

мин В.А. Цуккермана) фольклорного материала в собственной музыке» (с. 470).

Приложение к сборнику содержит архивные документы (в том числе фотоконии и их расшифровки), список учеников А. Н. Должанского и темы их дипломных работ, фотографии. Все это в совокупности с биографическими материалами сборника создает масштабную картину личности и профессиональной деятельности ученого.

Сборник объединил музыковедов разных поколений, разных интересов и направлений. Весомость результатов исследований обуславливает его научную значимость. Опубликованные в сборнике работы несут в себе мощный заряд того служения профессии, которое мы видим, слышим и чувствуем, изучая труды А.Н. Должанского.

Елена Карabanова

*Кира Южак*  
*«Программа курса*  
*Х. С. Кушнарёва*  
*„Полифония И. С. Баха“:*  
*две версии — две эпохи»*

СПб.: СПбГПУ, 2003. – 176 с., нот., ил.

В монографии К. И. Южак обсуждается множество проблем, относящихся к теории полифонии и методике ее преподавания. И все же я полагаю, что центральная методологическая проблема, которую ставит перед читателем эта книга, — проблема времени или проблема связи времен. Эта проблема фигурирует уже в названии, где словосочетание «две эпохи» указывает на две точки в системе временных координат исследования: в 30-е годы прошлого века Х.С. Кушнарёвым в содружестве с А.Н. Должанским и И.Н. Гасслером была написана программа «Полифония И. С. Баха», а в 70-е годы эта программа была опубликована в редакции Ю.Н. Тюлина и И.Я. Пустыльника. Посвящение «Моим Учителям» обо-

значает третью точку — 2000-е, время осмысления и сравнительного анализа двух версий программы.

Из авторского предуведомления читатель узнает, что внешним импульсом к созданию работы послужила подготовка к научной конференции в честь 140-летия Санкт-Петербургской консерватории. Приближающееся 150-летие консерватории вновь делает актуальными размышления о связи между поколениями, о традициях хранения и преподавания знаний, которые во многом определяют особый облик ленинградской/петербургской полифонической школы. Хотя в преддверии юбилея достаточно было бы вспомнить громкие имена и склониться в глубоком почтении перед ними, самое первое предложение рецензируемого текста предлагает другой подход:

Есть воспоминания, тихо дремлющие где-то в глубинах сознания, пока какие-нибудь обстоятельства не всколыхнут их и не возвратят им былую силу и остроту непосредственного переживания и не высветят прежде неявный смысл (с. 3).

Такое начало может показаться более уместным в мемуарной литературе, а не в научном исследовании. Еще сравнительно недавно важнейшим качеством, определяющим стилистику научного текста, считалась нейтральность высказывания. При этом позиция исследователя представлялась объективной, то есть такой, чтобы ее можно было разделить с любым читателем при условии соответствующей профессиональной подготовки последнего.

Естественные науки, в отличие от гуманитарных, давно расстались с подобными концепциями, что отразилось в известных трудах по методологии науки. Так, в 1958 году Майкл Полани опубликовал монографию с красноречивым названием «Личностное знание» (Personal Knowledge). Один из важнейших тезисов Полани состоит в том, что индивидуальный вклад в науку всегда окрашен сильной эмоцией, страстным желанием достичь понимания и поделиться им с другими. Томас Кун в «Структуре научных революций» (1962/1969) отмечает, что смена научных парадигм сопровождается жаркой полемикой, в которой доказательность неотделима от убедительности высказывания. Если принять идею, что знание — в особенности гуманитарное — не *объективно*, а *интерсубъективно*, эмоциональная вовлеченность в исследование становится понятной: знание складывается из индивидуальных воззрений, а также, что не менее важно, из умения и желания поделиться этими воззрениями, донести их до коллег и учеников.

Не думаю, впрочем, что для Киры Иосифовны Южак столь уж важны общие методологические соображения (хотя на с. 42 имеется отнюдь не «дежурная» ссылка на монографию Е. Л. Фейнберга, которая свидетельствует об умении использовать общеэстетические концепции в интересах учения о полифонии). Эмоциональная заряженность высказывания как неотъемлемое качество научного мышления автора проявляется уже в разделе «От автора»: здесь даже традиционные строки благодарности воспринимаются не как обязательная формальность, а как выражение реального и искреннего чувства.

