

# История чего?

*Эта небольшая статья, написанная как предисловие к шеститомной Оксфордской истории западной музыки, — попытка определить сферу изучения (то, что раньше принято было называть классической музыкой) таким образом, чтобы отделить ее от прочего музыкального репертуара и одновременно проследить ее с ним родство. Подчеркивается письменная передача такой музыки и вытекающие из этого социальные и стилистические последствия. Социальный и культурный контекст рассматривается как источник музыкального смысла. Имеет смысл скорее история действия и дискурса, нежели простой обзор артефактов. Быть субъектом истории — не есть исключительная привилегия композиторов. История искусства лучше всего представляема как диалектика субъектов и тех условий, что одновременно способствовали их деятельности, ограничивали ее и формировали их дискурс, а также диалектика артефактов и тех, кто их создавал и использовал.*

Ключевые слова: историография, письменность, классическая музыка, история музыки, социология музыки, музыкальная семантика.

*Предмет* не выходит за рамки того... какие науки и искусства, в какие эпохи, в каких странах мира преимущественно развивались. Здесь нужно сказать о состоянии науки в древности, о ее развитии, распространении по разным частям света (ведь знания путешествуют так же, как и сами народы); далее следует сказать о тех или иных ошибках, периодах забвения и возрождения, [а также] основных авторах, наиболее значительных книгах, школах, традициях, университетах, обществах, колледжах, орденах, наконец, обо всем, что имеет отношение к состоянию и развитию науки. Прежде всего мы хотим, чтобы... одновременно с перечислением событий говорилось и о причинах, их породивших. Весь этот материал следует излагать не так, как это делают критики, тратя время на восхваление и порицание, а строго исторически, излагая преимущественно сами факты и как можно осторожнее прибегая к собственным оценкам. Относительно же

*способа* построения такого рода истории прежде всего следует помнить следующее: фактический материал для нее следует искать не только у историков и комментаторов; прежде всего следует привлечь к изучению важнейшие книги, написанные за все время существования науки, начиная с глубокой древности, изучая их последовательно по отдельным векам и даже по более коротким периодам времени, чтобы из общего знакомства с ними (прочитать их все было бы невозможно, ибо число их бесконечно) и наблюдений над их содержанием, стилем и методом изложения перед нами возник, словно по волшебству, сам дух науки того времени. (Фрэнсис Бэкон. О достоинстве и приумножении наук, 1623)<sup>1</sup>.

*Mutatis mutandis*<sup>2</sup> передо мной стояла та же задача. В отличие от Бэкона, я успел ее выполнить, но лишь радикально ограничив ее масштаб. Мои *mutanda* заявлены в названии (не избранном, но дарованном, за какую-то честь я выражаю благодарность представителям издательства Оксфордского университета). «Учение и искусства» замените музыкой. «Различные части земного шара» замените Европой, к которой в третьем томе присоединяется Америка (то, что мы и поныне, не слишком задумываясь, разумеем под «Западом», хотя в последнее время значение этого понятия меняется весьма любопытным образом: один советский музыкальный журнал, на который я как-то раз подписался, объявил о «западном дебюте» пианиста Евгения Кисина — в Токио.) А что касается древностей, вряд ли их много найдется в истории музыки. (Жак Шайе, автор исторического обзора, блистательно названного «40 000 лет музыки», разделался с первыми тридцатью девятью тысячами уже на первой странице (я преувеличиваю, но только слегка)<sup>3</sup>.

И все-таки, как явствует уже из объема этой работы, многое было оставлено, потому что я принял всерьез положения Бэкона о том, что причины должны быть рассмотрены, источники не только упомянуты, но и

---

*Taruskin R. Introduction: The History of What? // R. Taruskin. The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2005. Volume I. P. xiii–xxii.* Перевод на русский язык публикуется с разрешения Oxford University Press, Inc. Ольга Пантелеева выражает благодарность Вадиму Кейлину, Станиславу Опоркову, Светлане Савенко и Ричарду Тарускину за помощь в работе над переводом.

<sup>1</sup> *Bacon F. De Dignitate Et Augmentis Scientiarum Libri IX (1623).* Цит. по: Ф. Бэкон. О достоинстве и приумножении наук (1623) / Перевод П. А. Федорова, Я. М. Боровского. М.: Мысль, 1971. С. 166–167.

<sup>2</sup> Изменив то, что следует изменить (*лат.*)

<sup>3</sup> *Chailley J. 40 000 ans de musique.* Paris, 1961. В переводе Р. Майерса (Rollo Myers) — 40 000 лет музыки (40 000 Years of Music. New York, 1964).

