

## СТАРИННАЯ МУЗЫКА В СИТУАЦИИ «ИНФОРМАЦИОННОГО ВЗРЫВА» И СОВРЕМЕННЫЙ УЧЕБНЫЙ ПРОЦЕСС

Старинная музыка – исторически и хронологически весьма широкое понятие. Поэтому оговоримся сразу же, что речь в данном случае пойдет о западноевропейской музыке трех больших эпох: средневековья, Возрождения и барокко.

Поднять вопрос о странной музыке и проблемах ее изучения побуждают несколько взаимосвязанных причин. И первая из них – сама нынешняя ситуация в музыкальной жизни, безусловно, радующая душу и как никогда благоприятная для учебного освоения или хотя бы знакомства со всем, что только эта душа пожелает: от раннехристианского пения или, допустим, изоритмического мотета Арс пова до мало у нас известных опер XVII–XVIII веков.

Художественное наследие прошлого – и даже очень отдаленного прошлого – занимает в современной музыкальной культуре одно из важнейших мест. Хорошо всем известны и приметы данной ситуации: широкий интерес к самым разным жанрам старинной музыки, именам, историческим фактам; процесс ее возрождения, охвативший концертную и – пусть пока в меньшей степени в нашей стране – театральную-сценическую практику; появление все новых и новых исполнительских коллективов соответствующего профиля; жадный и не спадающий спрос на аудиозаписи; споры о том, как должна сегодня звучать музыка давно ушедших времен; дискуссии об аутентичном исполнительстве, о принципах художественно-исторической реконструкции... Этот далеко не полный перечень легко продолжить.

Но в рамках нашей темы необходимо выделить и еще одну, относительно новую сторону: со всем перечисленным выше ныне уже вполне сопоставимо и научное «обеспечение». В названии статьи мы – возможно, с некоторым преувеличением – обозначили этот факт как «информационный взрыв».

В самом деле, нельзя не заметить, насколько активизировался в отечественном музыкознании

последних десятилетий исследовательский интерес к проблемам искусства многовековой старинной традиции. Несметное число книг, статей, диссертаций, иных трудов о средневековой, ренессансной и, наверное, более всего о барочной музыке вызывает ощущение буквально «схода лавин». И судя по многим признакам, прекратится он еще не скоро. В идеале он не может прекратиться вообще, поскольку абсолютная полнота музыкально-исторической картины любой эпохи – цель недостижимая, как линия горизонта. Тем заманчивее перспективы, и сегодня они обнадеживают.

Но так было не всегда. Небесполезно вспомнить, что в 1960–1970-х годах, когда в нашей стране уже достаточно широко звучала музыка старых мастеров, когда уже перестали быть редкой роскошью пластинки с записями произведений эпохи Возрождения или барокко – словом, когда ситуация была уже во многом подобна сегодняшней, – тогда состояние исторической музыкальной науки вызывало серьезные и вполне обоснованные опасения у крупнейших ее представителей. В частности, В. Д. Конен в 1967 году выражала озабоченность отсутствием «исследований, отмеченных ясной исторической спецификой». Она писала о том, что «музыкально-теоретическая наука упорно обходит собственно историческую проблематику», уточняя, что «речь идет о трудах историко-проблемного характера, а не просто о монографиях, посвященных отдельным композиторам прошлого». И более того: «Возникает определенная угроза того, что историческая ветвь советского музыкознания вскоре утратит значение как область современной науки» [4, 3, 4]<sup>1</sup>.

Опасения выдающегося ученого-музыковеда, к счастью, не сбылись. Не сбылись, благодаря, в том числе (а может быть – в первую очередь), собственным усилиям Валентины Джозефовны – ее на-

<sup>1</sup> Цитированное авторское предисловие было впервые опубликовано в первом издании «Этюдов» в 1967 г. В том же году под заголовком «В защиту исторической науки» его напечатал журнал «Советская музыка» (№ 6).

