или кто-либо иной) будет в состоянии “убедить гитлеровский режим в правоте двенадцатитоновой системы”» [1, р. 978].

десятилетие XX века. Но поздний Штраус, начиная с оперы «Женщина без тени» (1919) и кончая «Каприччио» (1941), не вписывается в прокрустово ложе тарускинского «историзма». К тому же согласие Штрауса возглавить Имперскую музыкальную палату в 1933 г. предопределило строгое порицание, вынесенное ему Тарускиным: «его образ потускнел».

Единственное, что удержало Тарускина от окончательного обвинительного приговора, — это охлаждение Гитлера к старому композитору: его невестка была еврейкой, и ей и внукам Штрауса постоянно угрожали. Тарускин упоминает «Метаморфозы для 23 струнных» (1945–1946) — свидетельство «отчаяния Штрауса от разрушения германских культурных идеалов и памятников» [1, р. 978]. Но в целом в учебнике поздний Штраус оценивается скорее критически за его «ретроспективный стиль», за его грусть о прошлом величии Германии. «Четыре последних песни» вызвали у авторов учебника реплику, что в художественном увековечении памяти жертв войны не место «роскоши такой культурой ностальгии» [1, р. 978].

Прокурорский тон особенно заметен в разделе, посвященном музыке в СССР. Первая подглавка «Музыка в Советском Союзе» открывается популярным изложением истории возникновения Советского Союза, весьма примитивно вскользь подано учение Карла Маркса, упоминается В. И. Ленин, но главное внимание уделено восхождению к власти Сталина. Потом дан краткий экскурс в историю советской музыки 1920-х годов, упоминается АСМ, в связи с этой Ассоциацией — Н. Я. Мясковский, А. Мосолов и почему-то Р. Глиэр и М. Гнесин, никогда в Ассоциацию не входившие.

Об Ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) — ни одного положительного слова, жесткая характеристика с преобладанием приставки «анти»: антимодернистская, антизападная, а также антифольклорная и антинациональная «в духе марксистского интернационализма». Почему-то говорится только о борьбе с «фокстротщиной», но забыта борьба рапмовцев с «церковщиной» в конце 1920-х годов, в то время когда в результате усиления «классовой борьбы» в эпоху «коллективизации» рушились храмы и десятками тысяч ссылались в лагеря священники. Одним из результатов этой борьбы стал огромный урон, нанесенный православному церковному пению, на многие десятилетия это важное слагаемое русской музыки, ценный интонационный фонд были вычеркнуты из истории русской музыкальной культуры. Об этом в американском учебнике ничего не сказано.

Не совсем точен обтекаемый термин «антизападный». Пролетарское движение в культуре было характерно не только для Советской России. И рапмовцы солидаризировались, например, с немецкими коллегами из этого движения, пользовались их репертуаром, делали свои аранжировки произведений немецких композиторов.

Что касается творчества, то при всей скромности достижений рапмовских композиторов, они оставили свой след, в известной мере повлияв на дальнейшее развитие советской музыки, в частности на ораториально-кантатный жанр. Не случайно Д. Шостакович ценит А. Давиденко, в то время как, к примеру, А. Мосолова считал композитором, лишенным таланта. Разумеется, и об этом в учебнике Тарускина—Гиббса не упоминается.

Центральной в русском разделе учебника является подглавка «Доктрина социалистического реализма». Трудно определить стилистику этого фрагмента. Это нечто среднее между политической агиткой и карикатурой в духе популярного ныне

журнальчика «Шарли Эбдо». Оспаривать мнение авторов учебника не имеет никакого смысла, так как то, что здесь написано, является общим местом западной русистики, унаследовавшей подобные клише от советологии времен холодной войны.

Если отвлечься от фактических ошибок (Первый съезд советских писателей состоялся в 1934, а не в 1932 г.), главный изъян здесь, как, впрочем, и в других местах учебника, где идет речь о русской музыке, — внеисторичность оценок и суждений, во многом связанная с отсутствием точного знания истории, конкретных событий, подлинных причин тех или иных действий и распоряжений властей.

Не указана дата создания Союза советских композиторов СССР. Не упомянута деятельность Оргкомитета Союза композиторов СССР. Особенно во время войны, когда руководству страны было не до искусства. Ни Тарускин, ни другие музыковеды-русисты не понимают, что при своем возникновении в 1948 г. Союз композиторов СССР представлял одно, а уже во времена Л. И. Брежнева — совсем другое. Они не догадываются, что если в 1948 г. власть действительно могла «осуществлять эффективный государственный контроль», жестко регламентировать деятельность Союза и вменяла композиторам в обязанность осуществлять свою политику, то уже ко времени Четвертого съезда (1968) Союз композиторов СССР представлял собой совершенно иную организацию, руководство которой само вменяло свою политику государству под видом... государственной.

Впрочем, важно не только видеть чужие ошибки, но и самим попытаться их не совершать.

В первую очередь нужно избегать одного принципиально ошибочного взгляда наших зарубежных коллег и не повторять зады советской эстетики. Западная русистика была давно введена в заблуждение нашей партийной пропагандой. Термин «социалистический реализм», получивший на некоторое время широкое распространение в официальной советской печати, на Западе посчитали чуть ли не государственной доктриной, определявшей художественную политику в СССР.

К сожалению, нынешние наши музыковеды, занимающиеся не столько историей, сколько исторической публицистикой, совершают подобную же ошибку.

Необходимо еще раз основательно исследовать конкретные причины возникновения этого термина и постараться понять подлинные намерения его создателей, какое на самом деле значение они в него вкладывали.

Во-первых, независимо от намерений создателей, на мой взгляд, «социалистический реализм» — это абсолютно пустая величина, фантом, который практически не имел отношения к реальной художественной практике и уж тем более к творческому процессу. И если с большими оговорками можно говорить о творческом воплощении соцреализма как принципа в области искусств, связанных со словом или изображением²⁹, то уж в области музыкального искусства, особенно в «чистой» инструментальной музыке, это дело совершенно безнадежное. Сколько ни пытались советские эстетики и музыковеды этот термин распространить на музыкальное ис-

²⁹ Говоря о соцреализме как явлении, проф. Ю. К. Руденко уточняет: «в искусстве всякий провозглашаемый “изм” остается не более чем собакевическим “фуком”, пока не получает творческого воплощения, но, будучи воплощенным, он оказывается нетождественным ни тому, что провозглашали до воплощения, ни тому, как он начинает трактоваться после каждого своего “воплощения” и с учетом их. Произведение искусства — какому бы “изму” оно ни соответствовало — всегда богаче “изма” и никогда не совпадает с ним» [32, с. 102–103].

кусство, использовать его в целях трактовки содержания музыкальных произведений советских композиторов или видеть в нем чуть ли не способ сочинения музыки, из этой затеи ровным счетом ничего не получилось. Да и получиться не могло.

Во-вторых, этот термин никогда не имел однозначной трактовки в советской официальной идеологии. В разное время его наполняли разным содержанием и ставили разные акценты. Достаточно сравнить трактовку во времена проведения Сопения музыкальных деятелей в ЦК ВКП(б) в феврале 1948 г. и в любом учебнике по эстетике, появившемся после XX съезда КПСС.

Я учился у Арнольда Наумовича Сохора, выдающегося советского музыковеда и эстетика. Хорошо помню его работы по музыкальной эстетике, его критические статьи, в которых он виртуозно использовал официальную терминологию, вкладывая необходимые ему смыслы и значения в, казалось бы, окаменелые, воспринимавшиеся как священное писание, термины — «партийность», «народность», «социалистический реализм».

Последний, уже в 1960-е годы вызывавший неоднозначное отношение среди советских философов и эстетиков, в 1970-е годы и позднее, до конца советской власти, использовался все реже и реже, скорее по инерции, потеряв хоть какое-нибудь осмысленное значение. В отчетных докладах того же Л. И. Брежнева на последних съездах партии, этот термин таял буквально на глазах, а в последнем его докладе на XXV съезде партии он и вовсе отсутствует.

В-третьих, и это, пожалуй, самое главное, в композиторской среде никто никогда не воспринимал этот термин всерьез. Конечно, в официальных речах или статьях композиторы вынуждены были употреблять его, согласно правилам игры, этикету, принятому в общественной жизни СССР. В своих «покаянных» речах некоторые композиторы-формалисты на Сопении музыкальных деятелей в ЦК ВКП(б) в 1948 г. или на партийных собраниях в местных композиторских организациях могли (и обязаны были) произносить это словосочетание. Но мысль о том, что в своем творчестве советские композиторы руководствовались «методом» соцреализма, просто нелепа. Достаточно вспомнить Второе фортепианное трио, Первый скрипичный концерт или цикл «Из еврейской поэзии» Д. Шостаковича³⁰, балет «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева и его Седьмую фортепианную сонату, чтобы понять всю бессмысленность разговора о социалистическом реализме как методе сочинения этих произведений. Да и не только этих, а и многих других. И если о соцреализме как методе творчества в 1940–1950-е годы могли всерьез и, возможно, даже искренне говорить консервативно настроенные композиторы «реалистического направления», к тому же партийцы вроде И. Держинского или Б. Терентьева, то это было исключением. Над этим откровенно смеялись. Конечно, не прилюдно, а «на кухне», но все же смеялись. Моя молодость и музыкальное воспитание про-

³⁰ Это выдающееся вокальное произведение Д. Шостаковича имеет столь же различные, противоречивые оценки сегодня, сколь многочисленны версии его создания. Между тем, до сих пор никто не обратил внимания на то, что это сочинение рождено в те дни, когда шла первая арабо-израильская война и когда готовилось заключение договора между СССР и новым государством Израиль. Победы израильтян на фронтах войны и признание Израйля со стороны СССР были причинами того исторического оптимизма, который Д. Шостакович воплотил в своем сочинении с таким мастерством и с таким проникновением в своеобычность еврейского национального характера. И строка из заключительной песни «Счастье»: «звезда горит над нашей головой», — имела многозначный смысл.

ходили в композиторской среде в 1960-е годы, и я не помню, чтобы кто-нибудь из знакомых мне композиторов в обычном общении и в разговорах о музыке, о своем творчестве хотя бы раз упомянул это набившее оскомину словосочетание.

Единственное применение термина соцреализм, «соцреалистический» представляется возможным по отношению к окказиональной музыке, которую писали многие советские композиторы. Это была в действительности ангажированная музыка, отличающаяся нарочитой и весьма фальшивой «идеологической тенденциозностью». В упомянутой ранее статье «К вопросу о масштабах и формах идеологической тенденциозности в искусстве XX века» Ю. К. Руденко дает очень точную характеристику «тенденциозности» в искусстве, видя в ней «“внешнюю” идеологически-мировоззренческую активность искусства, выражающуюся в открытом манифестировании художником своих взглядов и симпатий, либо прямо политических, социальных, философских и проч., либо демонстративно эстетических, выступающих, однако, в роли общемировоззренческого (а то и непосредственно политического) авторского кредо» [32, с. 93].

К этой дефиниции я бы все же добавил еще одну, совершенно специфическую разновидность «идеологической тенденциозности», которая была присуща художественной практике тоталитарных культур, в том числе и советской. Речь идет о форме, на юридическом языке обозначаемой «возмездной сделкой». Суть ее в том, что композитор заключал договор на написание явно «тенденциозного» сочинения с государственным учреждением, с киностудией, театром, радиокомитетом, с местными комитетами культуры или с Музыкальным отделом Комитета по делам искусств при Совнарком (позднее, Совете министров) СССР. Это была преимущественно киномузыка, но заказывались и оперы, оратории, кантаты, хоровые циклы или циклы романсов или любые другие жанры, связанные со словом, с определенным сюжетом или программой.

По заказу писались бесчисленные кантаты и оратории к празднику Великой Октябрьской социалистической революции, к юбилею вождей партии или по случаю смерти кого-либо из них, вроде известной поэмы-кантаты Н. Я. Мясковского «Киров с нами» на слова Н. Тихонова или совсем ныне забытой кантаты «В память о тов. Жданове» Ю. Бирюкова на слова С. Городецкого.

Особенно много подобного рода сочинений было написано к 70-летию со дня рождения И. В. Сталина. От оратории «Песнь о лесах» Д. Шостаковича³¹ или «Кавказиони» Ш. Мшвелидзе, Поэм о Сталине А. Хачатуряна и Б. Кырвера и вплоть до сочинений вроде «Мах-буби-мо» (Ленин—Сталин) Шахназара Сахибова или «Мах-буб» (Сталин) Сулеймана Юдакова.

Были и госзаказы на ответственную политическую тему, скажем, борьба за мир, на которую С. Прокофьев откликнулся ораторией «На страже мира».

Как известно, действительность сделки предполагает совпадение воли и волеизъявления участника. Но в случаях с *возмездной сделкой* в искусстве (имею в виду сейчас музыкальное искусство) между волей и волеизъявлением композитора нет совпадения. Композитор может быть увлечен чисто формальной задачей воплощения идейного содержания заказа или намеренно писать сочинение, целиком рассчитанное на вкус и потребности заказчика и не представляющее собой волеизъявление

³¹ Первоначальное название оратории — «Песнь о счастье» [33].

