

К вопросу о «национальных композиторских школах» и их «основоположниках»

В статье рассматриваются и критикуются традиционные для отечественного музыковедения концепты «национальной классической музыки» и ее «основоположников». Рассматриваемая философско-культурологическая проблема анализируется в свете концепции догоняющей модернизации, а также феномена «романтического национализма» и соотношения «национальных» и «универсальных» стилей европейской и мировой музыки.

Ключевые слова: национальные композиторские школы; романтический национализм; барокко; рококо; классицизм; Ренессанс; догоняющая модернизация; универсализм.

«Вы – философы, культурологи, а я представляю консервативное традиционное музыковедение». Такую тираду однажды произнес на международной научной конференции весьма видный и статусный специалист. И эта фраза, сказанная явно с откровенным вызовом, как нельзя лучше характеризует положение дел в данной конкретной области познания. Музыковедение – дисциплина действительно крайне консервативная, ревниво охраняющая свои профессиональные границы и стремящаяся не допускать в собственный «заповедный лес» разных «диверсантов» из смежных дисциплин (прежде всего – тех самых философов и культурологов). В принципе, для такой позиции основания есть: материал, которым занимается музыковедение, – крайне специфичен, аналитическая база и понятийные ряды – тоже. Впрочем, еще М. Бахтин – применительно к искусствоведению в целом – считал такой подход крайне архаичным...

Однако такая профессиональная обособленность музыковедения приводит к неожиданному и одновременно предсказуемому результату – консервированию определенных концепций, принимаемых за аксиомы и как бы априори не требующих доказательств. Между тем подобные концепции при ближайшем рассмотрении сплошь и рядом вовсе не выглядят аксиоматичными, а зачастую и обнаруживают свою несостоятельность. Причем данное малоприятное (для традиционного музыковедения) открытие происходит как раз в момент подключения к дискурсу методик смежных гуманитарных дисциплин, расширяющих поле рассматриваемой проблематики и вводящих в дискуссионное поле новые концепты. Иногда же для того, чтобы сделать «еретические выводы», достаточно даже остаться в рамках традиционного профиля – достаточно только заняться самой элементарной компаративистикой. Проблема, рассматриваемая нами в данной статье, репрезентирует оба возможных варианта.

Речь пойдет о феномене «национальных композиторских школ» и их «основоположниках». Данный концепт в музыковедении – один из самых фундаментальных, буквально вбитый в сознание, тиражируемый на всех уровнях – от школьных учебников и популярных биографий до солидных научных трудов. Применительно к России – тем более, поскольку на роль «основоположника русской классической музыки» (именно с такой формулировкой) традиция «назначила» Михаила Ивановича Глинку. И назначила небезосновательно: вряд ли кто-нибудь будет оспаривать тот факт, что именно с Глинкой русская музыка вышла на принципиально иной качественный уровень. Сомнение в приведенном концеп-

* **Дмитрий Владимирович Суворов**, канд. культурологии, доцент, лауреат премии им. П. П. Бажова (г. Екатеринбург).

те сразу выводит разговор за рамки научной дискуссии и приобретает характер натурального антипатриотического кощунства – ведь объектом сомнения становится культовая фигура, один из главных смысловых символов отечественной культуры вообще... И все же – как там у М. Монтеня: «Сомневаюсь – значит, существую». Ибо для науки творческое, плодотворное сомнение – важнейший двигатель познания; и, безусловно, прав был К. Поппер, когда констатировал: если в науке какое-то положение объявляется «вечным» и «непересматриваемым» – в этот момент наука кончается и вытесняется чем-то квазирелигиозным. Эпистемологически проблема здесь может быть очерчена следующим образом: необходимо выйти из притяжения искусствоведения (где данный понятийный ряд принимается аксиоматически и де-факто не анализируется, причем это стало традицией), а рассматриваемые концепты необходимо поместить в культурологическое познавательное поле и анализировать обозначенную тематику именно с позиций культурологии. Что мы сейчас и предпримем.