проанализированы (на предмет их «содержания, стиля и метода»), чтобы подход был широк и всесторонен, насколько это возможно, и следовал не из моих личных предпочтений, а из моего заключения, что необходимо включить, чтобы удовлетворить двойному требованию: объяснение причин и детальный анализ. Большинство книг, называющихся историями западной музыки, или любого из ее традиционных «стилевых периодов», на деле являются обзорами, которые рассматривают (и превозносят) соответственный репертуар, но прилагают мало усилий к тому, чтобы по-настоящему объяснить, почему и как все случилось именно так, как оно случилось. Эти же шесть томов — попытка написать настоящую историю.

Как ни парадоксально, это означает, что «полнота охвата» здесь не является первоочередной задачей. Многие известные сочинения и даже некоторые известные композиторы на этих страницах не упоминаются (так, составитель хронологии заметил отсутствие Рейфа Воана Уильямса, а отсутствие Конлона Нанкарроу заметил я сам, отвечая на вопрос художественного редактора; не говоря уже о практически всех композиторах, чью музыку раньше я с таким удовольствием исполнял на виоле да гамба — Марене Маре, Антуане Форкре, Луи де Кэ Д'Эрвелуа, Иоганне Шенке, Джоне Дженкинсе, *i tutti quanti*; ну, вот — сейчас все они упомянуты.) Включать или не включать — этот вопрос здесь не предполагает оценочного суждения. К сведению читателя, я часто и с наслаждением слушаю многие произведения Воана Уильямса, и, как могут засвидетельствовать мои студенты, преклоняюсь перед Нанкарроу. Я никогда не задавался вопросом, заслуживает внимания или нет тот или иной композитор, и надеюсь, читатель согласится: я не пытался ни превозносить, ни преуменьшать то, что я в конечном итоге включил.

Однако, памятуя о своей претензии на всесторонность, мне следует пояснить нечто еще более принципиальное. Освещение всей музыки, когда-либо звучавшей в Европе и Америке, разумеется, не является ни целью данной книги, ни ее достижением. Беглого взгляда на оглавление достаточно, чтобы убедиться (и разочароваться, а кому-то, возможно, и возмутиться), что «западная музыка» означает здесь именно то, что она всегда означала в общих академических историях музыки: то, что обычно именуют «классической музыкой». Также, она подозрительно похожа на тот «классический канон», который сейчас справедливо находится под обстрелом за свое долгое и безраздельное господство в академических учебных программах (господство это сейчас необратимо клонится к закату).

Особо разрушительный залп был дан Робертом Уолсером, исследователем популярной музыки, который описывает этот репертуар в терминах марксистского историка Эрика Хобсбаума:

Классическая музыка, — пишет Уолсер, — это результат того, что Эрик Хобсбаум именовал «изобретением традиции» — когда заинтересованные круги нашего времени создают целостное представление о прошлом, желая подвести основу под существующие институты или общественные отношения. Мешанине классического канона — музыке аристократии и буржуа, музыке академической, религиозной и светской, звучавшей на публичных концертах, частных вечерах и балах — придает целостность лишь его сегодняшняя роль самого престижного слоя музыкальной культуры XX века<sup>4</sup>.

Зачем в XXI веке кому-то нужно и дальше распространять такую мешанину?

Гетерогенность классического канона неоспорима. В сущности, этим он и привлекателен. И несмотря на то, что мне претит уолсеровская «теория заговора», я определенно согласен с социальным и политическим подтекстом его рассуждений, как станет очевидно (для некоторых, а для кого-то даже слишком очевидно) на последующих страницах. Именно эта солидарность подвигла меня к еще одному (возможно, последнему) исследованию этого невероятно разнородного корпуса музыки — дав ему другое определение, обеспечивающее ему единство, которое Уолсер отрицает. Все жанры, о которых он говорит, как и все жанры, рассматриваемые в этой книге, — письменные. То есть жанры, распространявшиеся в первую очередь письменно. Само изобилие и жанровое разнообразие музыки, распространявшейся таким образом на «Западе», — это действительно характерная черта, возможно, главный отличительный музыкальный признак Запада. И он заслуживает критического рассмотрения.