учным трудам и ярким публицистическим выступлениям. Она, например, одной из первых привлекла внимание исследователей к пресловутым «белым пятнам» на карте музыкальной истории: сегодня мы можем наблюдать, как они постепенно исчезают в нашей науке. Большие книги и небольшие очерки-этюды В. Д. Конен «наглядно» учили методу научного постижения художественных творений далеких эпох. В основе его лежало, вероятно, ее особое историческое чутье, редкостная способность «услышать» факт отдаленного прошлого в его актуальном звучании. Но не только. Прекрасно осознавая, что музыкальная практика времен, например, Монтеверди или Перселла реально исходила из идейно-эстетических предпосылок *своей* современности, она понимала необходимость оценивать их и с позиций наших дней. Одна из известных ее статей недаром называлась: «История, освещенная современностью».

Несколько перефразируя этот заголовок, можно говорить о современном историческом освещении самых разных проблем старинной музыки в новой отечественной литературе.

Назвать все заслуживающие внимания работы невозможно, приведем только некоторые примеры (вне всякой хронологии). Это книга М. Лобановой об эстетике и поэтике музыкального Барокко; «Менестрели» М. Сапонова; «Очерки по истории партитурной нотации» И. Барсовой; «Музыковедческое приношение» Н. Зейфас – о «Страстях» И. С. Баха; работы Н. Ефимовой о каролингском «Возрождении» и о ранней монодии; А. Булычевой о музыкальном театре французского барокко или о поэтике рококо в музыке клавесинистов; Э. Симоновой об итальянской барочной опере XVII века, а также об истории бельканто.

Чрезвычайно ценными для изучения истории старинной музыки являются публикации переводов различных трактатов и иных материалов, прежде всего, разумеется, в журнале «Старинная музыка». Например, мы впервые получили возможность прочитать в русском *эквиритмическом* переводе стихи разнотекстовых мотетов Гийома де Машо. Переводы, выполненные на высоком профессиональном уровне, к тому же интересно откомментированы [6].

Не столь часто, как хотелось бы, но все же появляются новые нотные издания. В качестве примера назовем выпшедшие в 2007 году сразу две столь необходимые в учебном процессе хрестоматии:

«Песни средневековой Европы» и «Ренессансные песни». Обе подготовлены Т. Кюгерян – в первом случае совместно с Ю. Столяровой, во втором – с Е. Бедуш.

Названные здесь, а также и многие другие работы расширяют горизонты наших исторических знаний, заполняют пробелы, по-новому – а нередко и впервые в российском музыкознании – осмысливают и обобщают художественные явления, процессы или факты искусства далекого прошлого. Зачастую они корректируют какие-то привычные представления, а подчас и переворачивают их, предлагая иной взгляд на вещи давно, казалось бы, известные.

Тематика, направленность, объемы, жанры современной исторической литературы о музыке настолько многообразны и разноплановы, что вряд ли поддаются какой-то систематизации. Мы и не ставим здесь подобной задачи. Отметим только, что среди них, в частности, есть «широкоохватные» большие исследования, посвященные сквозным культурно-историческим темам. Такова *пастораль* в разных видах искусства, в различных жанровых и стилевых преломлениях от античности до XX века в серии опубликованных статей А. Коробовой. Есть интереснейшие работы, родившиеся «на стыке» науки с практикой – таковы, например, статьи М. Батовой, посвященные «Представлению о Душе и Теле» Э. де'Кавальери. В 1997 году Коллегией старинной музыки Московской консерватории впервые в нашей стране была осуществлена сценическая реконструкция этого сочинения. Самой М. Батовой «довелось на какое-то время уподобиться барочному капельмейстеру: привести партитуру в читаемый вид, перевести все тексты на русский язык, выполнить оркестровку, отрепетировать оперу с певцами и инструменталистами, спеть роль Души». Говоря о жанре «Представления», автор считает его *духовной оперой*, попавшей в разряд ораторий, и убеждена: «хрестоматийное утверждение о том, что именно с нее начинается история оратории... постепенно сойдет на нет» [1, 69]

Хотелось бы остановиться подробнее и еще на одном примере, показательном с разных точек зрения. Это фундаментальное исследование П. Луцкера и И. Сусидко об итальянской опере XVIII века [9]. (Оно задумано как «четырёхтомное», два первых тома уже увидели свет).