Стиль изложения, избранный в монографии, заслуживает внимания еще в одном отношении. Е. А. Ручьевская писала, что для успешного анализа, кроме профессиональных навыков, необходим особый дар слова (Ручьевская имела в виду так называемый «целостный» анализ Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана, но это наблюдение, по-моему, относится ко всякой аналитической деятельности). Слово ученого своим стилем может приближаться к хорошей беллетристике, а может быть слепком мысли во всей ее сложности и напряженности.

Даже без количественного анализа видно, что сложные предложения в тексте монографии преобладают. Сложность грамматических конструкций, стремящихся связать в одном высказывании несколько объектов, обусловлена сложностью и полифоничностью (не в бахтинском, а в собственно музыкальном смысле) самого процесса мышления, который стремится выявить связи и конкретизировать отношения между объектами одновременно самостоятельными и взаимообусловленными. Отсюда проистекает особая привязанность автора к заимствованному у С. С. Аверинцева понятию *взаимоупор*. Отсюда и весьма непростая организация содержания монографии, устроенной по образцу полифонического музыкального произведения: восприятие основных тезисов, адекватное намерениям автора, невозможно без постоянного соотнесения их друг с другом и осмысления именно в их связи и взаимодействии.

Без понимания того, что каждое выдвинутое в работе положение нацелено на взаимодействие с другими, читатель будет повергнут в недоумение уже первым из них:

Среди консерваторских музыкально-теоретических дисциплин полифония выделяется своим громадным историческим разворотом: в поле зрения курса — наследие более чем тысячелетнего развития многоголосия в профессиональном композиторском творчестве (с. 12).

Но ведь речь идет о спецкурсе, посвященном полифонии И. С. Баха?! Однако требования, предъявляемые к методике преподавания полифонии, обусловлены, во-первых, именно осознанием огромных временных масштабов, с которыми имеет дело учение о полифонии. А во-вторых, наиболее отчетливо воспринимаемой особенностью музыкально-исторического процесса, осмысливаемого с позиций этой науки, является следующее:

Различия... в технике многоголосного письма, в характере временного развертывания, в выразительных возможностях контрапунктических средств, наконец, в художественном смысле полифонических форм могут доходить до диаметральной противоположности (с. 12).

Вот и взаимоупор частей гигантского культурно-исторического целого: обнаруживаемый, в частности, при сопоставлении строгого и свободного письма, он порождает центральную для петербургской полифонической школы методологическую проблему — проблему единого и универсального основания полифонического мышления.

В трудах Ю. К. Евдокимовой историческое развитие европейского полифонического мышления представлено как ряд переходов между двумя противоположными концепциями — мелосной и комплементарно-контрапунктической. К. И. Южак предлагает иную концепцию, основанную на выявлении разных способов реализации единого принципа:

Общую... теоретическую базу курса обуславливает типология проявлений контраста в одновременности — материал и поведение голосов, — что определяет структуру ткани и формы (с. 16).

Полифония И. С. Баха, рассматриваемая с такой точки зрения, является одним из звеньев цепи, связывающей современность с истоками европейского полифонического мышления. Но это, как мы прекрасно понимаем, — особое звено, сделанное из драгоценного материала. Того, кто внимательно вслушивается в музыку Баха, не может не охватить ощущение уникальности происходящего на высочайших вершинах полифонического искусства, и оно порождает почтительное преклонение перед гением. Пафос, если можно так выразиться, программы Кушнарёва заключается в стремлении показать, что эти вершины не являются недостижимыми для аналитической мысли. Собственно говоря, сравнение с вершинами не вполне адекватно тому, как в программе рассматривается творчество

Баха: оно представлено скорее как область максимальной концентрации специфических особенностей свободного письма.

При историко-стилистическом подходе к изучению полифонии вполне естественно опираться на творчество Баха и других композиторов, соотносимых с ним по масштабу дарования и воздействия на музыкальную культуру — Перотина, Машо, Палестрины (все сильнее ощущается потребность добавить к ним Шёнберга или Веберна). Однако почти неизбежно возникают вопросы: а почему Палестрина, а не Жоскен или Лассо? где Букстехуде? как быть с Моцартом? не требует ли особого разговора полифония Вагнера и Малера? Ответ на подобные вопросы не может быть дан на основе тех эстетических оценок, которые их порождают: здесь необходимо четкое представление о технологической составляющей учения, о тех теоретических знаниях и практических навыках, без которых невозможен процесс обучения. Не менее важным поэтому оказывается вопрос об отборе теоретического материала и оптимальных формах его представления в учебном процессе.