Вопросы начинаются с самого концепта. Что значит «основоположник русской (или любой другой) классической музыки»? И что означает понятие «классическая музыка» вообще? Ведь в данном случае понятие используется вовсе не в том смысле, в котором его использует культурология – как символ «элитарной культуры», в противовес фольклору и масскульту. Если «классическая музыка» в данном контексте – это музыка, ставшая классикой (т. е. – достигшая определенного уровня мастерства, вышедшая из периода ученичества), то тогда с этим можно согласиться – но до определенной степени. Иначе получается, что вся музыка, созданная в данной стране (или в рамках данного этноса) до появления «отца-основателя», по определению объявляется «неклассической», не «дотянувшей до уровня». (В западном музыковедении есть даже термин, не прижившийся в России: «предклассика».) А вот это утверждение – уже явно не из разряда аксиоматических, ибо кто, с помощью какой аналитической методики сможет доказать, что тот или иной композитор достиг или не достиг «классического» уровня? И с каким «манометром» можно измерить этот самый уровень? Чаще всего в ход идет элементарная «отсылка к авторитету» или привлечение «фигуры должной весовой категории» – что-то по типу совершенно реально высказанной сентенции «Как можно говорить о Вила-Лобосе (имярек может быть иным), если есть Бах?» Однако о научности подобных утверждений говорить нельзя – уже не говоря о том, что если бы была возможность перенестись в конец XVII века, то сентенция модифицировалась бы примерно так: «Как можно говорить о Бахе, когда есть Букстехуде (Шютц, Свелинк, Монтеверди, Жоскен Дебре, Бёрд, Хайникен, Корелли, Бибер, Фрескобальди et cetera)?»

Посмотрим на проблему несколько с иного ракурса. Как с концептом «национальной школы» и «основоположников» обстоят дела в музыкальных культурах зарубежных стран? Даже самый поверхностный анализ приводит к крайне интересному результату. Оказывается, в большинстве стран со «старыми» национальными культурами такая проблема просто не стоит! Скажем, с какого периода начинается итальянская классическая музыка и кто является ее основоположником? Сами итальянцы ответят: скорее всего, с эпохи Возрождения – как и вся итальянская художественная культура в целом (если быть абсолютно точным, то с Дученто, с XIII века). В свое время Джузеппе Верди (сам – один из столпов итальянской музыки) сформулировал посылку: «Мы (итальянские музыканты. – Д. В.) – дети Палестрины». Имеется в виду, естественно, Джованни Пьерлуиджи Палестрина (1525–1594), крупнейший композитор эпохи Чинквеченто, классик «полифонии строгого стиля». На самом деле корни итальянской постсредневековой музыки – еще более ранние, и к «отцам-основателям», помимо Палестрины, можно прибавить (как минимум) Грегорио Аллегри, Андреа и Джованни Габриэли, а также

всю школу итальянских мадригалистов. Применительно к Франции – старт авторского композиторского искусства нужно будет отодвинуть еще раньше, в XII век, к «Школе Нотр-Дам», представленной именами Леонина и Перотина Великого. Аналогично – в Германии, здесь «корни» – также в XII веке, и фундаментальной фигурой следует признать преподобную Хильдегарду Бингенскую. Но самое интересное то, что ни в одной из перечисленных стран не возникла посылка делить собственное композиторское искусство на «классическое» и «предклассическое», и, скажем, во Франции невозможна дискуссия, кто там является «основоположником французской классической музыки» – Перотин или, скажем, Гильом де Машо и его коллеги по школе «Ars nova»?

Тогда логичен вопрос: в каких еще странах, кроме России, подобная проблема если не является краеугольной составляющей национального мифа, то хотя бы присутствует в дискурсе? Ответ приходит сразу: в странах «молодых», где формирование композиторских школ произошло позже, уже в Новое время. Скажем, Э. Григ и Ю. Свенсен – бесспорные «отцы-основатели» для композиторской школы Норвегии, аналогична роль Я. Сибелиуса в Финляндии, К. Нильсена в Дании и Виана да Мота в Португалии. Но даже и здесь не все столь элементарно, и нас подстерегают уже привычные «подводные камни». Вот характерный пример: в советских (а затем – российских) учебниках основоположником чешской классической музыки именуется Бедржих Сметана, которого даже называют «чешским Глинкой». Но... ведь в Чехии композиторские школы существовали за несколько столетий до Сметаны! Достаточно вспомнить и чешский Ренессанс (творчество Яна Крыштофа Гаранта и Яна Турновского), и великолепное чешское музыкальное барокко (представленное такими признанными мастерами, как Ян Михна и Богуслав Черногорский, да и австрийский барочный классик Генрих Игнац Франц фон Бибер – этнический чех), и, наконец, «мангеймскую школу», ставшую одной из кульминаций музыки раннего классицизма. Один список прославленных «мангеймцев» и следующих за ними чешских мастеров «второго поколения» впечатляет: Францишек Тума, Ян Жах, Иржи Антонин Бенда, Леопольд Кожелух, Ян Антонин Кожелух, Ян Якуб Рыба, Кристиан Каннабих, Йозеф Штепан, Ян Вацлав Стамиц, Карел Стамиц, Ян Батист Ваньхал, Франц Ксавер Рихтер, Йозеф Мысливечек («чешский Моцарт»).... Они что, все – «предклассики»? Подобное утверждение (если бы оно было высказано) не только оскорбительно для чешского национального самосознания, но и является исторически и гносеологически ошибочным.