творца. В первом случае возникает сочинение чисто формальное, в котором композитор ставит перед собой сугубо технические задачи, как например, во Второй и Третьей симфониях Д. Шостаковича или в кантате к XX-летию Октября С. Прокофьева³².

В другом случае даже ведущие композиторы сознательно упрощали стиль письма, употребляли близкий массовой песне мелодический материал. Существовали отработанные приемы гармонизации, формы, оркестровки. Такого рода произведения действительно можно называть «соцреалистическими». И именно за такие сочинения композиторы чаще получали награды, поощрялись всякого рода благами. Самым престижным считался заказ на музыку к кинофильму. Именно этот жанр приносил композиторам наибольший доход и высокие правительственные награды.

Увы, кесарю приходилось воздавать кесарево. Тут уж ничего не поделаешь. Государство заказывало и щедро оплачивало музыку, иных заказчиков и потенциальных покупателей произведений у советских композиторов не было. Сталин мог выразить неудовольствие по поводу оперы «Леди Макбет Мценского уезда», транслированное в печати при помощи Д. Заславского³³, которого еще В. И. Ленин до революции характеризовал как «самое продажное перо в России». Но в том же 1937 г., когда состоялась премьера Пятой, Шостакович писал музыку к очень важному для Сталина фильму «Великий гражданин», где убийство С. М. Кирова инкриминировалось троцкистам и зиновьевцам, над которыми как раз в это время шел показательный процесс. Именно этот заказ и подобные ему стали для Шостаковича тем «поплавком», благодаря которому он сумел не только избежать больших неприятностей, но и имел привилегированное положение среди советских композиторов.

В дальнейшем Шостакович писал музыку к первостепенным по важности пропагандистским фильмам, таким как «Незабываемый 1919», «Падение Берлина», «Молодая гвардия» и др.

За это Сталин ценил Шостаковича, по-царски его награждая. Шостакович был причислен к высшей советской элите — номенклатуре. И, как это было заведено при Сталине, композитор бдительно охранялся, жил в специально отведенных квартирах в домах, на дачах, принадлежавших соответствующему ведомству. Каждый его шаг, каждое слово, круг знакомых и друзей — за всем этим велось непрерывно ежесуточное, ежечасное наблюдение. К нему были приставлены соответствующие специалисты в штатском, «офицеры музыкальной госбезопасности», как горько шутил по этому поводу И. И. Соллертинский, один из старинных и подлинных друзей композитора.

Шостакович жил в этих условиях, осознавая свое двусмысленное положение. И не в опасении за свою жизнь или потенциальную опалу была причина его внутреннего беспокойства и недовольства³⁴, а именно осознание своего незавидного,

³² Что, между прочим, давало реальный повод к обвинению композиторов в формализме.

³³ Долгое время вопрос об авторстве статьи «Сумбур вместо музыки» оставался загадкой. Недавно была опубликована переписка Д. И. Заславского с музыковедом М. М. Гринбергом: в одном из писем Заславский сам признается, что написал эту статью [34].

³⁴ Чувство страха он наверняка пережил в июле 1937 г., на допросе в печально знаменитом «Большом доме» на Литейном пр., куда его вызывали в связи с делом маршала Тухачевского. После этого у Шостаковича никогда не было причин для опасения за свою жизнь, для страха перед возможными репрессиями. Спектакль, разыгранный А. Ждановым в 1948 г. с известными Постановлением и Совещанием, он перенес относительно спокойно. Уже феврале 1948 г. ему было присвоено звание народного артиста РСФСР, и в том же году он получил заказы сразу на три кинофильма,

несвободного положения соловья, заключенного в золотую клетку. Тем не менее в этих условиях он создавал музыку, подобную его Восьмой симфонии — вершине не только его личного или советского, но мирового симфонизма середины XX века.

Так осуществлялся невиданный и не испытанный никем из художников в мире политический «симбиоз», в своем роде негласное соглашение между государством и творцами³⁵. Государство полностью брало на себя попечение, оплату труда композитора, обеспечивало его различными социальными благами, взамен требуя от композиторов создавать художественную продукцию, или хотя бы часть ее, по «соцзаказу». От творца требовалось лишь соблюдение политической если не преданности, то, по крайней мере, лояльности по отношению к советской власти.

Такое положение дел не означало, что все композиторы принимали подобные условия. Кто-то пытался свести к минимуму работу по соцзаказу, кто-то вовсе не писал музыку, прославляющую вождей. К тому же после смерти Сталина, в годы хрущевской оттепели и позже, положение композиторов было намного свободнее. Разумеется, большинство не отказывалось получить выгодный, а иногда и почетный заказ от государства, но все же такого диктата и давления как при Сталине уже не было.

Соблюдение лояльности требовалось и в отношении той части творческой продукции, которая создавалась не по заказу. Важно, чтобы в этих сочинениях не было призыва к свержению строя, критики партийного руководства и прочих подобных тем, которые могли стать поводом для обвинения автора в антисоветской пропаганде. Впрочем, в чисто инструментальной музыке можно было выразить любые чувства и настроения, даже зашифровать какой-то смысл, идейную программу. Здесь цензура была бессильна, а критики, которые пользовались доверием композиторов, старались интерпретировать музыкальное содержание в приемлемом для государства виде.

Сложнее было с вокальной музыкой. Здесь приходилось выбирать такие тексты, которые бы не вызывали никаких сомнений и были допущены цензурой. Например, во второй половине 1930-х годов, особенно после празднования столетия со дня смерти А. С. Пушкина, композиторы, наконец, смогли возвратиться к классической русской поэзии после долгих лет засилья «пролетарской поэзии». В 1940-е годы были популярны стихи английских поэтов в переводах Б. Пастернака, С. Маршака, М. Лозинского. В 1944 г. Шостакович пишет свой английский цикл и выбирает для него текст 66-го сонета У. Шекспира. Трудно представить себе более откровенный приговор подлинным реалиям жизни советского народа. Какой уж тут социалистический реализм...

заклучил договор на написание оратории к 70-летию И. В. Сталина. В 1949 г. он получит за эту ораторию и за музыку к кинофильму «Падение Берлина» очередную Сталинскую премию. Перед этим он выполнил ответственное партийно-государственное поручение — принял участие в заседании Совета мира в составе советской делегации и выступил с докладом в ООН. Разумеется, все эти привилегии и награды отнюдь не делали его существование безоблачным и благополучным.

³⁵ В отличие от СССР, где до 1964 г. существовали нормы, вводящие государственное регулирование в области авторского права, в Италии при Муссолини и в Германии при Гитлере оставалось в силе бернская конвенция, согласно которой обеспечивалось взаимное признание авторских прав различными государствами и устанавливались международные нормы для их защиты. Более того, Р. Штраус в 1933–1935 гг., будучи президентом Имперской музыкальной палаты, сумел добиться увеличения срока действия авторского права.

Этот термин служил своего рода «прикрытием», условно, юридическим оформлением договора между художником и властью. И если при сталинском режиме этот договор соблюдался более или менее строго, то в последующие времена, начиная с хрущевской оттепели, он терял свою силу, превращаясь в чисто пропагандистский штамп, лишенный какого-либо смысла. В конце концов, он стал тем, что опять-таки на языке юристов называется «ничтожной сделкой».

Тем не менее, как показывает часть творческого наследия того же Шостаковича, особенно его чисто инструментальная музыка, симфонии и квартеты, даже в тяжелых, кабальных условиях практически полной несвободы творчества, композиторы находили возможность творить «по совести», писать честно, правдиво делиться своими настоящими, подлинными чувствами и переживаниями со слушателями. И уж к такой части творческой продукции «социалистический реализм» не имел никакого отношения.

Да и слушатели, чуткие советские слушатели — посетители филармонических концертов — хорошо это понимали, слыша в музыке едва ли не единственное слово правды о своей жизни.

К окказиональной музыке вполне применимы и термины «партийность» и «идейность». Что касается термина «народность», то здесь необходимо иметь в виду одно важное обстоятельство. В американском учебнике термин «социалистический реализм», понимаемый как доктрина, сравнивается с «официальной народностью» эпохи Николая I. Триада терминов, «выражающих суть соцреализма» («партийность» — «идейность» — «народность») сопоставляется с известной уваровской формулой «самодержавие — православие — народность».

По поводу последнего термина (народность) читаем в учебнике следующее: «Последний термин остался прежним. Подобно официальной народности предыдущего века соцреализм требовал, чтобы искусство опиралось на фольклор или, по крайней мере, на стили знакомые и значимые для всех без специальной подготовки» [1, p.958].

Да, разумеется, основания для такого сравнения были, и действительно в сталинскую эпоху получило распространение псевдонародное искусство. «Социалистическое по содержанию и народное по форме», оно было искусством, близким по духу и по своей функции эстетике «государственной народности». Это фальшивое, далекое от подлинно народного искусство по инерции продолжило свое существование и позже, после смерти Сталина.

Вопрос в том, когда и почему Сталин произнес эти слова? И имеет ли смысл придавать им такой внеисторический контекст, распространяя его влияние на всю историю советской музыки? «Социалистическое по содержанию и народное по форме» — это все, что мог допустить Сталин в условиях, когда ему в преддверии войны пришлось вернуться отчасти к патриотической риторике, к таким понятиям как «отечество», «родина», в 1920-е годы практически изъятым из употребления.

Однако в целом национальная политика, проводившаяся Сталиным, была чисто имперской политикой. Ни о какой подлинной народности, ни о каком возрождении настоящих национальных традиций не могло быть и речи. Всякое проявление национального, подлинного или только подозреваемого, выжигалось каленым железом. До войны репрессиям подверглись многие деятели культуры, художники,

поэты, режиссеры разных советских республик именно за так называемое проявление национализма. В послевоенные годы некоторые судебные процессы имели одну и ту же подоплеку — опасение заговоров с этнической окраской. Таким было сфабрикованное «ленинградское дело», по этой причине было совершено убийство артиста Михоэлса, последовала расправа с Еврейским антифашистским комитетом.

Жесткая сталинская национальная политика в годы хрущевской оттепели несколько ослабла. Хрущев решил дать некоторое послабление республикам, хозяйственную самостоятельность, в том числе и РСФСР³⁶, но после того, как его сместили, при Брежневе вновь возобладала имперская политика. Пышные празднества юбилеев образования СССР, идея новой исторической общности — советского народа (еще один идеологический «фантом»), различные кампании по борьбе с русским национализмом, с сионизмом, все это свидетельствует о том, что у руководства страной были опасения относительно национального самосознания.

В 1950-е годы, после смерти Сталина, стало постепенно возрождаться общественное самосознание, в том числе и в форме национального движения. Оно формировалось как оппозиция официальной идеологии партийного интернационализма. Именно в недрах этого движения, охватившего многие народы Советского Союза, рождалось национальное направление в музыке советских композиторов, в том числе и в России. Это национальное движение в литературе, искусстве, в частности в музыке, к сожалению, совершенно мало осмыслено не только в западном, но и в нашем, российском, искусствоведении³⁷. Исключение составляют, пожалуй, только писатели-деревенщики, о которых теперь открыто пишут в «историях» русской литературы. Что касается музыковедения, то оно совсем никак не касается проблемы общественных движений в СССР и их влияния на музыку, обходя стороной этот непростой, но важный вопрос.

Без осмысления разных форм общественного, в том числе и национального, самосознания и влияния общественных умонастроений и духовных движений в обществе на искусство невозможно представить полную картину развития музыки в СССР в послевоенный период. Без этого фактора невозможно воссоздать подлинную картину эволюции русской музыки, понять истинные, глубинные причины смены направлений и стилевых тенденций.

До сих пор остается открытым вопрос определения стиля советской музыки. Дело в том, что еще в советском музыковедении делались попытки представить термин «социалистический реализм» как категорию стиля. Тарускин в таком значении термин не трактует и вообще обходит вопрос о стиле советской музыки. В двух подглавках, посвященных Шостаковичу («Дмитрий Шостакович» и «Оспариваемые решения: Пятая симфония»), он отдает дань уважения выдающемуся советскому композитору, признает, что он обрел мировое признание, дает представление

³⁶ При Хрущеве были организованы творческие союзы России, в том числе и союз композиторов, было создано Всероссийское хоровое общество. Хрущев предполагал создать российскую компартию, в ЦК КПСС уже работал специальный отдел по РСФСР. Но с последней затеей у Хрущева, как известно, ничего не получилось.

³⁷ До сих пор в ходу еще один термин-фантом, запущенный в обиход в 1960-е годы, — «вторая фольклорная волна». Этой типичной «обманкой» советские музыковеды пытались отвлечь от подлинных общественных процессов, и в частности от процесса подъема национального самосознания, на гребне которого формировался интерес у ряда советских композиторов к фольклору своих народов.

о его творческой биографии, описывает его произведения, но ни разу не произносит слово «стиль». Нет этого термина и в последней подглавке из советского раздела 32-й главы, посвященной возвращению С. Прокофьева в СССР в 1936 г. и его позднему творчеству. И лишь в Заключении этой главы о прокофьевском стиле сказано следующее: «Его семь симфоний, концерты и театральные произведения отражают смешение стилей, включая максимализм, неоклассицизм и русский экзотизм. Тогда как его балет «Ромео и Джульетта» (1935–1936) и несколько опер показывают, что Прокофьев повернул к более простому стилю, когда вернулся в Советский Союз» [1, р. 980]³⁸.

