

Т.В. Цареградская

РУССКАЯ ТЕОРИЯ И ЕВРОПЕЙСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА: О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Сегодня теоретическое сообщество России стоит на пороге того, чтобы, наконец, систематически выходить в «европейское музыковедческое пространство». Это выдвигает необходимость осмыслить, по крайней мере, две вещи: 1) что мы представляем собой как сообщество и каким багажом располагаем; 2) как мы соотносимся с той средой, с тем кругом, к которому собираемся примкнуть. Тут я могу говорить лишь о той части нашего теоретического сообщества, предметом интереса которого является музыка XX века; а соотношение я буду в основном выстраивать с англо-американским музыкознанием, предмет которого мне известен лучше. Здесь, правда, может возникнуть вопрос: а причем здесь заявленная в названии «европейская перспектива», коли речь идет и о США тоже? Отвечу, что сейчас большинство из крупных европейских ученых и композиторов работают в США, и поэтому обойти их вниманием мы не сможем, равно как и разделить, кто из них работает в Европе, а кто в Америке. Во-вторых, было бы опрометчиво говорить о «всемирной перспективе», поскольку силу сейчас набирают некоторые национальные школы музыкознания, в том числе южно-американская (Бразилия, Аргентина). Вопрос разделений здесь достаточно условен и определяется прежде всего языком. За пределами своего дискурса я оставлю немецкоязычное и франкоязычное музыковедение.

Начнем с вопроса о соотношении. Как в целом выглядит сегодня изучение музыки XX века в нашей стране и что происходит за ее пределами? Понятно, что отечественное музыкознание имеет свою историю изучения современной музыки, равно как и других разделов. Но изучение современности было, как представляется, особенно драматичным.

В своем докладе А.С. Соколов упомянул высказывание Е.В. Назайкинского о классикоцентричности отечественного музыкознания. И действительно, на протяжении сталинского периода, «хрущевской оттепели», брежневского «застоя» изучение музыки XX века было диспропорционально всем остальным областям теоретического знания. Внутри же этого раздела музыкознания большую часть занимали исследования о классиках советской музыки. основополагающие работы: 1961 — В.Н. Холопова и Ю.Н. Холопов о сонатах Прокофьева, Г.А. Орлов о симфониях Шостаковича; 1964 — С.М. Слонимский о симфониях Прокофьева; 1967 — Холопов о свойствах гармонии Прокофьева, 1968 — М.Е. Тараканов о стиле симфоний Прокофьева, 1969 — М.Г. Арановский о мелодике Прокофьева¹. Внутренний политический момент очевиден — публикации о наших классиках начинаются во время «хрущевской оттепели»; но, кажется, с этого берет старт и теория современной композиции. После этих трудов можно видеть, как историография и теория набирают силу и хотя бы частично заполняется тот пробел, который не мог быть заполнен в 1950-е в связи со страшными постановлениями о формализме.

Современной зарубежной музыке приходилось в нашей стране значительно сложнее. Осторожные шаги к изучению музыки современной Европы и Америки в послевоенные годы начинаются со статьи М. Друскина «Пути развития современной зарубежной музыки»; книги Г.М. Шнеерсона «О музыке живой и мертвой»; статей Л.А. Мазеля «О путях развития языка современной музыки»². Событием огромного значения стало опубликование цикла сборников «Кризис буржуазного искусства и музыка»; кроме статей — «политических агиток» были и те, которые несли благородную миссию информационного ознакомления с состоянием дел в западноевропейской музыке. Постепенно появляются монографии: 1967 — Л.Г. Раппопорт об Онеггере; 1969 — И. Медведева о Пуленке; 1972 — С. Павчинский об Онеггере, 1974 — Л.Г. Ковнацкая о

¹ См.: *Холопова В.Н., Холопов Ю.Н.* Фортепианные сонаты Прокофьева. М., 1961; *Орлов Г.А.* Симфонии Д. Шостаковича. Л., 1961; *Слонимский С.М.* Симфонии Прокофьева, М.; Л., 1964; *Холопов Ю.Н.* Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967; *Тараканов М.Е.* Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968; *Арановский М.Г.* Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969.

² *Друскин М.С.* Пути развития современной зарубежной музыки // Вопросы современной музыки: сб. ст. / ред. кол.: М.С. Друскин (глав. ред.) и др. Л., 1963. С. 174–178; *Шнеерсон Г.М.* О музыке живой и мертвой. М., 1960; *Мазель Л.А.* О путях развития языка современной музыки // Советская музыка. 1965. № 6. С. 15–26; № 7. С. 6–20; № 8. С. 6–20.

Бриттене и Т.Н. Левая, О.Т. Леонтьева о Хиндемите³. В 1984 году опубликованы монографии о Веберне и Орфе, в 1986 году — о Мийо⁴. Особую нишу занимает Стравинский: он русский композитор, но как бы не полностью; и симптоматично, что в 1967 году выходит в свет книга И.Я. Вершининой о русских балетах, а затем уже в 1974 году — монография М.С. Друскина⁵. Дальнейшее продвижение по пути освоения современного музыкального материала нарастало стремительно: на сегодняшний день имеются на русском языке книги о Веберне, Шёнберге, Берге, три монографии о Мессиаане, книги о Булеше⁶. Есть целый ряд прекрасных диссертаций; этот процесс идет полным ходом⁷. Опубликованы статьи в различных сборниках. Однако, по понятным причинам, пока что гораздо больше того, чего мы не имеем: нет крупных работ (монографий) о Штокхаузене, Ноно, Берио, обобщающих трудов о Ксенакисе, Лигети⁸. Американские

³ См.: *Раппопорт Л.Г.* Артур Онеггер. Л., 1967; *Медведева И.* Франсис Пуленк. М., 1969; *Павчинский С.* Симфоническое творчество Онеггера. М., 1972; *Ковнацкая Л.Г.* Бенджамин Бриттен. М., 1974; *Левая Т.Н., Леонтьева О.Т.* Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. М., 1974.