Для нас важно следующее: сама постановка проблемы о «национальных классических школах» имманентна для стран и культур, для которых характерен алгоритм «догоняющей модернизации». Когда в силу определенных исторических обстоятельств страна/культура вынуждена развиваться «вдогонку» стран/культур, уже прошедших определенные этапы развития (исторического, политического, экономического, социокультурного), которые «догоняющей» стране/культуре еще предстоит пережить и освоить. Именно тогда актуальным становится вопрос о «достижении классического уровня», равно как и об «отцах-основателях», взявших этот историко-культурный рубеж. Отсюда же и концепт «национального Возрождения», столь типичный для всех художественных культур «догоняющих» стран – причем не только «молодых» (Балканы и вообще Юго-Восточная Европа, Скандинавия, и тем более неевропейский мир), но даже и некоторых «старых», в силу исторической конкретики тоже оказавшихся в аналогичном положении (применительно к музыке – характерны примеры Англии и Испании: как известно, новая испанская музыка рубежа XIX–XX вв. получила именно такое название – Ренасимьенто, буквально «возрождение»). Зачастую подобные феномены узнаваемы даже терминологически: так, в армянской музыке XX века существует ус-

тойчивый номинатив «армянская «Могучая кучка» (Александр Арутюнян, Арно Бабаджанян, Эдвард Мирзоян, Лазарь Сарьян и Адам Худоян), а в музыке Турции – так называемая «Турецкая пятерка» (Ахмед Аднан Сайгун, Ульви Джемаль Эркин, Джемаль Решид Рей, Хасан Ферид Альнар и Неджил Казым Аксес). Вряд ли стоит пояснять, что в обоих данных случаях объектом аллюзии (и ориентира) послужила русская «Могучая кучка» (которую на Западе называли «Русская пятерка» – отсюда и специфика турецкого номинатива). Стоит также заметить, что и вышеприведенное высказывание Дж. Верди о «детях Палестрины» прозвучало во вполне определенной обстановке – на излете эпохи Рисорджименто, в условиях возникшего «вагнеровского бума», когда перед итальянской музыкой (старейшей в Европе!) внезапно возникла необходимость самоутвердиться перед лицом мощного инокультурного вызова. Необходимость, абсолютно имманентная для молодых «догоняющих» культур: таковы парадоксы истории...

Но есть и еще один момент, традиционно упускаемый из виду, – а в нем, как представляется, заложен главный ключ к пониманию того, почему в России возникла проблема Глинки и «доглинкинского этапа» (экстраполированная отечественным музыковедением и на другие культуры – в частности, на украинскую, где на роль «местного Глинки» выбрали Николая Лысенко, и тоже с игнорированием всего предыдущего развития украинской музыки).

Дело в том, что и Глинка, и Лысенко, и Сметана, и, например, Ф. Лист и Ф. Эркель (применительно к Венгрии), и Ф. Шопен вкупе со Ст. Монюшко (применительно к Польше) – романтики. А романтизм, как известно, принес в собственную творческую философию и миропонимание (а также, разумеется, и в эстетику) такой общеизвестный и принципиально новый феномен, как «романтический национализм». То есть – тяга к «корням», идеализация и глорификация собственного прошлого (зачастую – виртуального), выстраивание интеллектуальных и идеологических конструкций «возвращения к великим истокам» (причем стилистика «догоняющей модернизации» правила бал и здесь: теоретическим базисом для романтического национализма служили труды немецкой классической философии – прежде всего И. Гердера, Г. Гегеля и И. Г. Фихте). Применительно к музыке (не только к ней – но к ней в первую очередь) это привело к кардинальному результату – формированию музыкального стиля с четко ориентированным этнизмом. То есть – именно в этот историко-культурный момент начинается «разведение композиторов по национальным квартирам», причем исключительно посредством стиля. В западном музыковедении этот момент был назван своим именем – «музыкальный национализм»: именно так, «музыкальным националистом», европейская и американская художественная критика именовала, например, Э. Грига (но относится это далеко не только к нему!). Этот «национально ориентированный» стиль формировался на основе широкого обращения композиторов к музыкальному (и не только) фольклору – но на основе такого обращения творцы формировали свои индивидуальные «вселенные», отнюдь не сводимые к фольклорному прообразу: можно даже говорить о том, что композиторская индивидуальность сплошь и рядом создавала тот самый модус «национальной культуры», по которому далее начинали судить о музыкальном облике страны и народа в целом. Для нас важно, что все вышеупомянутые «основоположники» (и Глинка в том числе) как раз принадлежали к данной философско-эстетической парадигме: при таком положении дел пьедестал «отца-основателя» отечественной «классической музыки» был для композиторов данного типа просто гарантирован...