Более чем справедливым кажется замечание авторов во Введении к I части: «итальянская опера

рубежа XVII–XVIII веков – своеобразная terra incognita...» Подчеркивая «крайне скудное освещение итальянской оперы (за исключением, пожалуй, флорентийских опытов и творчества Монтеверди) в учебных курсах и учебниках» [9, 9–10], они пишут: «Между Монтеверди и Россини – почти полная неизвестность, и ее вряд ли могут прояснить изящная и остроумная „Служанка-госпожа“ Перголези, „Тайный брак“ Чимарозы и оперы Моцарта на итальянском языке» [9, 5]. И с этим нельзя не согласиться.

Книги П. Луцкера и И. Сусидко, в значительной степени восполняя отсутствующий (прежде всего в учебнике Т. Н. Ливановой) материал, компенсируют недостатки в изложении темы в целом. К числу подобных недочетов следует отнести вызывающий сегодня, по меньшей мере, недоумение отказ от демонстрации нотных образцов. Так, говоря о кризисе оперы-seria, Т. Н. Ливанова на двух страницах характеризует музыку оперы «Фаэтон» Йомелли, не приводя при этом ни единого нотного примера [7, 145–146]. Еще более поразительный в этом смысле случай – целая книга об итальянской опере-buffa XVIII века, где музыка представлена исключительно в авторских описаниях и опять-таки без единой нотной строчки [5].

Рассказывая о работе над второй редакцией<sup>2</sup> учебника истории музыки, сама Т. Н. Ливанова именно о главе, посвященной итальянской опере, отзывалась как о наименее обновленной: «материала все еще не доставало!» Напомним, что она работала над этим учебником в конце 1978 – начале 1979 годов, казалось бы, не так уж и давно – меньше тридцати лет тому назад. А материала не доставало!

Что же касается названных книг Луцкера и Сусидко, то они подобным материалом буквально переполнены. Помимо обилия исторических фактов, характеристик жанров, аналитических очерков или, например, глав о поэтике оперы-seria в ее музыкальном и литературном проявлениях, здесь в кратком изложении приводится множество оперных сюжетов – в большинстве своем они раньше у нас не публиковались. Львиную долю общего объема исследования составляют музыкальные примеры (порой весьма протяженные), и в подавляющей части они здесь представлены опять-таки впер-

вые. Наконец, кроме всего этого, здесь огромное количество всевозможной справочной информации о композиторах, либреттистах, певцах и проч.

Но самое главное – этот капитальный труд заставляет всерьез задуматься о проблеме исторически адекватного взгляда на итальянскую оперу, об инерции в ее оценках, исходящих из требований XIX и даже XX века. Или, как пишут авторы, о «невероятном несоответствии реальности и представлений, которое – так уж сложилось в истории – сопряжено с оперным искусством Италии» [9, 5]. Приведем в этой связи также высказывание Л. Кириллиной – оно относится к опере-seria, но имеет и более широкий смысл: если «подойти к этому жанру непредвзято... мы убедимся, что у него – не дурная эстетика. У него другая эстетика. Здесь просто не применимы такие понятия как реализм, психологизм и тем более историзм» [3, 86].

Пример с книгами П. Луцкера и И. Сусидко – далеко не единственный случай необходимой (по меньшей мере, весьма желательной) смены статуса новейшей научной исторической литературы: она должна стать учебной. Сегодня мы располагаем большим корпусом современных высококлассных работ, обобщающих в своей области отечественный и – что не менее важно – зарубежный исследовательский опыт, обладающих качеством *доказательного историзма*, прошедших профессиональную апробацию, получивших признание благодарных читателей и педагогов консерваторий и училищ. Из списков так называемой «дополнительной» литературы подобные работы пора уже переводить в разряд основной.

Собственно, на практике это довольно часто и происходит – особенно в учебно-историческом курсе для музыковедов. И, казалось бы, никаких особых проблем тут нет: бери книгу, читай, изучай.