В учебнике Тарускина и Гиббса вообще-то категория «стиль» употребляется, есть здесь романтизм, модернизм, неоклассицизм и др. Но только не по отношению к советской музыке. Она по учебнику — вне стиля, а если говорить откровенно, то советская музыка у Тарускина с Гиббсом вообще практически вне истории. Кстати, после Шостаковича и Прокофьева в 1930–1940-е годы, авторы учебника расстаются с советской музыкой надолго и лишь упоминают о ней в последней, 36-й главе в подглавке со знаменательным названием: «Конец советской музыки». К ней мы еще вернемся.

С тем же пренебрежением авторы американского учебника отзываются и о «традиционном российском отношении к искусству», о толстовских идеях общительности, доступности искусства. Советские композиторы старшего поколения сумели сохранить лучшие качества русской музыки, ее простоту, ее равнодоступность для знатока и любителя, ее демократизм. И если Шостакович в своем «Антиформалистическом райке» зло высмеял А. Жданова с его любовью к «мелодической» музыке, то это вовсе не значит, что композитор не стремился обратиться к широкой демократической аудитории. Шостакович никогда не писал специально в стол, для «истории» (и учил своих учеников не делать этого), он никогда не стремился писать элитарную музыку.

Точно также и Прокофьев, сохранив свойства, присущие его стилю, рожденному в эпоху русского модерна, тем не менее действительно пришел в зрелый период к простоте, к той классической простоте, которой отличалась глинканская традиция русской музыки.

Впрочем, авторы учебника столь неблагосклонны ко многим композиторам первой половины XX века, носителям национальных традиций. С известной долей снисходительности они пишут о таких композиторах, как Ян Сибелиус или Жорж Энеску, Мануэль де Фалья или Воан Уильямс. Им посвящена отдельная 29-я глава со слегка ироничным названием «Национальные монументы». Впрочем, сюда же вошли и такие разные композиторы, как Александр Скрябин, Кароль Шимановский, Чарльз Айвз.

³⁸ Термин «максимализм» Тарускин употребляет в связи со стилем модернизм. Под этим термином подразумевается характерный для европейской музыки начала XX века интерес к расширенным составам симфонического оркестра, к чрезмерно пышной оркестровке, к перенасыщенной голосами оркестровой фактуре, к повышенной экспрессии, длительным нарастаниям и затуханиям, своеобразным эмоциональным волнам. Определению термина «максимализм» и его использованию в отношении некоторых жанров в музыке австро-германского модернизма посвящены три подглавки в главе 27 «Ранний австро-германский модернизм: Малер, Штраус и Шенберг» учебника: «Максимализм», «Максимализация симфонии» и «Максимализация оперы».

Здесь же нашли место и композиторы, в чьем творчестве заметно влияние модернизма. Они отмечены особо, в названиях посвященных им подглавок: «Фольклор и модернистский синтез: Бела Барток» или «Старый модернист: Леош Яначек».

Весьма критично настроены авторы учебника и к своей национальной музыке, которой посвящена глава 33 «Музыка и политика в Америке и союзной Европе». С известной долей осуждения авторы пишут о проявлениях симпатии к коммунизму ряда американских композиторов (подглавка «Фермент американских левых»), о политических взглядах А. Копланда и некоторых его акциях политического характера («Аарон Копланд и политики»), о патриотической музыке американских композиторов («Американские патриотические произведения»).

Любопытна подглавка «Великая американская симфония». Она интересна тем, что в ней описывается очень близкая советской музыке история возникновения американского симфонизма 1930–1940-х годов. Как пишут авторы учебника «самостоятельная школа американского симфонического письма начала расцветать в годы Великой депрессии» [1, р. 995]. И эта школа, по их мнению, возникла в противостоянии к эстетике 1920-х годов, к ее основе, «игровому, ироничному и непочтительному настроению». Американские симфонисты отвергли и «ультрасовременный эксперимент, ассоциирующийся с технологией и городом», он также казался им «неуместным в новые тревожные времена».

Американская симфоническая школа была достаточно плодотворна в 1930–1950-е годы. В учебнике упоминаются имена Р. Харриса, А. Копланда, У. Шумана, П. Меннина, Р. Сешнса, Г. Хенсона, С. Барбера и ряда других композиторов. Описывая творчество одного из первых композиторов-симфонистов Роя Харриса, авторы учебника дают представление об образном содержании американских симфоний. Как они пишут, «новое значение появилось в традиционной мифологии Американского Запада, которая воспевала открытые пространства, приключения, мужество, самореализацию, другими словами, “дух пионера”» [1, р. 995–996].

По существу, американский симфонизм пошел сходным путем с советским симфонизмом. Но если в описании американского опыта авторы учебника исходят из «презумпции» полной свободы и самостоятельности композиторов³⁹, то советский опыт они рассматривают сквозь призму государственной культурной политики. Забывая, между прочим, что уже в конце 1920-х годов в кругах советских композиторов зрела новая творческая идея, уже было ясно, что время экспериментов проходит, что рождается новый социум, новая широкая общественность, к которой необходимо обращаться на ясном, демократическом языке. Но без «упрощения», без подыгрывания дурновкусию.

Еще до Первого съезда писателей, на котором А. М. Горький впервые произнес сакраментальное словосочетание «социалистический реализм», в 1932 г. Шостакович пишет сонату для виолончели с фортепиано, в которой явственно проступают черты того стиля, который Асафьев назвал «новым классицизмом».

³⁹ Впрочем, авторы учебника все же сочли необходимым отметить роль государства в симфоническом «движении». Как они пишут: «Это родилось сверху, благодаря количественному росту оркестров, руководимых Рабочей прогрессивной администрацией (Work Progress Administration, WPA) с помощью государственной финансовой поддержки, как часть политики борьбы за государственную поддержку предпринимательства, проводимую курсом “Новая цель” президента Рузвельта» [1, р. 995].

Хотели этого авторы или нет, но у читателя учебника при сравнении и сопоставлении фактов невольно возникает мысль о наличии неких общих закономерностей развития симфонического жанра в XX веке: в частности о некотором сходстве советского и американского симфонизма 1930–1950-х годов при всем различии устройства американского и советского социумов, различии традиций, содержания и многого другого. Полагаю, что контакты, которые возникли между советскими и американскими композиторами еще в конце 1940-х и в 1950-е годы объясняются не только политическими мотивами. Не случайно авторы учебника сравнивают Третью симфонию А. Копланда с Седьмой Д. Шостаковича.

Тем не менее авторы учебника выносят суровый приговор «великой американской симфонии». Как они пишут, «большинство упоминавшихся симфоний принято называть американскими в силу их стилистических особенностей, таких как мелодическая ширина, базовая диатоника (часто с использованием диссонансов), джазовый синкопированный, ассиметричный ритм, с оркестровкой, часто перегруженной духовыми медными и ударными инструментами. Прошло сорок лет с момента появления первых атональных композиций, а популярный американский стиль оставался по преимуществу тональным» [1, р. 998].

Один из видных представителей американской симфонической школы известный композитор Самюэль Барбер, который в 1930-е годы иронизировал по поводу А. Шенберга и его метода композиции в двенадцати тонах, все же в 1950-е годы решил испытать свои силы в этой системе. Более молодые коллеги Барбера в послевоенное время создали немало атональных композиций. Увы, додекафонные опыты Барбера и его коллег давно уже практически забыты, а в концертах все еще продолжает исполняться написанное в 1936 г. «тональное» Адажио для струнных С. Барбера.

Но не только к американской симфонической школе у авторов учебника есть претензии. Они попеняли европейским композиторам, писавшим «тональные» симфонии для американских оркестров. В том числе и Сергею Васильевичу Рахманинову досталось от авторов учебника за его традиционализм, за то, что он писал «репертуарную» музыку, а также за то, что неумолимые американские критики при его жизни ставили его в пример американским модернистам, «говоря о том, что Рахманинов несет живую традицию классической музыки» [1, р. 998].

Не везло Сергею Васильевичу Рахманинову с критикой! Ни в своем отечестве, ни за рубежом. Сколько ядовитых стрел было выпущено в него в начале его композиторской карьеры! Как только ни ругали его за «салонность», «старомодность», «эпигонство». Но всех превзошли рапмовские критики в 1930 г. На концерт в Большом зале Московской консерватории, в котором дирижер Альберт Коутс решил исполнить кантату «Колокола», в журнале «За пролетарскую музыку» появилась рецензия под заголовком «Небесная “идиллия” или фашизм в поповской рясе» [35]. Так что Р. Тарускину есть еще у кого поучиться...

И вот мы, наконец, достигаем кульминации нового американского учебника — главы 34 «Начиная с нуля: музыка в связи с последствиями Второй мировой войны».

Название главы отсылает к известному движению «Час ноль» (Stunde Null) в послевоенной Германии. Оно зародилось в литературных кругах, но постепенно охватило разные виды искусства и проявилось в равной мере как в живописи, так и в музыке. Суть этого движения сводилась к тому, что выход из кризиса, охватив-

шего европейскую интеллектуальную среду, виделся в построении нового искусства без опоры на прошлое. Это важно для понимания идеологии послевоенного авангарда движение Тарускин освещает едва ли не впервые в музыковедческой литературе⁴⁰.

Для музыки «Час ноль» означал полный отказ от всей предшествующей традиции европейской музыки, вплоть до ее позднейших стилей — постромантизма и неоклассицизма, а также от традиций народной музыки. Единственное, что было поднято на щит, что стало знаменем нового движения, это опыт нововенской школы, особенно творчество Антона фон Веберна. Как пишет Тарускин, «среди серьезных композиторов Западной Европы и Америки самым интересным событием стало неожиданное возрождение и доминирование додекафонной композиции или сериализма, используя предпочтительный послевоенный термин» [1, р. 1017]. Затем Тарускин приводит хорошо известное по работам Т. Адорно умозаключение, что додекафония стала символом сопротивления и в более широком смысле — символом свободы творчества. Что появилось стремление «к чисто музыкальным взаимоотношениям, нежели к “экстрамузыкальному” выражению экспрессии». Опять же по Адорно, сериализм рассматривается как музыкальный язык, «неспособный к кооптации с целями политической пропаганды или коммерческой манипуляции». И, разумеется, сериализм претендует на то, «чтобы считаться единственным родом современной музыки, которую можно отнести к серьезной музыке».

Далее Тарускин напоминает и цитирует достаточно известные работы, в которых нашли выражение эстетика и техника музыкального авангарда. Здесь и книга Рене Лейбовица «Шенберг и его школа: Современная стадия языка музыки» [36], и «Философия новой музыки» Т. Адорно [37], и статья П. Булеза «Шенберг умер» [38]. Затем следует хорошо известная, прочно сложившаяся в музыковедческой литературе схема истории послевоенного авангарда, читаемая в названиях подглавок: «Поворот к тотальному сериализму: Лад длительностей и интенсивностей Оливье Мессиаана», через «Дармштадт», «Индетерминизм Джона Кейджа и “Новая нью-йоркская школа”». Электронной музыке также посвящены несколько подглавок, начиная с «Распространение новых технологий» и до «Электроника и живая музыка».

В подглавке «Преобразования» [1, р. 1031–1033] Тарускин упоминает композиторов, в основном старших поколений, которые решили попрактиковаться в технике двенадцатитоновой композиции. Среди них он упоминает Пуленка, Бриттена, Хиндемита, которые, как он пишет, «баловались» додекафонией, правда, «довольно кратко». Разумеется, не забыт здесь антагонист Шенберга — поздний Стравинский. Здесь же упомянуты «некоторые молодые советские композиторы, такие как А. Волконский и Э. Денисов», которые после смерти Сталина «секретно начали писать двенадцатитоновую музыку», в чем Тарускин (далеко не первый) усматривает «акт символического нонконформизма». Не преминул Тарускин вспомнить и «сериалистские» опыты «старейшего выдающегося деятеля» Д. Д. Шостаковича.

Надо признать, что некоторое чувство американской исключительности, что ли, все же дает о себе знать в некоторых оценках Тарускина. Это было заметно и раньше, в предыдущих главах. В частности, говоря о фашистской Италии и на-

⁴⁰ Ему посвящена специальная подглавка «Час ноль: Влияние на искусство» [1, р. 1016–1018].

цистской Германии, он заметил, что «в течение двадцатого века и Италия, и Германия потеряли ведущие музыкальные позиции» [1, р. 968]. Тем не менее я хорошо понимаю Тарускина и нисколько не осуждаю его за чувство национальной гордости. Как истинный гражданин своей страны, он уделяет много внимания соотечественникам. Да и объективно Нью-Йорк после войны становится одним из центров мировой культуры, в том числе и музыкальной.

Особенно заметен этот патриотический уклон в последних главах учебника, где имена американских композиторов абсолютно преобладают. По правде говоря, многие из упомянутых Тарускином имен мало что говорят не только российским музыкантам, но и вообще малоизвестны за пределами двух-трех крупнейших городов США. Впрочем, есть и достаточно солидные, действительно достойные упоминания имена, как доживший до почтенного возраста Эллиот Картер. И если невозможно в современной Америке назвать явного лидера (в Америке, стране демократической, никогда, кажется, и не было табели о рангах у композиторов, словосочетание «великий американский композитор» как-то непривычно звучит), то, по крайней мере, с десяток имен настоящих, серьезных композиторов назвать можно. Это М. Беббит, Я. Дракман, М. Фельдман, Д. дель Тредичи, Дж. Крамб, Дж. Адамс и ряд других.