Под критическим рассмотрением я понимаю не такое, при котором явление письменности принимается само собой разумеющимся или просто превозносится как уникальное западное достижение, а такое, которое «допрашивает» это явление (как того сейчас требует наша герменевтика сомнения) на предмет последствий. В первой главе предпринята довольно тщательная попытка оценить то влияние, которое письменная культура оказала на музыку. Данная тема проходит — всегда в подтексте, а зачастую явно — через все главы до последних (и в особенности заметна в них). Ибо основное положение этого многотомного труда — его постулат

---

<sup>4</sup> *Walser R. Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity // Popular Music. II (1992). P.265.* Уолсер ссылается на кн.: *Hobsbawm E., Ranger T., eds. The Invention of Tradition. Cambridge, 1983.*

номер один — это то, что письменная традиция западной музыки обладает единством хотя бы потому, что имеет завершенную форму. Ее начала известны и объяснимы; ее конец уже предвидим (и тоже объясним).

И так же, как в начальных главах преобладало взаимодействие письменной и до-письменной ментальности и способов передачи информации (а в средних приводится достаточно примеров для того, чтобы поддержать линию взаимодействия письменного и неписьменного), ближе к концу главенствует взаимодействие письменного и пост-письменного, заметное уже по крайней мере с середины двадцатого века. Именно отрицательная реакция на это взаимодействие перевела письменную традицию в высшую фазу.

Этим я ни в коем случае не хочу сказать, что все шесть томов складываются в единое повествование — я не меньше других сомневаюсь в том, что мы теперь называем метанарративами (или, того хуже, «мастер-нарративами»). Более того, одна из основных задач сего рассказа в том, чтобы объяснить возникновение наших господствующих нарративов и показать, что и у них тоже есть истории — со своим началом и (предположительно) концом. С музыкальной точки зрения, их два. Во-первых, эстетический нарратив, утверждающий ценность «искусства ради искусства», или (в нашем случае) «абсолютной музыки», и отстаивающий автономию произведений искусства (зачастую с тавтологической оговоркой «в той мере, в которой они являются произведениями искусства») как обязательный ретроспективный критерий их ценности. Во-вторых, нарратив исторический — назовем его «неогегельянским», — превозносящий эмансипацию и прогрессивные (или же «революционные») новации и оценивающий произведения искусства по их вкладу в это предприятие.

Оба принадлежат к изрядно потасканному наследству немецкого романтизма. Исторический контекст первой из этих романтических сказок исследуется с главы 30 по главу 34, второй — в главе 40, одной из ключевых глав данного текста, где интеллектуальному настоящему возвращается его прошлое — в горячем убеждении, что никакая претензия на универсальность не выстоит в интеллектуальной истории. У каждого упомянутого Уолсером жанра (как и у многих оставшихся без упоминания) есть своя история, и читатель заметит, что в этой книге разным *petits récits* — отдельным рассказам о том о сем — уделяется такое же внимание, как и основной теме, обрисованной в предшествующих абзацах. Но все же через все сюжеты проходит траектория музыкальной письменности — генеральная и особо показательная тема.

И показывает она в первую очередь то, что поведенная здесь история — история элитарных жанров. Ведь до совсем недавнего времени грамот-

ность и ее плоды оставались, а в какой-то мере остаются и по сей день, собственностью — дающей привилегии, тщательно охраняемой (и даже жизненно важной) собственностью — социальных элит: церковной, политической, военной, наследственной, меритократической, экономической, педагогической, академической, светской, даже криминальной. В конце концов, что же еще делает высокое искусство высоким? История письменной музыкальной культуры волей-неволей превращается в общественную историю — противоречивую социальную историю, где все расширяющийся доступ к грамотности и сопутствующим ей культурным привилегиям (то есть истории так называемой демократизации вкуса) на каждом повороте сопровождается противодействием — стремлением переопределить статус элиты (и соответствующие элитарные жанры), поднимая требования все выше.

Согласно Пьеру Бурдьё, наиболее полно описавшему этот феномен, потребление культурных товаров (и прежде всего музыки, как показано у Бурдьё) является одним из основных инструментов социальной классификации (включая самоклассификацию) — и стало быть, классового деления<sup>5</sup>. Так что споры о вкусах, несмотря на всем известные поговорки, — из самых острых в западной культуре. Если обобщить, их участники чаще всего находятся по разные стороны классовых границ, и заметнее всего столкновения между приверженцами письменных и неписьменных жанров. Но и внутри элиты копыя ломаются не менее яростно, и с не меньшими последствиями для хода событий. Этому предмету спора — вопросам вкуса — начиная с главы 4 и до самого конца в книге уделяется пристальное и, осмелюсь заявить, беспрецедентное внимание.