Проблемы, однако, есть.

К примеру, все та же «Итальянская опера XVIII века». Во всех отношениях замечательное это издание применительно к учебному процессу имеет всего лишь один, но очень существенный «недостаток»: объем. Только основной текст, без приложений, в первом томе составляет около 350 страниц, а во втором чуть ли не вдвое больше – 654 страницы. И это пока только два тома из четырех!

Разумеется, трудности адаптации масштабных «монотематических» трудов к нуждам учебной практики связаны не только с объемом материа-

<sup>2</sup> Таково авторское указание, хотя, по сути, учебник был написан заново. Впервые был выпущен еще в 1940 г.

ла. Очевидно, что его «приспособление» не может быть сведено просто к сокращению – «от сих до сих». Книги, в которых всесторонне и детально исследуется какое-то одно явление, она проблема, представляют собой некую целостность. Их части внутренне обязательно взаимосвязаны, выстроены в порядке, обусловленном общим замыслом и, следовательно, рассчитаны на последовательное, а не фрагментарное чтение, на целостный «охват». Последнее предполагает нечто вроде «реферирования» концепции и общей «драматургии» научного исследования – определенный уровень смыслового обобщения, «сущения» основного содержания до сжатых, концентрированных тезисов. Не секрет, что подобные навыки – большая редкость среди студентов, тем более первого курса. (Справедливости ради отметим, что и для преподавателей, ведущих курс, такие логические операции с материалом научных работ представляют порой немалые трудности).

Вообще сложности в освоении исторической проблематики искусства средневековья, Возрождения, барокко в большой мере предопределены уже самим местоположением этих разделов в учебном плане. Это, как известно, первый и частично второй семестры – и тут нельзя не учитывать особенностей «переходного» периода, психологически не самого комфортного времени для студентов.

Но важнее другое: первокурсники не всегда готовы и способны осилить и адекватно воспринять язык и методы научных исследований – даже и небольших работ – и сделать это достаточно оперативно. Понятно, что для этого им пока еще не хватает знаний – как общих историко-гуманитарных, так и специальных музыкально-теоретических, не говоря уж о знаниях, специфически необходимых именно при обращении к тем периодам, о которых здесь идет речь. Такой специфически необходимой сферой познаний является в данном случае, прежде всего, полифония. Общеизвестно, что история музыки и средних веков, и Ренессанса, а во многом и барокко – это одновременно в большой степени история полифонии. Однако в училище эта дисциплина проходит не на всех отделениях, а в консерватории ее изучение начинается позднее. Отсюда – дополнительная функционально-информационная нагрузка, которую вынужденно принимает на себя соответствующая часть курса истории музыки.

Зададимся и более широким вопросом: отзывается ли в целом новая научная (информацион-

ная) ситуация в учебном процессе? Звучит ли на первом консерваторском курсе эхо «высокого» музыкознания, большой науки? Безоговорочно положительного ответа на этот вопрос дать нельзя. Эхо довольно слабое.

Все же основные свои представления о музыке прошлого студенты получают из учебников главным образом – или из учебников только. В нашем случае это два двухтомника Т. Н. Ливановой «История западноевропейской музыки до 1789 года» в двух версиях: для музыковедов и для исполнителей. Со времени своего выхода в свет (1982–1983 и затем 1986–1987) и по сей день, в течение практически уже четверти века они остаются базовыми консерваторскими учебниками по старинной музыке.

Можно сказать, что студенты уже не одного поколения смотрят на средние века, Ренессанс, барокко «глазами Ливановой». И тут нет метафоры: сама Тамара Николаевна подчеркивала, что «никогда не могла попросту идти за научной литературой, а всегда старалась извлечь нечто свое из изучения самой музыки». Подобных замечаний немало в ее «Воспоминаниях». Она пишет, в частности, о музыке XVII века: «Общая картина... получилась... не „скопированной“ откуда-либо, а воссозданной по моему разумению. Кстати сказать, никто ее пока не оспаривал – ни при обсуждениях, ни при рецензировании или редактировании» [8, 365].