Неудивительно, что Тарускин достаточно часто подчеркивает дистанцию между европейской и американской музыкальными практиками. В главе 34, в подглавке «Академизм, американский стиль» он, к примеру, отмечает различие в содержании принстонианского сериализма от дармштадтского. Как он пишет, «дармштадтская версия была плодом пессимизма, отражая менталитет «Часа ноль» разоренной войной Европы; она процветала на идее чистой возможности разрыва с прошлым». В противовес Дармштадту, как отмечает Тарускин, «принстонианская практика излучала американский оптимизм» [1, р. 1033].

Чувство исключительности Тарускин сдобривает иронией, говоря об академизме и распространении в США, как он называет “PhD music” (музыки доктора философии или, что понятнее нам, «кандидатской музыки»). Должен признаться, в бытность проректором по научной работе СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, я бывал в США в начале 1990-х годов и имею некоторое представление о современной американской музыке. И обилие “PhD music” меня уже тогда поразило. Помню, как в Дентоне, в Северо-Техасском университете я посетил кафедру композиции на факультете музыки и с удивлением узнал, что на этой кафедре учатся... девяносто два (!) студента. Неудивительно, что в США производится огромное количество “PhD music”.

Оценивая достижения послевоенного музыкального авангарда с позиций сегодняшнего дня, начала нового тысячелетия, невозможно не заметить как действительных достижений, так и явных недостатков, буквально провалов. Это хорошо понимают авторы учебника. Действительно, была совершена своеобразная интонационная революция (справедливости ради стоит заметить — начавшаяся с изобретения додекафонии А. Шенбергом). Главным достижением авангарда стали открытые им возможности построения музыки вне классической системы функциональной гармонии, вообще вне ладовой организации музыки. По существу, были заложены основы совершенно новой «культуры звука». Музыка обрела невиданное тембровое богатство, в ней стали процветать необычайные фонические эффек-

ты. Необыкновенно разнообразились ритм, динамика, появились новые приемы игры. Осознан был пространственный компонент звука, возможность размещения источника звука в разных точках пространства концертного зала. Новый инструментарий, пришедший в послевоенную композиторскую практику, особенно электронный, открыл невероятные возможности для всевозможных манипуляций со звуковыми структурами. Кроме того, открытый Дж. Кейджем принцип случайности, и возникшие на его основе техника алеаторики, стохастики, наконец, техника «групп» и другие композиторские приемы привели в конечном итоге к отказу от строгих правил сериализма. Сегодня композитор может позволить себе любую мыслимую основу, включая старинные или экзотические лады или искусственно сконструированные звуковые или даже шумовые системы.

Благодаря опыту «конкретной» музыки эстетически стал осваиваться и «белый шум». Карлхайнц Штокхаузен декларировал положение, что пришло время освоения шума как эстетического объекта, обозначился выход за пределы основы музыки — тонов определенной высоты. Наконец, анализ обертоновой шкалы, расщепление ее на отдельные фрагменты, выделение спектров дали возможность еще глубже погрузиться в безграничную вселенную звука. В 1980-е годы появилась так называемая «спектральная музыка». Сегодня композиторы пытаются осмыслить и воспроизвести в художественной форме не сам звук, а предзвучие, «предчувствие» зарождающегося звука (К. Лахенман). Короче, возможности работы со звуком необыкновенно расширились. Родились и новые образные сферы, у композиторов появились новые выразительные и изобразительные возможности.

Казалось, что авангард занял прочные позиции, победив в борьбе с другими стилистическими направлениями. Однако уже к концу 1950-х — началу 1960-х годов стало очевидным, что, несмотря на все усилия пропагандистов авангарда, музыкальных критиков, организаторов концертов и фестивалей авангардистской музыки, она так и не получила широкого общественного признания.

Авторы учебника пытаются убедить читателя путем сравнения авангардистов с «непризнанными гениями» романтизма, их творчество с трудной стезей композиторов-новаторов первой половины XX в. Наконец, они пытаются придать композиторам авангарда ореол современных пророков, чуждых низменности рядового, обыкновенного человека. Между прочим, того самого человека, *common man*, которому посвятил свои Фанфары Аарон Копленд (Фанфара обычным людям, *Fanfara for common men*).

Вот что пишут авторы учебника. «Большая часть классической музыки XX века постоянно сталкивается с сопротивлением широкой аудитории. Но в то же время Рихард Штраус, Малер, Дебюсси, Стравинский, Барток, Копланд, Шостакович и многие другие ожидали не слишком долго, чтобы их музыка была воспринята постоянной публикой концертов. Почти без исключения композиторы, описываемые в этой главе, однако, не завоевали такой признательности или они не ищут ее. Отчуждение художников было характерным отношением в эпоху Романтизма, которое модернисты довели до максимума, особенно те, кто пишет в традициях Шенберга. Многие композиторы после Второй мировой войны: от Булеза и Штокхаузена до Кейджа и Фельдмана, Беббита и Картера, имели иные интересы и цели, нежели ухаживать за любовью аудитории. Порожденные экзистенциальной тоской, мечтаниями научной утопии или другими мотивациями, эти фигуры оцениваются

с точки зрения художественной автономии и технической инновации. Они писали для истории, в основном не заботясь о контакте с обществом» [1, р. 1051].

Если композитор не заботится о контакте с обществом, то, собственно, почему общество должно заботиться о контакте с таким композитором? И в чем суть такого расхождения и отсутствия контакта? Причина лежит на поверхности. Намерение начать с нуля привело авангардистов к полному разрушению основ классической музыки, к отказу от ее «строительного материала» — периода, репризы, каданса, принципа повтора. Отсутствие мелодического рельефа, подмена его одной фактурой (так называемая фактурная музыка, *texture music*), «взбесившимся аккомпанементом» (выражение Г. Свиридова), преобладание «освобожденного» диссонанса сделали музыку авангарда трудно воспринимаемой для широкой аудитории.

И наконец, самое главное — массовое музыкальное сознание упорно остается приверженным ладотональной ориентации слуха. Сплошная хроматическая гамма или используемая фрагментарно, как, например, в микроинтервалике Лучано Берлио, оказалась плохой заменой многообразию ладов. И вот эту «инерцию» общественного слуха авангард никак не мог преодолеть.

Каково же на самом деле историческое значение музыкального авангарда? Является ли он новым шагом в эволюции западной музыки или завершающим этапом великой, классической традиции западноевропейской музыки? Сегодня вряд ли возможно дать какой-либо определенный ответ. Однако, думается, что возникшие в последние десятилетия разговоры о смерти классической музыки появились не на пустом месте. Мы еще вернемся к этой проблеме.

Как же рисуют картину дальнейшего движения западной музыки авторы учебника? Каково нынешнее состояние «элитарной» музыки? Ответы на эти вопросы можно найти в последних двух главах.

К чести авторов учебника, при явной их симпатии к элитаризму, и уничижительном отношении к «репертуарной» музыке, они все же стараются исходить из реального положения вещей, конкретных фактов современного музыкального процесса. И вот тут-то со взглядами авторов происходит совершенно невероятная метаморфоза. То, что до сих пор они подвергали жесткой критике, с издевкой писали по поводу советской музыки, что она, согласно «доктрине» соцреализма, должна была опираться на «фольклор или, по крайней мере, на стили знакомые и значимые для всех без специальной подготовки», теперь это опрощение, эту вульгаризацию высокого стиля они вынуждены признать за «мейнстрим» в западной музыке! Хотя этого авторы учебника или нет, но это выглядит полной капитуляцией, отступлением от ими же самими выдвинутого и так долго на страницах учебника пестуемого принципа «историзма».

Как и следовало ожидать, кризис музыкального авангарда, заметный уже к концу 1950-х — началу 1960-х годов, должен был получить свое разрешение. Оно не замедлило явиться, но теперь уже каждое новое слово, каждая новая техника искала выход из этого кризиса путем поиска альтернативы. И эта альтернатива для высокой музыки Запада пришла из низовой культуры, современного городского музыкального быта.

Причины лежали в социальной жизни. Мимо изменений в ней, новых событий не могли пройти авторы учебника. Действительно, 1960-е годы отличались довольно бурной атмосферой, были богаты событиями. Карибский кризис, война во Вьет-

наме, события в Чехословакии в 1968 г., студенческие волнения в Париже в том же 1968 г., завершившиеся падением кабинета де Голля, освободительные войны в Африке, наконец, борьба за равноправие афроамериканцев в США и многие другие события и процессы не могли не повлиять на искусство. Бунтующие студенты Сорбонны или борцы против вьетнамской войны в США требовали иной музыки, нежели та, которую им могли предложить П. Булез или М. Биббит.

Авторы учебника это прекрасно понимают. Вот как они рисуют атмосферу 1960–1970-х годов и состояние западной, в основном американской, музыки этих десятилетий. Обобщая свой рассказ в 35-й главе («Изменения в шестидесятые и семидесятые»), в ее Заключении они вынуждены признать следующее: «Эта глава исследует музыкальные тенденции, которые поднялись в беспокойные 1960–1970-е годы, включая появление рока, минимализма и ослабление размежевания между художественной и популярной музыкой. Волнения 1960-х годов были присущи частично сопротивлению американскому призыву на войну во Вьетнаме, борьбе негров за свои права, также как и отстаиванию прав женщин, геев и лесбиянок. На молодых людей оказывало давление беспрецедентное влияние американской культуры и политики, культурное разногласие между поколениями было выражено через рок-н-ролл. Стиль, произошедший от афроамериканского *ритм энд блюз*, был присвоен белыми исполнителями и оценен тинэйджерами среднего класса. Политическое диссидентство нашло выражение через профессионализацию народной песни Бобом Диланом и др. Первый американский тур «Биттлз» в 1964 г. обозначил начало британского нашествия, обеспечив модель для стремлений американских музыкантов. Усиление социального равенства отразилось на расплывшихся очертаниях различия между “высокими” и “низкими” жанрами» [1, p. 1085].

Сама 35-я глава выстроена нетрадиционно для учебников по истории классической музыки. Глава открывается — страшно подумать — экскурсом в историю джаза, рок-н-ролла и ансамбля «Биттлз». После этого следует подробный рассказ о возникновении американского минимализма, его эволюции от репетитивной формы у раннего Монте Янга и Терри Райли к «музыке фаз» С. Рейха. Некоторые музыковеды успели уже отделить раннюю стадию развития минимализма от более поздней, начинающейся в 1970-е годы, и дали последней уже отдельную «метку», свой лейбл — постминимализм⁴¹.

Большинство произведений, упомянутых в этой главе, мне известно. И должен откровенно признаться, хотя Терри Райли и Стиву Рейху по праву принадлежит авторство повторяющейся модулирующей структуры (*repetitive modular structure*) и скользящей ритмической шкалы (*glacial time-scale*), тем не менее музыкальный стиль (если можно говорить о минимализме как о стиле), по крайней мере, раннего минимализма не производит впечатления серьезной музыки. Эта музыка наполнена жизненным благополучием, от нее исходит энергетика крепкого физического здоровья. Ничего в этом плохого нет, конечно, но нет и чувства возвышенного, того, что есть в симфониях Бетховена или Брукнера.

Это действительно сходно с поп-артом, со знаменитыми вещами Энди Уорхола, с его многократным повтором матрицы вроде «Диптиха Мэрилин» или «Банки

⁴¹ Постминимализму в Кембриджской истории музыки XX века посвящена специальная статья Роберта Финка «(Пост)минимализмы 1970–2000: исследование нового основного направления» [39, p. 538–556].

супа Кэмпбелл», или его многочисленных «Кока-кола». И если говорить уж совсем откровенно, то это совсем не «репертуарная», а чисто коммерческая музыка. Отсюда прямой путь к так называемому третьему течению или к перформансу вроде Лори Андерсон или нашего покойного Сергея Курехина.

В конце главы авторы учебника почему-то решили сюда пристегнуть зрелого Арво Пярта и Генриха Гурецкого с его нашумевшей Третьей симфонией. Они поданы здесь в ряду «святых минималистов» (“Holy minimalists”) как «внесшие в минимализм духовность» (!) [1, p. 1086]. Выходит, что сам по себе минимализм духовности лишен.

Минимализм — чисто американское изобретение. Авторы учебника подают его как свидетельство того, что от Европы к Америке перешла пальма первенства и что теперь Нью-Йорк и Лос-Анжелес определяют пути мировой музыки, а не Вена и Париж. Сегодня он воспринимается чуть ли не как предтеча нового классического стиля.

Действительно, минимализм имел при рождении и до сих пор имеет успех, распространившись за пределами США. Европейцы, за редкими исключениями (вроде Голландии), долгое время не воспринимали минимализм всерьез. Лишь в последние годы наметился интерес у молодых европейцев к этой технике. Они пытаются использовать ее в сочетании с экспериментальными поисками в области живой электроники.