Действительно, если бы пришлось выбирать, то движущей силой нашего повествования я бы назвал именно социальные разногласия в том виде, как они проявляются в словах и делах — то, что теоретики культуры называют «дискурсом». Спор происходит на разных аренах. Прежде всего, это территория музыкального смысла — область, долгое время считавшаяся запретной для ученого-профессионала, так как наивно полагалось, что смысл этот находится вне фактической сферы, поскольку в музыке нет семантической (или «высказывательной») конкретности, присущей литературе или даже живописи.

Но музыкальный смысл, как и любой другой, не сводим к простому пересказу содержания. Высказывания считаются осмысленными (или нет) в той мере, в какой они запускают ассоциативный процесс, без которого

---

<sup>5</sup> Наиболее подходящая в данном случае книга: *Bourdieu P. Distinction: A social Critique of the Judgment of Taste / trans. R. Nice. Cambridge, Mass., 1984.*

любое высказывание невразумительно. Смысл в этой книге понимается как полный спектр ассоциаций, вызываемых такими фразами, как «если это истинно, то значит...», или «Москва... как много в этом звуке», или попросту «ну, вы меня понимаете?». Он охватывает подтексты, выводы, метафоры, эмоциональную окраску, социальные установки, собственные интересы, намеки, мотивы, значимость (что не равно «значению»)... и пересказ содержания, конечно, тоже — когда это уместно.

И хотя совершенно верно, что семантический пересказ музыки не может быть «фактическим», сами толкования того, «о чем эта музыка», несомненно являются фактом социальным — из категории самых важных исторических фактов, потому что через них музыкальная история наиболее явно связана с историей всего остального. Взять, например, бурные дискуссии о значении музыки Дмитрия Шостаковича, со всеми их безапелляционными заявлениями и опровержениями. Что в музыке Шостаковича проявляется его диссидентство — это всего лишь мнение, равно как и противоположное утверждение, что в своей музыке он предстает «верным сыном Советского Союза», и если уж на то пошло, как и утверждение, что музыка Шостаковича не может пролить свет на его политические убеждения.

Однако сам факт, что участники споров так истово защищают свои декларации, служит хорошим показателем той общественной и политической роли, которую музыка Шостаковича играла в мире — и при его жизни, и (особенно) после смерти, когда холодная война начала сходить на нет. Историк не может занимать какую-либо позицию в этом споре. Возможно, некоторые читатели знают, что в качестве критика я высказывал определенную точку зрения; надеюсь, что те, кто с ней не знаком, ее здесь не обнаружат. Но предоставить подробный отчет о дебатах и сделать соответствующие выводы историк обязан непременно. Отчет этот содержит указания на то, какие именно элементы звучащего произведения вызывают ассоциации — то есть анализ сугубо исторический, в изобилии наличествующий в этом повествовании. Если угодно, назовите это семиотикой.

Но конечно, семиотикой часто злоупотребляли. Предполагать, что смысл произведений искусства упакован в сии произведения их создателями, и так там и лежит, дожидаясь особо одаренного толкователя, — застарелый порок критики, а с недавних пор и науки. Эта презумпция может привести к невероятно грубым промахам. Именно она изрядно подпортила труды Теодора Визенгрунда Адорно, до нелепости переоцененные; именно по этой причине труды «новых музыковедов» эпохи 1980-х и 1990-х — адорнианцев всех до единого (и до единой) — столь

стремительно устарели. Если начистоту, этот дискурс по-прежнему авторитарен, и к тому же асоциален. Он по-прежнему дарует творящему гению и его пророкам, талантливым толкователям, монополию на истину. В качестве исторического метода это совершенно неприемлемо, но, являясь частью истории, как и все остальное, заслуживает упоминания. Мастерство историка в том, чтобы поменять вопрос «Что это означает?» на «Что это означало?». Благодаря этому сдвигу пустые домыслы и догматические споры превращаются в историческое объяснение. А объясняет оно, прежде всего, что поставлено на карту в «их» время — и в «наше».

Это все не к тому, что любые осмысленные рассуждения о музыке семиотичны. Многие — оценочны. И оценочные суждения тоже занимают почетное место в исторических нарративах, коль скоро это не просто оценки историка (как провидчески заметил Фрэнсис Бэкон). Величие Бетховена — прекрасный тому пример, потому что оно будет подробно обсуждаться на многих страницах второй половины этого труда. Само по себе, величие Бетховена — «всего лишь» мнение. Утверждать его в качестве факта будет для историка прегрешением — из тех, на которых строятся метанарративы. (И так как прегрешения историков столь часто входят в историю, им в этом труде уделено много внимания.) Но из сказанного уже вытекает, что подобные утверждения зачастую обладают грандиозной силой воздействия именно потому, что они не основаны на фактах.