Никто не оспаривал (ни тогда, в годы подготовки учебников, ни сегодня) и других эпохально-исторических картин, написанных Т. Н. Ливановой со свойственным ей размахом в охвате проблем. Ее «глаза» и «уши», ее широчайшая эрудиция позволили ей «представить общую картину развития искусства в средние века и на различных этапах Возрождения... показать целую „сетку“ международных творческих связей и сложные крупные школы на этой основе... дать почувствовать творческие индивидуальности... и, наконец, обнаружить в полифонической традиции строгого стиля... собственно художественные тенденции...» [8, 366].

Индивидуальное отношение Т. Н. Ливановой ко всем этим (и некоторым другим) вопросам во многом сохраняет свою убедительность и в наши дни. Более того, какие-то взгляды автора в сознании музыкантов успели приобрести значение незыблемых истин. Что кажется только естественным, ког-

да ее учебник – основной и весьма авторитетный источник сведений о музыке прошлого.

Тем не менее, сегодня налицо уже и заметное несоответствие ливановского двухтомника современному уровню и объему знаний, самому «духу» представлений о средневековой, ренессансной и барочной музыке. Более того, в последние годы, с появлением все новых исторических работ (количество их на наших глазах переходит в качество) степень этого несоответствия нарастает прямо-таки устрашающими темпами. И, вероятно, будет продолжать нарастать.

Другими словами, учебник Т. Н. Ливановой за четверть века успел в чем-то весьма ощутимо устареть. Надо ли говорить, что в принципе это происходит с любым учебником, если, разумеется, его предмет – не какая-либо точная наука вроде математики или химии. Там, наверное, проще: формула, скажем, мыла вряд ли зависит от хода времени, а также от господствующих взглядов, от идеологии или культурной политики государства. Главное – такая формула не нуждается в пересмотре или корректировке под массивным «напором» новых научных данных, новой информации (не говоря уж о новых концепциях, свободных от обязательных и неизбежных прежде марксистско-ленинских схем духовной жизни человечества в любые исторические времена).

«История музыки» Т. Н. Ливановой сегодня подвергается критике. Например, целый ряд достаточно обоснованных претензий к ней предъявляет – в основном по поводу барокко – известный исследователь, специалист в этой области Ю. Бочаров. Он пишет: «Весьма упрощенными являются изложенные Ливановой взгляды на историю жанров инструментальной музыки эпохи Барокко и в особенности на историю музыкального театра». Он упрекает Т. Н. Ливанову в отсутствии внимания к некоторым конкретным фигурам музыкальной истории – к М.-А. Шарпантье, Г. Ф. Телеману; в проявлении так называемого «бахоцентризма, широко распространенного в музыковедении первой половины XX века, но, к сожалению, ощутимого и поныне» [2, 8].

Более того, Т. Н. Ливанова косвенным образом оказывается «виновной» в недочетах или неточностях, допущенных, например, в книге Т. Кюрегян «Форма в музыке XVII–XX веков», выпущенной в 2003 году (!). Описав несколько случаев «не вполне достоверной информации музыкально-истори-

ческого характера» в этом пособии, Ю. Бочаров, однако, заключает, что, «наверное, будет не вполне справедливо ставить в укор автору подобные историко-музыкальные несоответствия, ибо в основном они заимствованы из... двухтомника Т. Н. Ливановой...» [2, 9].

Недостаточно корректным представляется и еще одно критическое суждение Ю. Бочарова. Оно касается того, что «в учебнике Ливановой старинная музыка вообще существует как бы сама по себе, в отрыве от реальной сферы своего бытования», тогда как «реалии давних эпох для нынешних студентов – по преимуществу terra incognita». С этим, возможно, стоит согласиться. Но далее делается вывод, крайне несправедливый именно в отношении Т. Н. Ливановой: «Правда, требовать от автора учебника советских времен осознания того, что история музыки далеко не сводима к одним лишь нотным текстам... было бы наивно» [2, 8]. Да, наверное, было бы наивно – если бы речь шла о ком-то другом...