Главное, что показал минимализм, это понимание композиторами той простой истины, что все же необходимо считаться со вкусами общества. Пусть фрагментарно, пусть в очень примитивной форме, но минимализм вернул в музыку диатонику, консонансы и даже, страшно сказать, трезвучие, которое, казалось, было сдано в архив. Что еще показали минималисты — это возможность длить музыку, оставляя без изменения выбранный мелодико-гармонический комплекс, который превращается в своеобразный неподвижный тональный центр. Возникает эффект монотоникальности. В сочетании с вариантным изменением ритма и игрой тембров это создает ощущение подвижности в неподвижном. Музыка второй половины двадцатого века явно отошла от идеи тематического развития, процессуальность заменилась музыкой состояний.

Минималисты не были единственными, кто пытался вернуть современной музыке интерес широкой слушательской аудитории. Сюда следует отнести и поиски новой тональности, целое направление «неотоналистов» или «неоромантиков». В упоминавшейся ранее книге английского музыковеда Роберта П. Моргана «Музыка двадцатого века» одна глава так и называется «Возвращение к простоте: Минимализм и новая тональность» [24, p. 423–440]. Суть новых поисков заключается в том, чтобы и сама номенклатура аккордов, и их соединение не были похожи на старую классическую систему функциональной гармонии. Но при этом возрождался основной принцип — наличие тонального центра. Не могу сказать, чтобы эта кажущаяся простота вызвала бурную реакцию публики и массовую продажу пластинок с музыкой западных «неотоналистов» и «неоромантиков». И должен откровенно признаться: мне ближе Кжиштоф Пендерецкий эпохи его Пассионов по Луке, нежели виолончельного концерта. Но это, как говорится, дело вкуса.

Тоской по тональной организации музыки можно объяснить и обретшую популярность в 1960–1970-е годы технику коллажа, использование цитат из созданной ранее музыки, в основном классической или романтической.

Необыкновенная популярность музыки старых эпох, музыки Возрождения или барокко в послевоенные годы привела некоторых сметливых композиторов к идее стилизации. Причем порой стилизация представляет собой попытку полностью воспроизвести какой-либо исторический стиль. Помню, как в одной из поездок в США при прослушивании новых произведений американских композиторов меня поразило сочинение видного авангардиста Лукаса Фосса, полностью выполненное в стиле итальянского мадригала. Один к одному. Этот тип стилизации получил на Западе название «историческая музыка».

Другой вид стилизации привел к тому смешению стилей, которое хорошо известно музыкантам в России по творчеству Альфреда Шнитке, его сочинениям вроде концерто-гроссо. Шнитке назвал такой метод сочинения полистилистикой. В учебнике Тарускина—Гиббса используется более объемный термин: «всемирная эклектика». Но все эти попытки обновления классической музыки уже происходят в последние десятилетия XX века, в эпоху пресловутого постмодерна.

Нынешняя любовь публики к старинной музыке, особенно к музыке барокко, не говоря о классической и романтической, свидетельствует не только о чисто стилистических предпочтениях этой публики, о консерватизме слуха широкой аудитории. Это, прежде всего, недоверие к современной музыке, которая чаще всего не несет в себе содержательной духовной пищи. И вот здесь налицо самое главное противоречие в положении современной «классической—академической» музыки Запада. Если в XIX веке музыка была высоким искусством, которое боготворили, то ныне мы видим, как на наших глазах происходит *десакрализация* музыки.

И дело не в сложности языка. Новой элитарной музыке чаще всего просто нечего сказать аудитории. Достаточно сравнить оперу А. Шенберга «Моисей и Арон» с «Музыкой пустыни» (Desert Music) Стива Рейха, чтобы понять степень падения современной, так называемой элитарной музыки.

Конечно, есть и редкие исключения. Опера «Любовь на расстоянии» Кайя Саариахо (ей посвящены несколько страниц в подглавке «Новая духовность» [1, р. 1119–1120]) поразила меня необыкновенно чистым, возвышенно-романтическим сюжетом, совершенно немыслимым в наше время, когда в чести показ исподнего, изнанки человеческой души, копанье в грязи, патологии. Опера своим обращением к средневековью невольно вызывает в памяти такие сочинения, как оперы «Пеллеас и Мелисанда» К. Дебюсси или «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Об этом пишут — и справедливо — все критики и музыковеды, и это сравнение приходит невольно на ум⁴².

⁴² В основу либретто легла свободно трактованная полулегендарная биография реально существовавшего человека — Джауфре (Жофре) Рюделя (Jaufre Rudel, до 1113 — 1170), князя Блайи, провансальского трубадура. Средневековые биографии Рюделя, составленные в XIII веке, поведали о его возвышенной любви к графине Годьерне Триполитанской, о которой ему много рассказывали паломники в Святую землю. Своей далекой возлюбленной трубадур посвящал песни, прославляющие ее красоту, благородство, скромность и добродетель. Доминирующим чувством в этих песнях была печаль, причина которой — невозможность увидеть предмет своей любви. В средневековую любовную лирику трубадур из Блайи внес свою тему — любовь на расстоянии, любовь издалека — *Lamour de loin*. Именно по названию этой тематической разновидности куртуазной поэзии получила название опера Кайя Саариахо. Но если «исторический» Рудель, приняв крест, стал участником крестового похода и погиб вдалеке от родины, то в либретто оперы история любви Рюделя к триполитанской графине обретает символический смысл. Трубадур воспевает в своих песнях-канцонах совершенно не знакомую ему, идеальную возлюбленную, которая, оказывается, действительно по-

Очень красивый, необыкновенно «живописный» оркестр, без брутальности, без резкости звучания. В сверхмногоголосной фактуре прослушивается каждый отдельный инструмент, каждый тембр. Мы слышим и пение птиц, и какие-то отголоски музыки Ближнего Востока, чувствуем болезненное состояние Рюделя. Необычна мелодика арий, в которой чисто декламационный момент не доводится до крайности шенберговской «мелодики речи». Все поется, кантилена ариозного типа, выразительная интонация, идущая от слова. Необыкновенно мастерски оркестр от сверхмногоголосия постепенно, через выключение групп инструментов доходит до двухголосия — чистой квинты у струнных, которая служит тональной опорой для мелодии голоса в первой арии Рюделя, в основу которой положена подлинная мелодия средневековой песни трубадура.

Действия как такового нет, три действующих лица Рюдель, Клементина и Пилигрим имеют продолжительные сольные монологи. Есть только непродолжительные реплики хора — друзей Рюделя. Тем не менее нет ощущения затянутости, ненужных длиннот. Динамичная форма единого дыхания со сквозным развитием. Очень выразительные сольные партии, живая, современная мелодическая речь. Ярко очерчены характеры персонажей оперы.

Опера слушается с неослабевающим вниманием от начала до конца. Вот уже несколько лет я провожу в университетах, где читаю лекции, своеобразный эксперимент — даю послушать эту оперу студентам, предварительно ознакомив с ее содержанием, с творческой биографией композитора. Как правило, студенты слушают с интересом. Особенно молодые девушки.

Тем не менее я отдаю себе отчет, что это замечательное современное произведение вряд ли когда-либо станет «репертуарным» и займет место «Кармен», «Травиаты» или «Тристана и Изольды». Высокое парение мысли и чувств в ней передано на языке, который, увы, не обладает интонационной притягательностью для широкой публики. Это своеобразный, современный *Trobar Clus*, требующий от слушателя тонкой настройки слуха. Это искусство для «посвященных», для художественной элиты. Опера, как считал П. И. Чайковский, «площадной» жанр, слишком высокий стиль музыкальной речи здесь не воспринимается массовым слухом. Об этом приходится только сожалеть, но это та жестокая реальность, с которой невозможно не считаться. Именно по этой причине при явном опрощении и примитивизации современного массового вкуса совершенно очевидно, что высокая музыка такого рода — не жилец на этом свете. По крайней мере, в публичной опере.

Концу века и проблеме дальнейшего развития музыки посвящена последняя, 36-я глава американского учебника. Она названа «Множественность течений»: конец тысячелетия». Словосочетание «множественность течений» взято Тарускиным

хожа на некую триполитанскую принцессу Клементину, о чем Рюделю поведал Пилигрим. Пилигрим — вестник, символ связи Востока и Запада, рассказывает Клементине о Рюделе. В конце концов, Рюдель отправляется на лодке Пилигрима в Триполи, встречается с Клементиною и буквально на ее руках умирает. Принцесса остается в отчаянии. Последняя ее ария сначала передает ее смятение, она ропщет, взывает к Богу, возмущаясь жестокостью, несправедливостью судьбы, но, в конце концов, смиряется и приходит к мысли, что именно в этой любви на расстоянии и была подлинная, высшая, святая любовь. В России в начале XX века была популярна пьеса Э. Ростана «Принцесса Греза», посвященная возвышенной любви аквитанского трубадура, принца блейского Жофруа Рюделя к триполитанской графине Мелисинде.

из Джона Кейджа. Автор «Музыки перемен», творец музыкального индетерминизма, один из самых радикальных авангардистов в послевоенных США вынужден был признаться в том, что современная музыка не имеет одного «мейнстрима», что в ней существуют и взаимодействуют разные, порой полностью противоположные течения. И Джон Кейдж пришел к выводу: «Мы живем во время, я думаю, когда нет главной линии, а есть разные течения» [1, p. 1088].

Действительно, разноголосица, разностилие очень характерны для современной эпохи, именуемой Постмодерн. Сериализм стал достоянием истории, давно забыты громкие декларации о неангажированности высокой музыки и ее противостоянии коммерческому искусству. Именно это время и стало эпохой расцвета «всемирной эклектики». Как пишут авторы учебника: «Более молодые музыканты, не заинтересованные в ранних музыкальных полемиках, были широко терпимы и восприимчивы ко многим музыкальным стилям. Новые технологии и доступ к невероятному разнообразию музыки призвали их к тому, чтобы наметить свой собственный курс и объединить разрозненные традиции, классическую и популярную, коммерческую и некоммерческую, западную и незападную» [1, p. 1091].

Вот эту картину все быстрее и быстрее сменяющихся разного рода уже даже не стилей, а стилечков и мод и рисуют в последней главе авторы учебника. А так как это относится уже к 1980-м и 1990-м годам, то они не смогли пройти мимо важных политических событий того времени, таких как окончание холодной войны и развал СССР.

В связи с последним событием авторы справили поминки и по советской музыке, едва ли не впервые в западной музыкальной историографии объявив о ее конце. В подглавке, этому посвященной (она так и называется — «Конец советской музыки» [1, p. 1104–1106]), оказались удостоенными внимания имена только четырех композиторов — А. Волконского, Э. Денисова, А. Шнитке и С. Губайдулиной. Как четыре всадника апокалипсиса, они стали предвестниками судного дня советской империи и ее музыки. Собственно, авторы учебника не совершили никакого открытия — имена этих представителей русского музыкального авангарда давно уже примелькались в западной печати. Да и в оценке их творчества тоже нет никаких свежих, оригинальных мыслей.

Для Запада эти четыре имени стали символами борьбы за свободу творчества, представителями диссидентства и первыми композиторами России, освоившими додекафонию и технический арсенал западного музыкального авангарда.

Имеет смысл объективно оценить вклад этих композиторов в русскую культуру. Надо признать, что Волконскому и Денисову выпала нелегкая доля быть пионерами нового движения в советской музыке. Для того чтобы по-настоящему оценить их значение, нужно вспомнить, в каком состоянии была советская музыка, когда они только начинали учиться композиции.

Достаточно сравнить три почти одновременных события — первый съезд Союза советских композиторов в 1948 г., создание лаборатории конкретной музыки при «Радио Франс 1» в том же году и открытие Летних международных курсов новой музыки в Дармштадте, чтобы представить себе, какого огромного размера дистанция разделяла композиторское творчество по обе стороны «железного занавеса». Съезд советских композиторов и школа в Дармштадте отличались друг

от друга диаметрально противоположными музыкальными идеологиями, двумя совершенно различными методами сочинения музыки, а если сопоставить Дармштадские летние курсы с кафедрами композиции Московской и Ленинградской консерваторий, то и методами композиторского обучения. С одной стороны, декларировалась опора на классическую традицию и народное искусство, с другой — полный отказ от любой традиции.

Андрей Волконский с самого первого публичного показа своего квинтета в 1955 г. на правлении Союза композиторов СССР стал объектом усиленной критики. Не имея никакой поддержки, в сущности, совершенно одинокий, Волконский вынужден был не только отстаивать свои убеждения и право на свободу выбора музыкального языка, но одновременно в прямом смысле бороться за существование. И вот здесь необходимо немного отойти от мифа музыкального диссидентства и посмотреть фактам в лицо. Да, первые годы творческой жизни Волконского были несладкими, учитывая его социальное происхождение: семья, вернувшись в Россию, находилась в бедственном положении. Тем не менее он не подвергся репрессиям, его не ссылали, не лишали работы. Хотя в Союзе композиторов на секции и на Правлении, на пленумах его порой беспощадно ругали, тем не менее он становится членом Союза композиторов СССР, получает квартиру, пользуется всеми правами члена этой организации, а также Музфонда СССР. Даже притом, что имя его стало одиозным и оно произносится с трибун самых высоких партийных собраний. Так было при Хрущеве. Но положение Волконского, как и всех представителей советского авангарда, изменилось, начиная примерно с 1965 г. Не говоря о том, что к этому времени Волконский становится знаменитым во всем мире — его имя упоминалось чуть ли не в одном ряду с именами Солженицына, Синявского, известных правозащитников, его сочинения исполняются в разных концертных залах Европы, США, Японии. Постепенно изменилось и отношение советского государства к нему. Достаточно сказать, что он стал получать заказы на музыку для кино и, между прочим, писал музыку к кинофильму «Мертвый сезон» фактически по заказу Комитета госбезопасности. Но это было потом, незадолго до его отъезда за границу в 1973 г.