Высказывания и действия, основанные на предполагаемом величии Бетховена, как раз и составляют его авторитет, который, несомненно, является историческим фактом, — фактом, практически определившим ход музыкальной истории во второй половине XIX века. Не учитывая его, мы вряд ли сможем объяснить, что же происходило в письменной музыкальной традиции в то время — и даже происходит по сей день. Принимает ли историк ту модель восприятия, на которой зиждется авторитет Бетховена — это для хода повествования значения не имеет и на обязанность историка о ней поведать влияния не оказывает. Это и составляет «историю восприятия» — относительно новую вещь в музыковедении, но (как согласятся теперь многие ученые) не менее важную, чем история создания, которая до недавнего времени и считалась, собственно, историей. Я приложил все усилия, чтобы предоставить обеим равный объем, так как обе они — необходимые составляющие любого исторического исследования, которое претендует на справедливость.

\* \* \*

*Высказывания и действия* в ответ на действительные или предполагаемые обстоятельства — вот основные факты истории человечества. Дискурс, которым обычно пренебрегают, — в сущности, и есть сама история. Он создает новые социальные и интеллектуальные условия, которые вызовут к жизни дальнейшие высказывания и действия в бесконечной цепи человеческой деятельности. Историком следует остерегаться тенденции (или искушения) упростить рассказ, игнорируя этот элементарнейший факт. Ни одно историческое событие, никакую смену периодов нельзя сколько-либо осмысленно назвать историческим фактом, пока не определены действующие лица; а действующими лицами могут быть только люди.

Приписывать способность к действию чему-нибудь еще, кроме людей, — это, в сущности, ложь, или, по меньшей мере, уход от ответа. В небрежной историографии (или в той, что нечаянно попала в лапы метанарратива), они случаются непреднамеренно, а вполне сознательно к ним прибегает пропаганда (то есть историография, умышленно вступившая в сговор с метанарративом). Привожу по одному примеру и того, и другого (и предоставляю читателю самому рассудить, кто из двух авторов благородно сел в лужу, а кто занимается пропагандой). Первый взят из книги Питера ван ден Торна «Музыка, политика и академия» — опровержения так называемого нового музыковедения 1980-х:

Вопрос занимательного контекста — это вопрос как эстетики, так и истории и теоретического анализа. Как только отдельные произведения начинают признаваться благодаря тому, чем они являются сами по себе, а не благодаря тому, что они представляют, сам контекст, как бы отражая эту перемену, все меньше зависит от исторических обстоятельств. На ум приходит огромное многообразие контекстов, когда внимание сосредоточено на произведениях, на непосредственности их контакта с современным слушателем и на тех отношениях, которые у него с ними складываются<sup>6</sup>.

Второй пример — фрагмент самой последней из опубликованных в Америке на момент написания этого текста «повествовательных» историй музыки, «Истории музыки в западной культуре» Марка Эвана Бондса:

---

<sup>6</sup> Van den Toorn P. C. Music, Politics, and the Academy. Berkeley and Los Angeles, 1995. P. 196.

К началу XVI века рондо, единственная дожившая до того времени средневековая *forme fixé*<sup>7</sup>, почти исчезла; ее место заняла шансон более свободной формы, основанная на принципе всепроникающей имитации. В 1520-х и 1530-х возникли новые подходы к написанию музыки на тексты на народном языке: парижская шансон во Франции, мадригал в Италии.

Новый песенный жанр, ныне известный как парижская шансон, возник в 1520-е в столице Франции. Среди известнейших композиторов, работавших в этом жанре, были Клоден де Сермизи (ок. 1490–1562) и Клеман Жанекен (ок. 1485–ок. 1560), чьи произведения широко распространялись парижским музыкальным издателем Пьером Аттеньяном. Парижская шансон отражает влияние итальянской фроттолы, но легче ее и ориентирована на аккордовое письмо больше, чем ранние шансон<sup>8</sup>.

При такой манере письма алиби гарантировано всем. Все подлежащие и дополнения при сказуемом с глаголом в активном залоге — это идеи или неодушевленные предметы, а все человеческие действия описаны в страдательном залоге. Не видать никого, кто бы что-то *делал* или *решил*. Даже композиторы во втором примере описаны не в действии, а как безликое средство или пассивное орудие «возникновения». А поскольку никто ничего не делает, самим авторам тоже не приходится иметь дела с мотивами и ценностями, с выбором и ответственностью — в этом и есть их алиби.