Но – и в этом суть рассматриваемой проблемы – следует отдавать себе отчет в непреложном факте: все предыдущие стили и направления европейской музыки (Средневековье, Ренессанс, барокко, рококо, классицизм) не имели установки на «национальное своеобразие» и не были детерминированы еще не существовав-

шим тогда «романтическим национализмом»! Это были универсалистские стили, своего рода «высокий космополитизм». И это – не эстетическая ущербность, а просто иной эстетический алгоритм! Предлагаю провести опыт и ответить на вопрос: чем принципиально (в плане используемых выразительных средств и стилистических особенностей) отличаются друг от друга музыка австрийца (с хорватскими корнями) Й. Гайдна, богемского немца Х. Глюка, натурализовавшегося в Англии уроженца Германии Иоганна Христиана Баха, итальянцев Л. Боккерини и Н. Йомелли, французов Ф.-А. Филидора и А. М. Гретри, испанца В. Мартини-Солера, чеха Й. Мысливечека и украинца с «российским паспортом» Д. Бортнянского? (Все перечисленные имена принадлежат корифеям музыкальной культуры классицизма.) И никакой «неполноценности» в плане эстетики – просто эстетика была универсальная! Но то же самое можно экстраполировать и на эпоху барокко: общеизвестен пример, когда И. С. Бах переключал сочинения А. Вивальди на иной исполнительский состав и включал в число собственных сочинений (классика жанра – концерт И. С. Баха для 4 клавиров с оркестром, который в первоначальном варианте был концертом А. Вивальди для 4 скрипок). И – никаких стилистических «швов»! Да и аккультурация композиторов XVII – первой половины XVIII в. в инонациональной среде проходила предельно гладко и практически безболезненно (достаточно вспомнить биографии Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя, Ж.-Б. Люлли, Р. Валентини). Применительно к музыкальному Ренессансу эта «общеευропейскость» стиля выражена еще сильнее, поскольку существовавшая тогда эстетика «полифонии строгого стиля» объединяла композиторов на жесткой основе пифагорейской числовой магии и математически точных формул контрапункта. Естественно, композиторская индивидуальность проявляла себя и в этих условиях (столь непохожих на реалии XIX века) – и натренированный слух специалиста сумеет найти особенности неповторимой интонации итальянских (Палестрина, Аллегри, Габриэли), французских (К. Жаннекен), испанских (А. Кабесон, Т. Л. Виктория) и нидерландских (Г. Дюфай, Я. Окегем, Я. Обрехт, Жоскен Де пре, Орlando Лассо) авторов. Но, подчеркну, – это удел специалистов. Для 99 % слушателей данная эпоха – господство единого стиля (и это соответствует действительности). В описываемые эпохи как раз выходом за рамки принятого были проявления «музыкального национализма», возникавшие тогда, когда конкретные композиторы в своем творчестве выходили за рамки господствующего общеевропейского направления и соприкасались с эстетикой «андерграунда» того времени – например, с элементами того, что в литературоведении называют «ренессансным реализмом» (да и культура рококо, чисто французская по генезису, за пределами Франции выглядела экзотикой). Тогда возникали прецеденты типа некоторых сочинений Г. Ф. Телемана с явной отсылкой к музыкальной культуре конкретной страны – благо, Телеман несколько раз менял место проживания, от Испании и Швеции до Речи Посполитой (известный пример – Концерт для продольной и поперечной флейты с оркестром); многих произведений французских клавесинистов (пронизанных именно чисто французским колоритом), и особенно феномен британского мастера Генри Перселла, произведения которого настолько мощно несут в себе именно характерные черты британского музицирования, что можно говорить о выходе перселловской музыки за рамки барокко. Применительно к эпохе классицизма аналогом будет служить творчество М. Огиньского. Но, повторюсь, эти яркие и своеобразные феномены не являются определяющими для своего времени, их можно рассматривать как своеобразные «предтечи» того грандиозного парадигмального сдвига, который произойдет в европейской музыке в XIX веке в романтическую эпоху.