Из монографии видно, что этот вопрос ставился и весьма эффективно решался основателями петербургской полифонической школы задолго до реформы Кушнарёва. Анализируя методику Ю. И. Иогансена, К. И. Южак показывает, как сочетались в ней «открытость ко всякого рода экспериментам, новациям и реформам в программах и методиках преподавания» (с. 20) и строгое следование исторической логике предмета: «из всех колебаний, которым может быть подвергнут ученик, наиболее технически безрезультатными и даже психологически вредными представляются колебания стилевых установок» (с. 21).

Считается, что Кушнарёв, отказавшись от традиционной системы разрядов, заменил ее методикой, главным достоинством которой стала именно более концентрированная и экономящая временные ресурсы подача материалов. К. И. Южак тоже обращает внимание преимущественно на эту особенность и, возможно, недостаточно сильно акцентирует то, что определяет — с точки зрения преподавателя-полифониста, находящегося вне петербургской школы — уникальность реформы. Ведь экономия времени была достигнута за счет того, что из традиционного курса строгого контрапункта в послереволюционный период изъяли пяти- и даже четырехголосие. Последовательность освоения основных приемов строгого письма у Кушнарёва осталась неизменной. Изменилось нечто более важное: «Новая методика... позволяла добиваться сравнительно высокого уровня контрапунктической техники в сжатые сроки, а главное — плавно вводить в мир многоголосия студентов, воспитанных в русле монодической музыки» (с. 30).

Собственно школа Кушнарёва, к которой со вполне понятной гордостью относит себя К. И. Южак, началась с того, что на первый взгляд представляется подлинной революцией — полным разрывом с самой старой и устойчивой традицией в преподавании полифонии. Выясняется, однако, что то был не разрыв с традицией, а ее естественное развитие. На с. 29 приводится определение кушнарёвских упражнений на выдержанный тон, данное А. П. Милкой, — сколько угодно нот против ноты. Х. С. Кушнарёв доводит до логического завершения инициативу педагогов-контрапунктистов XIX века, расширявших систему разрядов за счет увеличения числа нот против ноты данного голоса. Параллельно изучение строгого письма становится на почву монодических ладов, в понимание которых, как показано на с. 25–29, благодаря параллельному изучению Кушнарёвым армянской монодии, внесено немало нового. Реформу методики преподавания полифонии строгого письма, по-видимому, нельзя отделить от намерения соединить две прежде несоединимые музыкальные культуры, обеспечить взаимодействие двух диаметрально противоположных способов музыкального мышления.

Сравнивая разделы монографии, посвященные строгому и свободно-му письму, можно сделать важный вывод, который в тексте не прописан, но представляется вполне очевидным: изучение строгого письма предполагает наличие системы специальных учебных упражнений и несколько искусственных правил, тогда как при переходе к свободному письму центр тяжести переносится на аналитическую работу с конкретными музыкальными произведениями. Эти произведения становятся объектами для подражания в практических занятиях. Внимание преподавателя и студентов закономерным образом сосредотачивается на фуге — преимущественно баховской, — поскольку именно она представляется наиболее совершенным и концентрированным выражением особенностей свободного письма.

Современному состоянию теории фуги посвящен заключительный раздел монографии. Хочется поделиться с читателем восхищением, которое вызывают вкрапленные в текст этого раздела великолепные аналитические миниатюры, но также вопросами, которые не могут здесь не возникнуть. Главный из них автор напрямую ставит перед читателями в названии «Фуга: жанр или форма?». Настолько прямолинейное противопоставление двух предельно общих и постоянно взаимодействующих категорий не соответствует установке на обнаружение связей, взаимодействий и взаимоупоров, которой автор в остальном придерживается неукоснительно. Для столь темпераментной и категоричной постановки вопроса имеются особые причины, и вдумчивому читателю приходится

возвращаться к той части монографии, где изложены общие соображения относительно программы Х. С. Кушнарёва: «...значительная часть музыковедов считает фугу жанром, а не формой... в связи с чем приходится констатировать снижение интереса к дифференцированно-технологическому знанию, вытесняемому мало к чему обязывающими общими рассуждениями» (с. 39).