Второй фрагмент принадлежит к типу истории-стенограммы, которая неизбежно деградирует в вялый обзор, не предпринимая ничего, кроме описания объектов, и полагая, наверное, что тем самым гарантирует «объективность». Первый же фрагмент совершает гораздо более серьезное прегрешение, так как предпочитает безличность из идеологических соображений. Человеческий фактор изъят намеренно, дабы защитить автономию произведения-объекта и, фактически, воспрепятствовать историческому мышлению, которое автору явно кажется угрозой универсальности (в его понимании, истинности) тех ценностей, которых он придерживается. Но автор попался — на попытке навязать то, что я называю Великим или/или: проклятье современного музыковедения.

Великое или/или — эта неизбежная на первый взгляд дилемма, знакомая всем профессионально образованным музыковедам (которым при-

<sup>7</sup> *Forme fixé* (фр.) — одна из трех поэтических форм XIV–XV веков, повлиявших на музыкальную форму песен той эпохи.

<sup>8</sup> *Bonds M. E.* A History of Music in Western Culture. Upper Saddle River, New Jersey, 2003. P. 142–143.

шлось претерпеть дебаты по этому поводу в весьма нежном возрасте, на семинарах), кратко выражена в знаменитом вопросе Карла Дальхауза, самого авторитетного немецкого ученого своего поколения: является ли художественная история *историей* искусства или историей *искусства*?

Что за бессмысленное разграничение! Очевидно, что его необходимость обусловлена псевдо-диалектическим методом, укладывающим мышление в жестко — и искусственно — поляризованные термины: «Отражает ли музыка окружающую композитора реальность ИЛИ создает альтернативную реальность? Есть ли у нее общие корни с политическими событиями и философскими идеями ИЛИ она пишется просто потому, что музыке писали всегда, а не потому — или разве только иногда, — что композитор стремится ответить музыкой миру, в котором живет?» Это вопросы из второй главы книги Дальхауза «Основы истории музыки», названием которой — «Значение искусства: историческое или эстетическое?» — служит еще одна ложная дилемма. И вся глава, ставшая в своем роде классикой, представляет собой настоящий винегрет из пустых бинарных оппозиций<sup>9</sup>.

Рассуждения такого рода все уже давным-давно раскусили — но только не музыковеды. За спинами профессоров студенты моего поколения любили читать (часто вслух друг другу) непристойный трактатик Дэвида Хаккетта Фишера «Ошибки историков». Там есть раздел «Ошибки при постановке вопросов», в котором приведен незабываемый пример: «Василий Византийский — предатель или стукач?» («Возможно, — комментирует автор, — Василий как раз и был образцом современного предателя-стучака»)<sup>10</sup>. Ничто не заставляет нас а priori отдать предпочтение *или/или* перед *и/и*.

Действительно, если история создания и история восприятия одинаково существенны и обе необходимы для понимания продуктов культуры, из этого необходимо следует, что типы анализа, обычно полагаемые во взаимоисключающих «внешних» и «внутренних» категориях, могут и должны функционировать в симбиозе. Из этой предпосылки я и исхожу, отказываясь выбирать между тем и этим, но стремясь охватить и это, и то, и прочее.

За причинами столь длительного, хотя и подвергающегося критике в последнее время господства интерналистских моделей в истории музыки на Западе (что во многом объясняет ничем другим не объяснимый

<sup>9</sup> Dahlhaus C. Foundations of Music History / trans. J. Bradford Robinson. Cambridge, 1983. P. 19.

<sup>10</sup> Fischer D. H. Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought. New York, 1970. P. 10.

престиж Дальхауза) стоит более двух веков интеллектуальной истории, и в книге сделана попытка объяснить эти причины. Но следует заранее упомянуть и особые причины их влиятельности в недавней истории этой дисциплины — причины, связанные с холодной войной, когда общая интеллектуальная атмосфера была чрезмерно поляризована (и, следовательно, сведена к бинарным оппозициям), концентрировалась вокруг двух на вид исчерпывающих и всеобъемлющих вариантов.

Единственной альтернативой строго интерналистскому мышлению, казалось тогда, был дискурс, полностью развращенный вмешательством тоталитаризма. Только затронь социальную сферу, казалось тогда — и ты уже, в сговоре с коммунизмом, ставишь под угрозу честность (и свободу) творческого индивидуума. В Германии Дальхауза воспринимали как диалектический антитезис Георгу Кнеплеру, его равно авторитетному коллеге из ГДР<sup>11</sup>. Так что на его собственной территории и в политической среде идеологические пристрастия Дальхауза были приняты к сведению<sup>12</sup>.