Пройдя академическую школу Ю. А. Шапорина, Волконский и его более молодые коллеги сделали важное дело. Им удалось догнать технологически современную западную музыку. Освоить ее технику, открытые ею приемы оркестровки, приемы игры на инструментах, новые виды фактуры, технику композиции в двенадцати тонах, алеаторику. Но помимо творчества, своим примером они повлияли на всю советскую музыку, подняли уровень профессионализма, технической оснащенности. Заметно изменилось оркестровое письмо, оно стало богаче в тембровом отношении, начались поиски в области лада, гармонии. Под влиянием молодых приверженцев авангарда значительно изменились жанровые предпочтения советских композиторов. Постепенно из жизни стала уходить традиционная классическая форма большой симфонии. Молодые композиторы старались по возможности не писать окказиональную музыку, обращались к такой тематике, которая не могла вызвать подозрений в официальном характере сочинений.

Молодежь косвенно влияла на композиторов разных направлений. И Шостакович, и Свиридов, как ни парадоксально это прозвучит, писали бы иначе, не будь Волконского и молодых его соратников-бунтарей.

Представляется ценным поиск Волконским гибкой, утонченной и одновременно естественной вокальной интонации в «Сюите зеркал», отдаленно напоминающий поиски М. П. Мусоргского. Здесь наблюдается явная попытка русификации, казалось бы, универсального языка додекафонии и сериализма.

Вообще, представление о том, что додекафония — абсолютно универсальный язык, «музыка, начинающаяся с нуля» — иллюзорно. Как недавно заметил в одном из своих выступлений видный российский композитор С. М. Слонимский, «...с каждым годом все ярче проступают национальные черты и в творчестве классиков авангарда второй половины прошлого века» [40, с. 23]. А ведь С. М. Слонимский, не просто профессор композиции, хорошо знающий современный композиторский процесс, а и активный участник этого процесса.

Пожалуй, как раз самым заметным в творчестве советских сторонников западного музыкального авангарда и самым интересным явлением была попытка соединения додекафонии с национальными музыкальными традициями. Эта попытка синтезирования была характерна для прибалтийских и закавказских композиторов. Были в свое время популярны Шесть пьес для фортепиано Арно Бабаджаняна. То же делали разными путями и русские композиторы. Достаточно вспомнить Плачи Эдисона Денисова, оперу «Мертвые души» Родиона Щедрина. И все же в целом, по большому счету, опыт «трансплантации» эстетики и техники западного авангарда на русскую почву не придал современной русской музыке широкого дыхания и не вывел ее к своему оригинальному, новому «русскому» стилю. Той самобытности и самостоятельности, которая и ценится в искусстве.

Судьба русского музыкального авангарда не менее печальна, чем судьба авангарда в целом. В годы перестройки бывшие композиторы-нонконформисты кратковременно стали героями дня и некоторое время купались в лучах неожиданно обретенной славы в своем отечестве. В публичных выступлениях, в печати, воспоминаниях, в интервью зарубежным музыковедам они отвели душу, излив запас накопленных за годы негативных чувств по отношению к советской власти, к партийному руководству, к композиторским организациям. Во всем, что они наговорили, было много эмоций и желания избавиться от тяжелого груза воспоминаний, пережитых обид, унижений, недостатка внимания к своему творчеству или слишком несправедливой критики в их адрес. Всем хотелось показать свою неангажированность, свое презрение к поверженной старой власти. Не было главного: спокойного и объективного анализа пережитого или, по крайней мере, более или менее правдивого рассказа с указанием точных фактов, дат⁴³.

Впрочем, этот «медовый месяц» признания со стороны нового государства длился недолго. Начались будни повседневной музыкальной жизни. И так как теперь филармониям приходится думать о кассовом сборе, то вскоре выяснилось, что музыка современных композиторов не представляет никакого интереса для широкой публики. Получив запоздалые правительственные награды, разного рода премии и звания, оставшиеся в живых к тому времени А. Шнитке и С. Губайдулина

⁴³ Такого рода коллекцию запоздалых признаний представителей советского музыкального авангарда 1960-х годов, этаких «страданий» немолодых Вертеров, можно найти в книге Питера Шмельца, посвященной неофициальной советской музыке эпохи оттепели [41]. Эта книга изобилует неточностями, непроверенными данными, сведениями, явно рассчитанными на зарубежного читателя.

заодно с Р.Щедриным благополучно отбыли за рубеж. Не знаю, перед переходом границы плюнул ли кто-то из них, как М. И. Глинка, на землю своей не очень-то благодарной и признательной родины...

Несколько лет тому назад, будучи в Париже, я договорился о встрече и пришел в издательство “Chant du Monde”. Г. В. Свиридов имел дело с этим издательством и относился к нему с теплотой. Но в начале 1990-х годов он перестал получать оттуда авторские гонорары. Став одним из наследников авторских прав Свиридова, я решил проверить, в чем дело. Меня любезно принял главный редактор издательства г-н Эрве Дезарбр и рассказал мне, что в начале 1990-х годов, на гребне волны интереса к новой России и к русскому нонконформистскому искусству издательство заключило договор с Э. Денисовым, а по его рекомендации еще с некоторыми нашими композиторами. Увы, как и у других издательств, у “Chant du Monde” дела пошли плохо, музыка русских композиторов-авангардистов оказалась совершенно невостребованной. И теперь французское издательство заключило договоры с наследниками Н. Я. Мясковского и В. Я. Шебалина, издало каталоги их сочинений [42, 43].

Явная перемена вкусов. И уж теперь не скажешь о «руке Москвы», как это могло быть раньше, когда издательство было только организовано и одно время существовало на средства Французской коммунистической партии. А уж откуда были эти средства у Компартии, ни для кого не было секретом. По иронии судьбы, “Le Chant du Monde” начинала свою деятельность с издания популярной в начале 1950-х годов во Франции оратории Д. Шостаковича «Песнь о лесах».

Заключение популярной ныне книги историка Тима Бленнинга «Триумф музыки» открывается следующими словами: «Хорошо это или плохо, музыка преобразилась в современном мире и помогла изменить этот мир. Но, приглашая комментировать или задавать вопросы из аудитории после данной мною публичной лекции на эту тему, я обнаружил: многие люди убеждены, что история музыки прошлого века (имеется в виду XX век. — А. Б.) не имеет ничего общего с триумфальным прогрессом.

Напротив, они утверждают, что музыка классической традиции исчезла в стратосфере звукового мира *плинкс* (plinks) и *плонкс* (plonks)⁴⁴, доступного только другим музыкантам, в то время как популярная музыка канализирует все больше и больше подземные глубины наступательной пошлости» [44, p. 325].

Сам Бленнинг дипломатично уходит от своей оценки мнения слушателей его лекций. Но с него, как говорится, и взятки гладки. Тим Бленнинг — историк, а не музыковед. И свою блестящую книгу он посвятил не анализу собственно музыки, а положению музыкального искусства в изменяющемся обществе. Его видение необычайно престижного положения музыки в современном социуме основывается на наблюдениях преимущественно над массовыми жанрами, поп-культурой, т. е. той музыкой, которая вместо концертных залов существует на стадионах и открытых полях. Откуда, собственно, и канализируется «наступательная пошлость» благодаря «триумфу технологий», по мнению слушателей лекций Тима Бленнинга. Однако замечательно, что именно публика — глас народа — высказывает подобное мнение, и ученый это мнение обнародовал.

⁴⁴ Непереводимые, чисто звукоподражательные лексемы, которые служат Тиму Бленнингу для пародирования необычности звучания современной авангардной музыки.

Так что же переживает современная классическая, или, как теперь ее называют — академическая музыка? (Никто до сих пор не исследовал любопытный факт подмены словосочетания «классическая музыка» на музыку академическую). Что ее ожидает в XXI веке? Прогресс и процветание или деградация, постепенное превращение в культурно-исторический реликт или, как деликатно выражается Р. Тарускин, в «музей культуры»?

Авторы учебника не могли пройти мимо этого вопроса. В последней главе есть подглавка под названием «Предполагаемая смерть классической музыки». В ней содержится весьма трезвая оценка современной ситуации: «Традиционная средняя аудитория слушателей, подорванная упадком общего музыкального образования и истощаемая дефектами поп [музыки], как говорят, стареет и действительно умирает. Продажа звукозаписей продолжает падать, освещение в СМИ резко уменьшилось, как и количество классических радиостанций. Музыкальные издатели менее склонны брать на себя издание новых композиторов» [1, p. 1115].

А вот после этой точной оценки следует малоубедительное утешение: «Настоящий век почти всегда смотрит назад на прошлое ностальгически (особенно на воображаемое прошлое). Изучение истории делает ясным, однако, то, что музыкальные обстоятельства и культура всегда адаптировались и изменялись» [1, p. 1115].

Последнее замечание верно, точно также как вполне резонно следующее предложение: «В последнее время нашей истории становится ясно, что нам необходимо рассмотреть возможные последствия новых проблем, технологий, рынков, патронажа и таланта» [1, p. 1115].

Также справедлива оценка открывающихся перед аудиторией слушателей и композиторами возможностей новых технологий: «Рост эклектичного музыкального постмодернизма означает, что люди слушают то, что они хотят: популярную, классическую, мировую музыку, то, что им нравится. И сейчас невозможно сказать не только, *что* они хотят слушать, но и *когда, где и как* они этого хотят. Интернет и цифровые плееры приносят беспрецедентные возможности. Благодаря технологиям многие люди сегодня могут слушать простое живое вещание стандартных репертуарных концертных пьес или оперу... Композиторы и музыканты могут выпускать их собственные партитуры и записи» [1, p. 1115].

Но затем авторы учебника производят явную подмену понятий, не отделяя классическую музыку от современной так называемой «высокой» музыки. Классический репертуар, «музей культуры», действительно жив, и к нему интерес не ослабевает. Действительно, взрыв интереса к классической музыке замечен в странах Азии и Южной Америки, где, как правильно отмечают авторы учебника, «государства поддерживают экстраординарные образовательные системы воспитания молодых музыкантов» [1, p. 1115].

Совсем иное дело — положение современной «высокой» музыки. Положение, откровенно говоря, неважное. Элитные жанры не спасает попытка сочетать «высокое» с «низменным», смешивать приемы рэпера Хаммера и Лучано Берио, как считал композитор и критик Кайл Генн [1, p. 1092]⁴⁵. Общество новую, «постмодер-

⁴⁵ «Композиторы сейчас после окончания колледжа уже не видят несовместимости в смешении приемов из МС Hammer и Лучано Берио. Музыка становится более интересной, когда коммерциализация и интеллектуальность взаиморасположены друг к другу, чем когда они нервно разделены... Каждую неделю я слышу будущее, в котором высокая и низкая культуры уже не противоположно-

нистскую» музыку почти не замечает, а вслед за обществом и музыкальный бизнес, который чутко следит за общественными вкусами и предпочтениями. Практически отвернулись от него и государства. Некоторые западные музыковеды, описывая смену политического климата в конце XX века, вынуждены признаться, что при переходе от 1970-х к 1980-м годам в Великобритании и США, как они считают, «установились консервативные режимы, мало симпатизирующие чаяниям 1960-х годов. В результате в этих странах, по крайней мере, в том, что касается расходования государственных средств, субсидирование модернистской музыки стало намного жестче на протяжении 1980-х и 1990-х годов. Сторонники свободного рынка настаивали на том, что культура должна сама оплачивать свой путь, в результате чего модернизм был сокращен до сектора для специалистов» [39, p. 523]⁴⁶.

Вот так. Авангард сегодня уже не только не генеральная линия, не доминирующая форма культуры, не мейнстрим «читаемой музыки», а всего лишь небольшой сектор музыкальной практики, занимающий чисто маргинальное положение. И выход у него только один — искать поддержки со стороны. Предпочтительно от учреждений, желающих создать пространство для «музыки внутренней стоимости» (*music of intrinsic value*), которая не должна зависеть от массовых продаж» [39, p. 535]. Только в таком случае, считают западные музыковеды, сектор «музыки для специалистов» может выполнять важную эстетическую функцию и «имеет все шансы на выживание» [39, p. 536].

Разумеется, «высокая музыка» всегда нуждалась в поддержке. И все же трудно себе представить, что фортепианные сонаты Бетховена, которые выносились на музыкальный рынок, продавались издателю, были музыкой без «внутренней стоимости». Думаю, что когда Бетховен создавал свои сочинения, он все же задумывался над тем, чтобы они волновали душу людей, а не были пустой, хотя и оригинальной забавой.

Умрет ли окончательно традиция «грамотной» элитарной музыки или она возникнет в каких-то невиданных формах, предстанет в совсем новых жанрах и новом интонационном облике?