Монографию венчает определение фуги как полифонической формы (с. 144), технологически достаточно конкретное для того, чтобы можно было выделить основные факторы *фугирования* (само это понятие, в тексте лишь обозначенное, представляется весьма перспективным с точки зрения дальнейшего развития теории фуги). Прочитав заключительные строки, нельзя не обнаружить, что проблема формы и содержания, весьма актуальная в период написания программы Кушнарёва, сегодня решается принципиально иным способом. Форма, как ее можно интерпретировать в соответствии с определением К. И. Южак, соотносится не с содержанием музыки, жанровым или непосредственно эмоциональным (установка на исследование диалектических отношений формы и содержания унаследована марксизмом от философии Гегеля, и другой установки в советском музыкознании быть, разумеется, не могло), а с музыкальным материалом. Форма выступает — в соответствии с тем пониманием, которое сложилось у Аристотеля и было фактически единственным вплоть до конца XVIII в. — как система общих логических принципов и конкретных приемов письма, которые упорядочивают звучание.

Довольно причудливый маршрут, по которому двигается наша рецензия, приводит наконец к центральному разделу монографии. Здесь автор как будто умолкает и оставляет читателя наедине с двумя версиями программы «Полифония И. С. Баха». В действительности же каждая деталь оформления текста — от расположения двух версий друг напротив друга, что затрудняет линейное чтение и принуждает читателя участвовать в работе по сравнению версий, до прекрасно продуманной системы условных обозначений — свидетельствует о постоянном присутствии автора, сумевшего организовать кропотливую и обычно не слишком увлекательную текстологическую работу как полноценный диалог.

Сама программа в обоих вариантах размещается на 34 страницах (с. 50–83), а следующие за ней комментарии (с. 84–107) занимают лишь на десять страниц меньше. Эти комментарии, касающиеся оформления исходной машинописной версии, изменений, внесенных в опубликованном варианте, трактовки отдельных терминов, вынуждают еще и еще раз возвращаться к комментируемому тексту, все глубже и глубже вникать в его содержание.

Сравнивая и комментируя версии программы, Кира Иосифовна Южак прекрасно осознает, какого рода трудности ей предстоит преодолеть:

Пожалуй, самое трудновыполнимое условие, которого следует придерживаться, обращаясь к исследованию творческого, научного, педагогического наследия наших предшественников и учителей, — не позволять себе их судить. Задумываясь над тем, что и как они делали, мы только тогда можем поверять это своей системой ценностей, прилагать к этому свои критерии, когда используем какие-то установки, тезисы, приемы в своей собственной практике; сами же по себе они не подлежат оценке, но зывают к пониманию (с. 6).

Пожалуй, в одном или двух комментариях, подчеркивающих редакторские искажения, которым подвергся текст программы Кушнарёва, проскальзывают нотки неудовольствия, но они еле слышны. Куда важнее результаты, полученные благодаря тому, что автор смог расслышать призывы к пониманию даже там, где их наличие трудно заподозрить. Перегруппировка исходного текста, состоящего из коротких абзацев-фраз, в развернутые абзацы-периоды позволяет обнаружить жанровую модуляцию, свидетельствующую о несовпадении методических установок авторов и редакторов программы: «Вместо *плана курса* для тех, кто учит, программа оказывается *конспектом курса*, доступным и для тех, кто учится» (с. 45, курсив и разрядка автора. — *И. П.*).

В довоенный период, когда Кушнарёв, Должанский и Гаслер работали над исходным вариантом программы, монографический учебный — именно учебный! — курс, посвященный творчеству одного композитора, был чем-то абсолютно новым и необычным. К созданию таких курсов властно подталкивала монография К. Еппесена об использовании диссонансов Палестриной и в особенности труд Э. Курта о линейной полифонии Баха. Откликом на эти импульсы стало, например, «Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха» Ю. Н. Тюлина (1927) и ориентированный преимущественно на инструментальное творчество Баха «Полифонический анализ» С. С. Скребкова (1940).