В англоязычных странах, где Кнеплер был практически неизвестен, влияние Дальхауза было более пагубным, потому что его работы пересадили — неверно поняв — на почву местного научного прагматизма, считавшего себя идеологически нейтральным, свободным от теоретических предубеждений и, следовательно, способным видеть вещи как они есть на самом деле. Разумеется, и это было заблуждением (Фишер называет его, пожалуй, несправедливо, «ошибкой Бэкона»). Все мы признаем теперь, что наши методы основываются на теориях и управляются ими, даже если мы не формулируем их сознательно и загодя.

И нашим повествованием тоже управляют теории. Предпосылки и методология, из них вытекающая — те самые карты, которые я сейчас раскрываю, — кстати, тоже не были заранее сформулированы; но от этого заложенные в них возможности и ограничения не стали менее реальны и действенны. Заканчивая этот труд, и уже вполне осознавая методы, к которым пришел, я заметил их родство с методами, за которые ратует социолог искусства Говард Беккер в своем методологическом обзоре «Художеественные миры»<sup>13</sup>. Знаменитая в социологических кругах, эта книга не слишком популярна среди музыковедов, и я ознакомился с ней только

---

<sup>11</sup> См.: *Shreffler A. C. Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History // Journal of Musicology. XX (2003). P. 498–525.*

<sup>12</sup> См.: *Hepokoski J. M. The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources // Nineteenth-Century Music. XIV (1990–1991). P. 221–246.*

<sup>13</sup> К книге Беккера я обратился благодаря рецензии британского социолога Питера Мартина: *Martin P. Over the Rainbow? On the Quest for 'the Social' in Musical Analysis // Journal of the Royal Musical Association. CXXXVII (2002). P. 130–146.*

после того, как мой собственный труд был закончен в первом варианте. Краткое описание ее установок поможет мне завершить объяснение тех предпосылок, на которых основывается мой труд, а интерпретация книги Беккера, полагаю, предложит несколько полезных идей не только читателям этой книги, но и авторам других книг.

«Художественный мир» в понимании Беккера есть ансамбль действующих лиц и социальных отношений, необходимых для создания произведений искусства (или поддержания творческой деятельности). Изучая мир искусства, стало быть, следует изучать процессы совместной деятельности и посредничества — как раз то, что чаще всего отсутствует в традиционной историографии музыки. Подобные исследования пытаются ответить на вопросы вроде «Что было необходимо, чтобы появилась Пятая Бетховена?» во всей их полноте и сложности. Любому, кто полагает, что ответить можно одним словом — «Бетховен», следует почитать Беккера (или, при наличии времени, этот труд). Но разумеется, никто их тех, кто хоть немного задумывался о проблеме, не даст односложного ответа. Барток как-то обронил ценную подсказку к настоящему историческому объяснению, когда сухо заметил, что «Венгерский псалом» Кодая «не мог быть написан без венгерской народной музыки (как, разумеется, он не мог быть написан и без Кодая)»<sup>14</sup>.

История, пытающаяся объяснять, описывает динамические (и в подлинном смысле диалектические) отношения, существующие между влиятельными действующими лицами и посредниками, среди которых — организации и их привратники, идеологии, система потребления и распространения, включающая покровителей, публику, издателей и рекламодателей, критиков, летописцев, комментаторов и так далее практически до бесконечности, пока не решишься подвести черту.

Где ее подвести? Беккер открывает свою книгу интересным эпиграфом, сразу же поднимая вопрос и подводя к первому и самому главному своему теоретическому положению: «Художественное творчество, подобно любой человеческой деятельности, предполагает совместную деятельность какого-то числа людей, часто большого; художественное произведение, которое мы в итоге видим или слышим, возникает и продолжает существовать благодаря их совместным усилиям». Эпиграф взят из автобиографии Энтони Троллопа:

---

<sup>14</sup> *Bartok B. The Influence of Peasant Music on Modern Music // Weiss P., Taruskin R. Music in the Western World: A History in Documents. New York, 1984. P. 448.*

В мое обыкновение входило садиться за стол каждое утро в половине шестого; и также в мое обыкновение входило не давать себе поблажки. Старый слуга, чьим делом было будить меня, и которому я платил за то 5 фунтов в год сверх, не давал поблажки себе. За все эти годы в Уолтем-Кросс он ни разу не опоздал с кофе, который он должен был мне приносить. Полагаю, ему больше, чем кому бы то ни было, я обязан своим успехом. Приступая к литературной работе в этот ранний час, я мог закончить ее до того как оденусь к завтраку<sup>15</sup>.