Интенсивный технологический прогресс, рождение *цифровой* культуры привели к своеобразному явлению «большого интонационного взрыва»⁴⁷. Огромное количество музыкальной информации сегодня обрушилось лавиной на наши уши. Эт-

сти, а произвольные точки в флюидах континуума. Стремление целого поколения обернуто в этот многозначный термин: *тотализм*. Слово означает, что мы можем поместить мозг, тело и сердце вместе и иметь все это, если скептики просто заткнутся и станут слушать» [45, p. 103–104].

⁴⁶ Приводимая здесь цитата взята из статьи Ф. Уильямса «Музей музыкального модернизма» [39, p. 506–537].

⁴⁷ Современные технологии записи и распространения музыки, особенно Интернет, несомненно, оказывают влияние на музыкальный процесс. К примеру, массовый пользователь интернета, особенно молодой, сегодня не столько слушает, сколько «смотрит» музыку — широкое распространение получили видеоклипы. Наиболее чуткие композиторы это заметили и использовали. Блестящий пример использования ИТ в музыке — сочинение Тань Дуя «The Map», «мультимедийное событие в сельских районах Китая» «для виолончели, видео и оркестра» в сочетании с выступлениями фольклорных ансамблей. Это же сочинение свидетельствует о жизнеспособности циклической формы, построенной из коротких контрастных пьес на основе песенного материала. В этом смысле «The Map» очень близка и по духу, и по строению Курским песням Г. В. Свиридова. Остается открытым вопрос, как «цифролюция» влияет на формирование новой интонационной среды, на современный музыкальный язык (заимствую неологизм из названия книги Юлии Стракович «Цифролюция: Что случилось с музыкой в XXI веке» [46], с которой, к сожалению, подробнее пока не знаком).

носы, даже большие, имеют шанс потерять свои традиционные музыкальные языки, свой интонационный «генофонд». Не нужно далеко ходить за примерами. За какие-нибудь пятнадцать-двадцать лет из обихода нашей бытовой, условно, «разговорной» музыкальной речи совершенно выпал интонационный слой советской массовой песни. Ее место заняла англоязычная массовая продукция, рок-музыка и блатная песня, так называемый русский шансон. Из этой гремячей смеси формируется современное массовое музыкальное сознание в России. И чем дальше, тем больше местная, как правило, весьма некачественная, дилетантская российская эстрада будет сдавать позиции мощному наступлению профессиональной мировой, главным образом западной, поп-культуры. Огромное количество музыкальных радиостанций, наше телевидение доведет дело до того, что русские перестанут петь на родном языке родные песни. И место народной музыки займет пресловутая *world music*.

Быстрый обмен информацией относительно сочинения музыки, обмен образцами самой новой музыки (те же технологии сегодня действительно дают возможность показывать композитору музыку, не привлекая большие составы исполнителей) существенно ускорили работу композитора над сочинением. Между прочим, это привело к необыкновенному ускорению современного музыкального процесса. Однако в сознании того же студента-композитора невообразимое количество приемов сочинения и интонационных формул из музык разных народов и стилей невольно провоцирует создание совершенно обезличенной в интонационном отношении, лишенной какой-либо традиции музыки.

Бетховен знал гораздо меньше музыки, нежели студент первого курса композиторской кафедры современного вуза. Все великие исторические стили в музыке были очень ограничены в средствах выразительности. Ныне — никаких ограничений. Тут абсолютно правы Тарускин с Гиббсом — нынешняя новая элитная музыка обречена на «мировой эклектизм». Вопрос в том, кому такая музыка будет нужна...

Оптимистичное заключение подглавки «Предполагаемая смерть классической музыки», где бодро перечисляются постановки современных опер в разных театрах США, и в первую очередь в Метрополитен-опера в 1990-х — начале 2000-х годов, не убеждает. Я не поленился проверить, что из внушительного списка опер осталось в репертуаре Мет в последние сезоны. Увы, ничего. Ни одной из названных в учебнике опер сегодня там не идет. Вместо имен очень солидных американских музыкантов, в сезоне 2013/14 г. в репертуаре этого Негосударственного Академического Большого театра США числилась лишь одна новая опера «Два парня» (Two boys) молодого, 32-летнего, Нико Мьюли (Nico Muhly), ученика Ф. Глесса. Я послушал доступный на YouTube авторский концерт Мьюли в Мет. Милая, славная, чуть-чуть мелодически развитая музыка, песни для голоса с гитарой или скрипкой в духе кантри с элементами минималистской техники. И все. Могут только пожелать этому юному дарованию творческих достижений. Успеха он уже достиг...

В сезоне 2014/15 г. в Мет, правда, появилась опера Дж. Адамса «Смерть Клингоффера». Написанная еще в 1991 г., она вызвала в США бурные споры, ее воспринимали как антисемитскую. Надо сказать, что Р. Тарускин одним из первых положил руку к критике этой оперы и в учебнике она не случайно не упоминается⁴⁸.

⁴⁸ См. его статью «Музыкальные угрозы и аргументы в пользу контроля» в газете «Нью-Йорк Таймс» от 9 декабря 2001 г. [47]. По стилистике она очень напоминает музыкально-политические «реляции» критиков из Российской ассоциации пролетарских музыкантов.

Но времена меняются, и при президенте Бараке Обаме Мет счел возможным поставить ее. Это не очень выразительное по музыке, но интересное по музыкально-драматургическому замыслу, трагическое по содержанию произведение. В нем ясно прослеживается весьма печальная мысль о практической невозможности разрешения конфликта между палестинцами и евреями — у каждого из этих народов есть своя правда и свое право на жизнь на одной и той же земле.

В остальном нынешний репертуар Мет — классический. Все тот же «репертуарный» Пуччини, конечно, Верди, Вагнер. Западная музыка XX века представлена «Воццеком» А. Берга. Из русских опер — «Евгений Онегин» Чайковского и «Нос» Шостаковича.

В оперном театре Сан-Франциско, где в начале 2000-х годов состоялась премьера оперы Дж. Адамса «Доктор Атомик» (2005) и впервые в Америке сценическое воплощение получил «Св. Франциск Ассизский» О. Мессиана (2002), в сезоне 2013/14 г. шла опера Тобиаса Пикера (Tobias Picker) «Долорес Клейборн». Эта мелодрама на основе детектива Стивена Кинга в музыкальном отношении, насколько можно судить по отрывкам, ближе к традиции Леонарда Бернстайна. Но, увы, без яркости последнего. Очень сильно слышна интонация американского мюзикла. В самом деле, правы авторы учебника, в США сегодня есть композиторы, «действующие в согласии с мейнстримом концертной аудитории», и продолжающие «традицию Леонарда Бернстайна, Аарона Копланда и Сэмюэля Барбера» [1, p. 1121].

Производит весьма странное впечатление упоминающееся в учебнике как последнее слово американской музыки оркестровое сочинение г-жи Джоан Тауэр «Сделано в Америке». Весьма безликая по тематизму академическая музыка, в традиционной форме симфонической увертюры. Будь она переименована «Сделано в СССР», вполне могла бы прозвучать в концерте на Первом съезде советских композиторов в 1948 г. Чистой воды «социалистический»... то бишь «капиталистический реализм». И вот это новое «американское патриотическое произведение», продолжающее традицию американского симфонизма 1930–1940-х годов, ту традицию, о которой не без иронии писали авторы учебника в главе 33, было поддержано грантами Фонда компании Форд Мотор и фактически правительственным Национальным накопительным фондом поддержки искусств. Региональные оркестры исполнили его в каждом штате страны. Мало того. Оно еще и использовалось как основной мелодический материал в телепередаче «Прекрасная Америка». Как скромно заметила автор этой «производственной» музыки, «музыкальная борьба слышна во всей вещи. Возможно, это моя бессознательная реакция на задачу, как мы можем сохранить Америку прекрасной, достойной и свободной» [1, p. 1116]. Конечно, это сказано от всего сердца. Разумеется, это настоящий, подлинный, американский патриотизм. И никакой политической ангажированности, никакой идеологии...

Шеститомник Ричарда Тарускина и учебник, написанный в соавторстве с Кр. Гиббсом, под одним названием «Оксфордская история западной музыки» — это, конечно, настоящая, чистейшая идеология. Такие дорогостоящие, убыточные издания не могут появиться на свет случайно, исходя из чисто издательских или академических интересов. Такие солидные труды появляются, как правило, по госзаказу. И в данном случае мы имеем дело с пропагандистской литературой. Причина появления труда Тарускина, точнее, заказа на написание его, достаточно

ясна. Она заключается в новой исторической ситуации, когда США почувствовали себя единовластными хозяевами мира, новым Римом, когда пал вновь открытый Карфаген — Советский Союз, была повержена его культура, когда пришел «конец советской музыке». Труды Тарускина должны были прославить полную победу Запада, западной культуры, западной системы ценностей. Наконец, победу глобализма и провозглашение его в качестве основы для нового «мейнстрима» западной элитарной музыки. И разумеется при полном превосходстве американской музыки.

Литература

1. *Taruskin R., Gibbs Chr.* The Oxford history of Western music / College ed. N.-Y.; Oxford: Oxford University Press, [2013]. XXXIII, 1212 p.
2. *Taruskin R.* The Oxford history of Western music: in 6 vol. Oxford: Oxford University Press, 2005. 4272 p.
3. *Акопян Л.* Взгляд на русскую музыку (Рец. на кн.: Taruskin R. On Russian Music. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2009. 407 p.) // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 129–132.
4. The new Oxford history of music. Vol. 1–10. Oxford: Oxford University press, 1954–2001.
5. *Манулкина О.* Ричард Тарускин: «Я привык к негативным комментариям» // Музыка академическая. Архив. Open-Space.ru. 11 ноя. 2011. URL: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/31783/ (дата обращения: 11.11.2011).
6. Oxford anthology of Western music. Vol. 1. The earliest notations to the early eighteenth century / eds D. J. Rothenberg, R. R. Holzer. N.-Y.; Oxford: Oxford University press, [2013]. X, 534 p.
7. Oxford anthology of Western music. Vol. 2. The mid-eighteenth century to the late nineteenth century / eds K. Móricz, D. Schneider. N.-Y.; Oxford: Oxford University press, [2013]. XI, 802 p.
8. Oxford anthology of Western music. Vol. 3. The twentieth century / eds K. Móricz, D. Schneider. N.-Y.; Oxford: Oxford University press, [2013]. XI, 604 p.
9. Oxford recorded anthology of Western music. Concise edition. 3 compact discs of MP3 files to accompany The Oxford history of Western music; College ed. Oxford University press. 190 tracks; 14 hours and 52 minutes of music on three discs.
10. *Kerman J.* Listen / 2nd brief ed. University of California, Berkeley with Vivian Kerman. N.-Y.: Worth Publishers, 1992. 438 p.
11. История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 572 с.
12. *Сапонов М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 400 с.: ил.
13. *Асафьев Б. В.* О ближайших задачах социологии музыки // Мозер Г. И. Музыка средневекового города. Л., 1927. С. 7–20.
14. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. Т. 1. С древнейших времен до конца XVI века. Ч. 1. М.; Л.: Музгиз, 1941. 595 с.
15. *Шавердян А.* Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1958. 437 с.: ил.
16. *Асафьев Б. В.* Слух Глинки // Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т. I. Избранные работы о М. И. Глинке. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 289–330.
17. *Асафьев Б. В.* Последние заветы Глинки (Глинка и Танеев) // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. I. Избранные работы о М. И. Глинке. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 254–265.
18. *Залеская М. К.* Рихард Вагнер. М.: Молодая гвардия, 2013. 397 с.: ил. (ЖЗЛ).
19. *Pederson S.* Enlightened and Romantic German Music Criticism, 1800–1850: Ph.D. diss. / University of Pennsylvania, 1995.
20. *Кюи Ц. А.* Музыкальная деятельность Мейербера: очерк // Кюи Ц. А. Избранные статьи / сост., авт. вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1952. С. 23–28.
21. *Taruskin R.* Some thoughts on the history and historiography of Russian music // The Journal of Musicology. Autumn, 1984. Vol. 3, N 4. P. 321–339.
22. *Бражников М. В.* Пути развития и задачи расшифровки знаменного распева XII–XVIII вв.: Применение некоторых статистических методов к исследованию музыкальных явлений. Л.; М.: Музгиз, 1949. 103 с.