Исходя из сказанного, можно резюмировать проблему следующим образом. Тот традиционный концепт, который существует в отечественном музыковедении

применительно к феномену «национальной классической музыки», должен быть, как минимум, скорректирован. И скорректирован именно культурологически – путем введения в дискурс понятий и теорий, давно отработанных в рамках культурологии (и даже ставших там уже хрестоматийными). В данном конкретном случае – хорошо известную историю смены стилей в европейской музыке (и смену интонационных парадигм в рамках данных стилистических трансформаций) необходимо рассматривать в более широком научном контексте, оперируя не только и не столько искусствоведческими, сколько философско-культурологическими категориями. Следует говорить не о «национальной классической музыке», а о «национальной романтической музыке» – так точнее. И, соответственно, фигуры типа Глинки, Грига, Шопена, Сметаны, Вебера или Листа встанут на свое собственное место – как корифеи-романтики, создавшие индивидуальный (и национально ориентированный) стиль в рамках парадигмы «романтического национализма». А применительно к отечественной музыкальной культуре сразу резко и радикально раздвигаются временные и стилистические рамки русского музыкального классического искусства. Тогда классиками отечественной музыки – с полным на то основанием – можно будет назвать и творцов полихорного панегрического хорового концерта допетровской и Петровской эпох (Н. Дилецкий, В. Титов, Н. Калашников, Ф. Редриков, Я. Резвицкий, Колпенский, Дж. Сарти), и корифеев екатерининской эпохи (И. Хандошкин, В. Пашкевич, Ю. Козловский, Е. Фомин, А. Ведель, М. Березовский, Д. Бортнянский), и мастеров начала XIX века, композиторов предпушкинско-предглинкинское время (С. Дегтярев, С. Давыдов, А. Верстовский, А. Львов, А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев). И это будет не только восстановлением исторической справедливости, но и долгожданным приобщением России к тем самым «исконным ценностям», вокруг которых в последнее время сломано столько копий...

Литература

1. Барбашин М. Ю. Институты и этногенез: институциональное воспроизводство этнической идентичности в локальных сообществах. – 3-е изд. – Ростов н/Д : Изд-во Южного федерального университета, 2014.
2. Гордійчук М. М. Музика на Україні // Радянська енциклопедія історії України / редколегія: А. Д. Скаба (відповідальний редактор) та інші. – Київ : АН УРСР, Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1971. – Т. 3 : Летичів Розкопки. – С. 184–185.
3. Ермаханова С. А. Теория модернизации: история и современность // Актуальные проблемы социально-экономического развития: взгляд молодых ученых. – Новосибирск, 2005. – С. 233–247.
4. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. – СПб., 2006.
5. Михайлова М. Б. Классицизм и национальные традиции стран Европы // Региональные и национальные аспекты в архитектуре: наследие и перспективы / отв. ред. Г. Г. Нугманова. – Казань : Kazan-Kazan, 2003. – С. 53–55.
6. Раздольская В. И. Европейское искусство XIX века: Классицизм, романтизм. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – (Серия : Новая история искусства).
7. Суворов Д. В. Своеобразие российской цивилизации и процессы модернизации в России. – Saarbrücken : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2011. – 326 с.
8. Palisca C. V. 'Baroque' as a Music-Critical Term // French Musical Thought, 1600–1800 / Ed. by G. Cowart. – Ann Arbor : UMI Research Press, 1989. – P. 7–11.
9. Popper K. R. Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge. – London and Henley : Routledge and Kegan Paul, 1972.
10. Swain J. P. Historical dictionary of Baroque music. – Lanham, 2013.

Dmitriy Vladimirovich Suvorov,

Candidate of Culturology, Associate Professor, the winner
of the P. P. Bazhov Writer's Prize (Yekaterinburg)

To the Issue of “National Schools of Composition” and their “Founders”

The article examines and criticizes the traditional for Russian musicology concepts of "national classical music" and its "founders". The considered philosophical and culturological problem is analyzed in the light of the concept of catching-up modernization, as well as the phenomenon of "romantic nationalism" and the ratio of "national" and "universal" styles of European and world music.

Keywords: national schools of composition; romantic nationalism; Baroque; Rococo; classicism; Renaissance; catch-up modernization; universalism.