Порядочное количество, так сказать, подавальщиков кофе будет выведено на страницах этого труда, равно как и тех действующих лиц, что следят за соблюдением обычаев (а иногда и закона), находят ресурсы, расширяют продукцию (часто переиначивая ее по ходу дела) и создают репутации. Все они предоставляют возможности и создают ограничения — то есть условия, в которых творят те, кто творит. Несмотря на все оговорки, львиная доля обсуждения неизбежно отведена композиторам, поскольку именно их имена запечатлены на артефактах, которые будут разбираться подробнее всего.

Но сам по себе акт именованья наделяет именуемого властью и культивирует мастер-нарративы — на этот раз в другом, более буквальном смысле, — так что и о нем будет произведено дознание. В каком-то смысле, первую главу можно считать образцом для гораздо более трезвой оценки места композиторов в общей исторической диспозиции: во-первых, потому что в ней не упоминается ни единого композитора; а во-вторых, потому что еще до обсуждения каких бы то ни было музыкальных артефактов в ней излагается история о том, благодаря чему они смогли возникнуть — история о королях, папах, учителях, художниках, писцах и летописцах, чьи голоса сливаются в хор противоречий, разногласий и распрей, будто доносящийся из ворот Расёмон.

Другое преимущество ориентации на дискурс и разногласия — в том, что это противоядие от лениво-блочного мышления. Всем известная парадигма «франкфуртской школы» представляет историю музыки двадцатого века нехитрой войной между двумя лагерями — авангардом героических подпольщиков и Кинг-Конгом всеусредняющей коммерции, также известным как Индустрия культуры. И от пристального анализа, принятого в этой книге, что выводит крупным планом реальные высказывания и действия людей («настоящих людей»), ей достается по заслугам. Исто-

---

<sup>15</sup> *Becker H. Art Worlds. Berkeley and Los Angeles, 1982. P. 1.*

рики популярной музыки снова и снова доказывают нам, что Индустрия культуры никогда не была монолитом, и достаточно прочесть несколько мемуаров — в качестве свидетельств, не пророчеств — чтобы понять, что и авангард таковым не был. Обе эти воображаемые единицы были ареной зачастую яростнейших социальных распрей, и из диссонанса рождалось разнообразие. И если уделять должное внимание внутрицеховым тренингам, это неизмеримо усложнит описание их взаимоотношений.

Этот краткий обзор предпосылок и методов, настаивающий на эклектичной множественности подходов к наблюдаемым явлениям и на радикальном расширении сферы наблюдения, по меньшей мере должен помочь объяснить причины, по которым сия работа имеет столь экстравагантный объем. В качестве оправдания могу предложить лишь мое убеждение, что те же факторы, что увеличили ее длину, также, и в той же мере, прибавили ей занимательности и полезности.

Р.Т. Эль-Серрито, Калифорния, 5 августа 2004

*Перевод Ольги Пантелеевой*

## Литература

1. *Bacon F.* Of the Dignity and Advancement of Learning / Transl. J. Spedder // *The Works of Francis Bacon*. 15 vols. Boston, 1857–1862. Vol. VIII. P. 419–420.
2. *Bartok B.* The Influence of Peasant Music on Modern Music // Weiss P., Taruskin R. *Music in the Western World: A History in Documents*. New York: Schirmer Books, 1984. P. \\\
3. *Becker H.* *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982. xiv, 392 p.
4. *Bonds M.E.* *A History of Music in Western Culture*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 2003. xxi, 645 p.
5. *Bourdieu P.* *Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste* / Trans. R. Nice. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. xiv, 613 p.
6. *Chailley J.* 40 000 ans de musique. Paris, 1961; *Chailley J.* 40 000 Years of Music / trans. R. Myers. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1964. xiv, 229 p.
7. *Dahlhaus C.* *Foundations of Music History* / Trans. J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. x, 177 p.
8. *Fischer D.H.* *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*. New York: Harper Torchbooks, 1970. xxii, 338 p.
9. *Hepokoski J.M.* The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources // *Nineteenth-Century Music*. xiv (1990–1991). P. 221–246.
10. *Hobsbawm E., Ranger T.*, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. vi, 320 p.
11. *Martin P.* Over the Rainbow? On the Quest for «the Social» in Musical Analysis // *Journal of the Royal Musical Association*. CXXVII (2002). P. 130–146.

12. *Shreffler A. C.* Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History // *Journal of Musicology*. XX (2003). P. 498–525.
13. *van den Toorn P. C.* Music, Politics, and the Academy. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995. x, 238 p.
14. *Walser R.* Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity // *Popular Music*. II (1992). P. 263–308.