23. *Watkins G. Soundings: music in the twentieth century.* N.-Y.: Shirmer books, 1988. 728 p.
24. *Morgan R. P. Twentieth century music. A history of musical style of modern Europe and America.* N.-Y.; L.: W. W. Norton & Company, 1995. 554 p.
25. *Antokoletz E. Twentieth-century music.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice hall, 1992. 546 p.
26. *Whittall A. Exploring twentieth-century music: Tradition and innovation.* N.-Y.: Cambridge University press, 2003. 238 p.
27. *Ross A. The rest is noise: Listening to the twentieth century.* L.: Fourth estate, 2012. 695 p.
28. *Максименков Л. Краткий курс 2.0 // Родина. 2014. № 12. С. 83–87; 2015. № 1. С. 92–92.*
29. *Максименков Л. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936–1938.* М.: Юридическая книга, 1997. 320 с.
30. *Пленков О.Ю. Тайны Третьего рейха. Культура на службе вермахта.* М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011. 480 с.
31. *Rolinek S., Lehner G., Strasser Chr. Im Schatten von Hitlers Heimat: Reiseführer durch die braune Topografie von Oberösterreich.* Wien: Czernin Verlag, 2010. 297 S.
32. *Руденко Ю. К. К вопросу о масштабах и формах идеологической тенденциозности в искусстве XX века // Искусство и история: Актуальные проблемы теории и истории культуры: сб. статей / под ред. Ю. К. Руденко. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. С. 92–106.*
33. *Справка о выполнении тематического плана государственных заказов на 1948 г. / РГАЛИ. Ф. 962. Оп. 5. Ед. хр. 935. Л. 7.*
34. *Переписка Д. И. Заславского и М. М. Гринберга // Наше наследие. 2013. № 105. С. 119–139.*
35. *Выгодский В. Небесная «идиллия» или фашизм в поповской рясе // За пролетарскую музыку. 1931. № 5. С. 5–6.*
36. *Leibowitz R. Schoenberg et son école: L'étape contemporaine du langage musical.* P.: J. B. Janin, 1947. 302 p.
37. *Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова; вступ. ст. К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. 352 с.*
38. *Булез П. Шенберг мертв // Булез П. Ориентиры I. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера, 2004. С. 83–90.*
39. *The Cambridge history of twentieth-century music / eds N. Cook, A. Pople. N.-Y.: Cambridge university press, [2014]. 818 p.*
40. *Слонимский С. О национальном в современной музыке // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: мат-лы Междунар. форума к 80-летию Сергея Слонимского (4–7 апреля 2012 г.) / сост., науч. ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб.: Lennox Corp., Edinburgh, 2014. С. 12–15.*
41. *Schmelz P. J. Such freedom, if only musical: Unofficial Soviet music during the Thaw.* Oxford; N.-Y.: Oxford University press, 2009. 408 p.
42. *Miaskovsky N. Catalogue des œuvres completes / Texte traduit par Michael Segelman. Paris: Le Chant du Monde, sans date. 31 p.*
43. *Shebalin V. A Complete Catalogue. [Preliminary article] Seguelman M. Vissarion Shebalin (1902–1963). His life and work. Essay. Moscow: [á Le Chant du Monde], 2005. 45 p.*
44. *Blanning T. The triumph of music: Composers, musicians and their audiences, 1700 to the present.* L.: Penguin books, 2009. 416 p.
45. *Gann K. Music downtown: Writing from Village Voice.* University of California Press, 2006. 333 p.
46. *Стракович Ю. Цифролюция: Что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Классика-XXI: Арт-транзит, 2014. 352 с.*
47. *Taruscin R. Music's dangers and the case for control // The New York Times. Dec. 9, 2001.*

References

1. *Taruskin R., Gibbs Chr. The Oxford history of Western music.* College ed. New York; Oxford: Oxford University Press, [2013], XXXIII, 1212 p.
2. *Taruskin R. The Oxford history of Western music: in 6 vol.* Oxford: Oxford University Press, 2005, 4272 p.
3. *Akopian L. Vzgljad na russkuiu muzyku [A look at Russian music] (Rets. na kn.: Taruskin R. On Russian Music. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2009. 407 p.). Muzykal'naiia akademiia [Music academy], 2009, no. 3, pp. 129–132.*
4. *The new Oxford history of music, vol. 1–10.* Oxford: Oxford University press, 1954–2001.

5. Manulkina O. Richard Taruskin: “Ia privyk k negativnym kommentariiam” [I’m used to the negative comments]. *Muzyka akademicheskaiia. Arkhiv* [Academic Music Archive]. Open-Space.ru. 11 nov. 2011. Available at: http://os.colta.ru/music_classic/events/details/31783/ (accessed: 11.11.2011).
6. *Oxford anthology of Western music. Vol. 1. The earliest notations to the early eighteenth century.* Eds D. J. Rothenberg, R. R. Holzer. New York; Oxford: Oxford University press, [2013], X, 534 p.
7. *Oxford anthology of Western music, vol. 2. The mid-eighteenth century to the late nineteenth century.* Eds K. Móricz, D. Schneider. New York; Oxford: Oxford University press, [2013], XI, 802 p.
8. *Oxford anthology of Western music, vol. 3. The twentieth century.* Eds K. Móricz, D. Schneider. New York; Oxford: Oxford University press, [2013], XI, 604 p.
9. *Oxford recorded anthology of Western music.* Concise edition. 3 compact discs of MP3 files to accompany The Oxford history of Western music; College ed. Oxford University press. 190 tracks; 14 hours and 52 minutes of music on three discs.
10. Kerman J. *Listen.* 2nd brief ed. University Caliphornia, Berkeley with Vivian Kerman. New York: Worth Publishers, 1992, 438 p.
11. *Istoriia zarubezhnoi muzyki. XX vek* [The history of the foreign music of XX century]. Ed. by N. A. Gavrilova. Moscow: Muzyka Publ., 2005, 572 p. (In Russian)
12. Saponov M. A. *Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoi Evropy* [The book about the music of medieval Europe]. Moscow: Klassika-XXI Publ., 2004, 400 p.: il. (In Russian)
13. Asaf'ev B. V. O blizhaishikh zadachakh sotsiologii muzyki [On the nearest tasks of the sociology of music]. Mozer G. I. *Muzyka srednevekovogo goroda* [Music of the medieval town]. Leningrad, 1927, pp. 7–20. (In Russian)
14. Gruber R. I. *Istoriia muzykal'noi kul'tury. T. 1. S drevneishikh vremen do kontsa XVI veka* [The History of musical culture Vol. 1. From ancient times to the end XVI century]. Part 1. Moscow; Leningrad: Muzgiz Publ., 1941, 595 p. (In Russian)
15. Shaverdian A. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ., 1958. 437 p.: il. (In Russian)
16. Asaf'ev B. V. Slukh Glinki [The rumor Glinka]. *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy. T. I. Izbrannye raboty o M. I. Glinke* [Selected oeuvres. Vol. I. Selected works about M. I. Glinka]. Moscow: AN SSSR Publ., 1952, pp. 289–330. (In Russian)
17. Asaf'ev B. V. Poslednie zavety Glinki (Glinka i Taneev) [Recent covenants Glinka (Glinka and Taneyev)]. *Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy. T. I. Izbrannye raboty o M. I. Glinke* [Selected oeuvres. Vol. I. Selected works about M. I. Glinka]. Moscow: AN SSSR Publ., 1952, pp. 254–265. (In Russian)
18. Zalesskaia M. K. *Rikhard Vagner* [Richard Wagner]. Moscow: Molodaia gvardiia Publ., 2013, 397 p.: il. (ZhZL [Richard Wagner]). (In Russian)
19. Pederson S. *Enlightened and Romantic German Music Criticism, 1800–1850*: Ph.D. diss. University of Pennsylvania, 1995.
20. Kiui Ts. A. *Muzykal'naia deiatel'nost' Meierbera: ocherk* [Musical activities by Meyerbeer]. Kiui Ts. A. *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Sost., avt. vstup. st. i primech. I. L. Gusin. Leningrad: Muzgiz Publ., 1952, pp. 23–28. (In Russian)
21. Taruskin R. Some thoughts on the history and historiography of Russian music. *The Journal of Musicology. Autumn, 1984*, vol. 3, no. 4, pp. 321–339.
22. Brazhnikov M. V. *Puti razvitiia i zadachi rasshifrovki znamenного rospeva XII–XVIII vv.: Primenenie nekotorykh statisticheskikh metodov k issledovaniuu muzykal'nykh iavlenii* [The development and decryption tasks znamenny chant XII–XVII centuries: The application of some statistical methods to the study of musical phenomena]. Leningrad; Moscow: Muzgiz Publ., 1949, 103 p. (In Russian)
23. Watkins G. *Soundings: music in the twentieth century.* New York: Shirmer books, 1988, 728 p.
24. Morgan R. P. *Twentieth century music. A history of musical style of modern Europe and America.* New York; London: W. W. Norton & Company, 1995, 554 p.
25. Antokoletz E. *Twentieth-century music.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice hall, 1992, 546 p.
26. Whittall A. *Exploring twentieth-century music: Tradition and innovation.* New York: Cambridge University press, 2003, 238 p.
27. Ross A. *The rest is noise: Listening to the twentieth century.* London: Fourth estate, 2012. 695 p.
28. Maksimenkov L. *Kratkii kurs 2.0* [Short course 2.0]. *Rodina* [Homeland], 2014, no. 12, pp. 83–87; 2015, no. 1, pp. 92–92. (In Russian)
29. Maksimenkov L. *Sumbur vmesto muzyki. Stalinskaia kul'turnaia revoliutsiia 1936–1938* [Muddle Instead of Music. Stalin's cultural revolution 1936–1938]. Moscow: Iuridicheskaiia kniga Publ., 1997, 320 p. (In Russian)

30. Plenkov O. Iu. *Tainy Tre't'ego reikha. Kul'tura na sluzhbe vermakhta* [Secrets of the Third Reich]. Moscow: OLMA Media Grupp Publ., 2011, 480 p. (In Russian)
31. Rolinek S., Lehner G., Strasser Chr. *Im Schatten von Hitlers Heimat: Reiseführer durch die braune Topografie von Oberösterreich* [In the shadow of Hitler's homeland: Guide through the brown Topography of Upper Austria]. Wien: Czernin Verlag, 2010, 297 p.
32. Rudenko Iu. K. K voprosu o masshtabakh i formakh ideologicheskoi tendentsioznosti v iskusstve XX veka [To a question on the extent and forms of ideological tendentiousness in the art of the twentieth century]. *Iskusstvo i istoriia: Aktual'nye problemy teorii i istorii kul'tury: sb. statei* [Art and History: Actual problems of theory and history of culture: A collection of articles]. Ed. by Iu. K. Rudenko. St. Petersburg: SPbGU Publ., 2002, pp. 92–106. (In Russian)
33. Spravka o vypolnenii tematiceskogo plana gosudarstvennykh zakazov na 1948 g. [Reference on the implementation of the thematic plan of state orders for 1948]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 962. Op. 5. Ed. khr. 935. L. 7. (In Russian)
34. Perepiska D. I. Zaslavskogo i M. M. Grinberga [Correspondence D. I. Zaslavsky and M. M. Greenberg]. *Nashe nasledie* [Our Heritage], 2013, no. 105, pp. 119–139. (In Russian)
35. Vygodskii V. Nebesnaia «idilliiia» ili fashizm v popovskoi riase [Heavenly “idilliya” or fascism in the priest's cassock]. *Za proletarskuiu muzyku* [For proletarian music], 1931, no. 5, pp. 5–6. (In Russian)
36. Leibowitz R. *Schoenberg et son école: L'étape contemporaine du langage musical*. Paris: J. B. Janin, 1947, 302 p.
37. Adorno T. *Philosophy of New Music* (Russ. ed.: Adorno T. *Filosofiia novoi muzyki*. Moscow: Logos Publ., 2001, 352 p.)
38. Bulez P. Shenberg mertv [Shoenberg is died]. Bulez P. *Orientyr I. Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow: Logos-AI'tera Publ., 2004, pp. 83–90. (In Russian)
39. *The Cambridge history of twentieth-century music*. Eds N. Cook, A. Pople. New York: Cambridge university press, [2014]. 818 p.
40. Slonimskii S. O natsional'nom v sovremennoi muzyke [About the nationality in contemporary music]. *Ot russkogo Serebriannogo veka k Novomu Rennansu: mat-ly Mezhdunar. foruma k 80-letiiu Sergeia Slonimskogo (4–7 apreliia 2012 g.)* [From the Russian Silver Age to the New Renaissance: Proceedings of the International Forum dedicated to Sergey Slonimsky's 80th anniversary 4–7 April 2012]. Eds R. N. Slonimskaiia, R. G. Shitikova. St. Petersburg: Lennox Sorp., Edinburgh, 2014, pp. 12–15. (In Russian)
41. Schmelz P. J. *Such freedom, if only musical: Unofficial Soviet music during the Thaw*. Oxford; New York: Oxford University press, 2009, 408 p.
42. Miaskovsky N. *Catalogue des œuvres completes*. Texte traduit par Michael Segelman. Paris: Le Chant du Monde, sans date, 31 p.
43. Shebalin V. A *Complete Catalogue*. [Preliminary article] Seguelman M. *Vissarion Shebalin (1902–1963). His life and work*. Essay. Moscow: [à Le Chant du Monde], 2005, 45 p.
44. Blanning T. *The triumph of music: Composers, musicians and their audiences, 1700 to the present*. London: Penguin books, 2009, 416 p.
45. Gann K. *Music downtown: Writing from Village Voice*. University of California Press, 2006, 333 p.
46. Strakovich Iu. *Tsifrolyutsiia: Chto sluchilos' s muzykoi v XXI veke* [Tsifrolyutsiya. Digitlution: What happened with music XXI century]. Moscow: Klassika-XXI: Art-tranzit Publ., 2014, 352 p. (In Russian)
47. Taruscin R. Music's dangers and the case for control. *The New York Times*. Dec. 9, 2001.

Статья поступила в редакцию 9 марта 2015 г.

Контактная информация

Белоненко Александр Сергеевич — кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9; belonenko@mail.ru