К 1971 г., когда программа «Полифония И. С. Баха» была издана, отечественное музыковедение уже прочно усвоило основные положения теории Курта, а также благодаря усилиям братьев М. С. и Я. С. Друскиных располагало переводом (пусть в силу известных причин неполным) монографии А. Швейцера и солидным отечественным исследованием жизни и творчества Баха. В таком контексте было вполне естественно,



обращаясь к истокам ленинградской полифонической (и баховедческой) школы, говорить о ее достижениях, вводить их в научно-педагогический обиход. При этом еще достаточно прочно держалась методологическая установка, согласно которой каждое новое десятилетие и каждое новое крупное исследование безоговорочно улучшало наше понимание музыки прошлого, чуть ли не автоматически превращало все предыдущие работы в данной области в полностью или частично устаревшие.

Позиция, которую занимает К. И. Южак, свидетельствует о заметном методологическом сдвиге в области гуманитарного знания. Нынешние реалии музыковедения таковы, что понимания, сформированного в процессе обучения и подкрепленного собственной аналитической работой, недостаточно для полноценного взаимодействия с текстом музыкального произведения. Помимо достижений современной науки необходимо как минимум учитывать состояние и дидактический потенциал музыкознания в тот период, когда произведение было написано, интерпретировать историко-культурный контекст произведения в той мере, в какой он нам сегодня доступен. Вот причина, по которой монография снабжена приложениями, включающими великолепную подборку статей из «Музыкального лексикона» И. Г. Вальтера (1732) и оглавление «Учения о фуге» Альфреда Манна (1965) — одного из первых исследований в области исторически информированного музыкознания. (В этой связи нельзя не упомянуть о том, что в отечественной теории полифонии сходную с работой Манна роль сыграла статья «Относительно фуги» А. Н. Должанского, «непосредственного» учителя Киры Иосифовны. Между прочим, «Учение о фуге», как и монография К. И. Южак, «притворяется» комментариями к собранию музыковедческих текстов — только не XX, а XVIII столетия.)

Новый взгляд на теорию полифонии отмечает плодотворное взаимодействие между научными позициями учителей (непосредственных предшественников) и основоположников аналитически-объяснительной традиции, которая еще недавно могла казаться в значительной мере устаревшей. Пространство теории полифонии не просто расширяется, но приобретает другую конфигурацию: программа Кушнарёва больше не считается устаревшей, а занимает подобающее ей место — не в завершенной истории, а в продолжающемся движении научной мысли.

Дальнейшее движение по тому пути, который открывает программа Х. С. Кушнарёва и представляет собой монография К. И. Южак, позволяя реализовать еще одну важнейшую тенденцию новой методологии гуманитарного знания — интерес к личностям, творящим историю культуры. Он приходит на смену представлениям об универсальных законах духовной жизни, с большей или меньшей полнотой реализованных в индиви-

дуальном творчестве, и позволяет преодолеть, например, представления о Букстехуде как о «предшественнике» или о Телемане и Пахельбеле как о «менее значительных представителях». Постигая своеобразие столь мощного индивидуального стиля, каким является стиль И. С. Баха, нельзя рано или поздно не научиться адекватно (то есть по тем законам, которые композитор сам себе предписывает) оценивать и другие индивидуальные стили. Концентрированное изучение полифонии Баха позволяет более адекватно оценивать свободное письмо в целом и более уважительно относиться к другим его индивидуальным манифестациям — в творчестве того же Букстехуде, например.

Современное гуманитарное мышление полифонично по сути: в нем звучит не «главный голос», который заглушает или заставляет все другие себе аккомпанировать, а ансамбль равноценных голосов. Все бóльшую роль поэтому играет умение связывать и согласовывать разные голоса, которое столь блестяще демонстрирует монография К. И. Южак. Тем не менее, я бы не стал включать эту книгу в список обязательной литературы для студентов, приступающих к изучению полифонии, чтобы не подорвать уверенность в существовании неоспоримых и не обсуждаемых научных истин. Я бы настойчиво рекомендовал эту книгу студентам старших курсов и аспирантам, которые ищут свое место в проблемном поле учения о полифонии, — она учит находить, корректно ставить и решать действительно серьезные и актуальные вопросы.

Наконец, если бы существовал список обязательного чтения для преподавателей полифонии, то я бы, вероятно, поместил рецензируемую монографию на первое место в таком списке — осмысляя педагогический опыт петербургской полифонической школы, она делает доступными и воспроизводимыми сами способы и механизмы научного осмысления, то есть дает подготовленному читателю доступ к методологической сердцевине той традиции, в которой живет и которую развивает автор.

Игорь Приходько