В числе прочего Ю. Бочаров говорит в своей статье также о «моральной устарелости», об ощутимой на разных уровнях идеологической составляющей ливановского двухтомника. И все это в целом верно.

Но даже если не принимать во внимание идеологические установки советского времени – есть законы жанра, жанра учебника. В этом жанре нет, например, места научной полемике – там излагаются некие общепризнанные, устоявшиеся положения, солидные авторитетные суждения. «Провозглашаются» истины – но редко выдвигаются новые или неожиданные идеи.

Такие требования жанра (при том, что учебники вообще являются миру нечасто) могут обернуться тиражированием вчерашних или еще более ранних воззрений – что отчасти и произошло с тем же учебником Т. Н. Ливановой. Как справедливо отмечает Ю. Бочаров, в некоторых вопросах он «базируется в основном на представлениях Р. Роллана и Г. Кречмара, которые... делали свои выводы в начале XX столетия, опираясь на весьма ограниченное количество источников» [2, 8]. К этому теперь добавим, что Р. Роллан и Г. Кречмар, в свою очередь, «базировались», соответственно, на эстетических и научных позициях XIX века.

Все сказанное выше подводит к мысли о том, что в наши дни и сам вузовский курс истории музыки названных эпох, и учебные пособия по кур-

су нуждаются в корректировке, в обновлении, в ряде случаев – в перестановке смысловых акцентов, в переоценке некоторых фактов и явлений старинной музыки. С помощью новейшей научной литературы курс можно, конечно, несколько «освежить», в той или иной мере «осовременить». Но это возможно, как мы пытались здесь показать, все же лишь в ограниченных пределах.

Представляется необходимым создание нового учебника. Он может быть подготовлен и издан в разумные сроки, если в его основу будут положены исследования, монографии и другие работы *разных авторов*. Вряд ли в сегодняшних условиях кому-то одному под силу повторить научный и творческий подвиг Т. Н. Ливановой. Аргумент в пользу коллективного авторства: у нас сегодня вполне достаточно талантливых, высококвалифицированных ученых-музыковедов, чьи работы – нередко уже вполне готовые главы или разделы гипотетического учебника. Они готовы концептуально, методологически, структурно. Многие из них к тому же получили признание и известность, апробированы и широко используются в разных консерваторских курсах. Иное дело, что для учебных целей их необходимо адаптировать.

Возможные варианты подобной работы: издание отдельных глав (очерков, тематических подборок и проч.) в виде брошюр, поочередно, по мере готовности переработанных материалов и не обязательно с соблюдением хронологического порядка. Они могли бы использоваться в учебной практике *не вместо*, а *наряду* с базовыми пособиями Т. Н. Ливановой, что было бы только на пользу студентам.

Последние в этом случае получили бы возможность сопоставлять различные точки зрения на одни и те же явления или проблемы, сравнивать разные подходы, разное индивидуальное освещение исторических фактов, процессов, личностей. Помимо расширения кругозора, все это способствовало бы развитию иного, не догматичного восприятия музыкальной истории.

Еще один вариант: создание тем же коллективным способом *не одного, а трех* новых учебников – по одному на каждую из трех интересующих нас эпох.

Словом, вариантов много – вплоть до электронных книг или курсов. Но необходимо объединение усилий, сегодня, к сожалению, разобщенных.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Батова М. Заметки капельмейстера // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: Материалы науч.-практ. конф. М., 1999.
2. Бочаров. Ю. Музыка Барокко в отечественной справочной и учебной литературе рубежа XX–XXI веков // Старинная музыка. 2006. № 3–4.
3. Кириллина Л. Орфизм и опера // Муз. академия. 1992. № 4.
4. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Изд. 2, доп. М., 1975.
5. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века. Л., 1981.
6. С. Лебедев. *Super omnes speciosa*. Латинская поэзия в музыке Гийома де Машо // Старинная музыка. 2004. № 3–4
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 2: XVIII век. М., 1982.
8. Ливанова Т. Статьи. Воспоминания. М., 1989.
9. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1.: Под знаком Аркадии. М., 1998.; Ч. 2.: Эпоха Метастазии. М., 2004.