⁴ *Холопова В.Н., Холопов Ю.Н.* Антон Веберн: Жизнь и творчество / предисл. Р.К. Щедрина. М., 1984; *Леонтьева О.Т.* Карл Орф. М., 1984; *Кокорева Л.М.* Дариус Мийо: Жизнь и творчество. М., 1986.

⁵ См.: *Вершинина И.Я.* Ранние балеты Стравинского. М., 1967; *Друскин М.С.* Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды. Л., 1974.

⁶ См.: *Власова Н.О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007; *Шёнберг А.* Стиль и мысль: статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006; *Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра:* материалы междунар. науч. конф., 3–4 нояб. 1999 г. / ред.: Е.И. Чigareва, Е.А. Доленко. М., 2002; *Арнольд Шёнберг — Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки = Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. Malerei und Musik im Dialog: К 50-летию со дня смерти Арнольда Шёнберга / авт. ст. Карин фон Маур, Я. Брук; сост. К. фон Маур. М., 2001; Векслер Ю.* Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. СПб., 2009.

Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиаана / вступ. ст. М. Тараканова. М., 1987; *Екимовский В.* Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество / предисл. Р.К. Щедрина. М., 1987; *Цареградская Т.В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. М., 2002; *Петрусёва Н.* Пьер Булез: эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002; *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов: аналит. очерки. М., 1998.

⁷ Усилиями молодых ученых мы сегодня имеем некоторый корпус русскоязычной литературы о Гризе и Дюсапене, Лахенмане и Куртаге, Риме и Саариахо, американском минимализме и стиле *tintinnabuli* в творчестве Пярта (это лишь отдельные штрихи).

⁸ Книга о Лигети, принадлежащая русскому исследователю, все же появилась, но не в нашей стране — это исследование М. Лобановой. См.: *Lobanova M.* György Ligeti. Style. Ideas. Poetics. Berlin, 2002.

Из отечественных работ см.: *Крейнина Ю.В.* Дьердь Лигети. Личность и творчество: сб. ст. М., 1993; *Тюлина С.В.* Состояние звуковысотной системы в современной зарубежной музыке: (К. Штокхаузен, Д. Лигети: 1960–80 гг.): автореф. дис. ... канд. иск. М., 1995; *Цареградская Т.В.* Время и ритм в музыке второй половины XX в.: О. Мессиаан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис: дис. ... д. иск. М., 2002; *Ее же.* Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббитта: к проблеме

композиторы представлены книгами об Айвзе С. Павлишин и А. Ивашкина, диссертацией Е.В. Придановой⁹, обзорными трудами Е. Дубинец, О. Манулкиной, С. Сигиды, М. Переверзевой¹⁰, которая также является автором монографии по Кейджу. Чуть больше повезло композиторам Польши, и то, надо полагать, этот паллиатив связан с некоторыми политическими пристрастиями: есть исследование Л.М. Кокоревой, стараниями Л. Раппопорта и И. Никольской имеются книги о Лютославском, а в последние месяцы вышла в свет монография о Пендерецком¹¹. Первая же на русском языке книга о Пендерецком принадлежала А.В. Ивашкину¹². Наконец, в 2010 году появился

сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов: автореф. дис. ... канд. иск. Вильнюс, 1988.

Савенко С.И. Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1987. Вып. 94. С. 82–119; *Савенко С.И.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. М., 1995. Вып. 1. С. 11–36; *Чаплыгина М.А.* Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: лекция по курсам «Муз.-теорет. системы», «Современ. гармония». М., 1990.

Дубов М.Э. Янис Ксенакис — архитектор новейшей музыки: дис. ... канд. иск. / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2008; *Иль Я.* Пространственные композиции Яниса Ксенакиса (на примере Polytopes): дипл. работа / РАМ им. Гнесиных. М., 2007; *Осипова О.* Музыкальная композиция Яниса Ксенакиса: творческий метод и его реализация в сочинениях 70–80-х годов: дипл. работа / РАМ им. Гнесиных. М., 1996; *Ферапонтова Е.В.* Вокальная музыка Яниса Ксенакиса как феномен его композиторского творчества: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. М., 2008. Недавно опубликована книга Е. Ферапонтовой «Янис Ксенакис. Вокальное творчество» (М., 2011).

⁹ *Павлишин С.С.* Чарльз Айвз. М., 1979; *Ивашкин А.В.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991; *Приданова Е.В.* Творчество Чарльза Айвза в парадигме американского трансцендентализма: дис. ... канд. иск. Н. Новгород, 2005.

¹⁰ См.: *Дубинец Е.А.* Американская музыка второй половины XX века: Нотация и методы композиции: дис. ... канд. иск. М., 1996; *Переверзева М.В.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика: монография. М., 2006; Музыкальная культура США XX века / ред. кол.: М.В. Переверзева (отв. ред.), М.А. Сапонов, С.Ю. Сигида. М., 2007; Музыка США: вопросы истории и теории: сб. / ред.-сост. М.В. Переверзева. М., 2008; *Манулкина О.Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб., 2010; *Сигида С.Ю.* Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века: Становление национальной идентичности: очерки. М., 2012.

¹¹ *Кокорева Л.М.* Музыкальная культура Польши XX века: К. Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий: очерки. М., 1997; Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М., 1995; *Никольская И.И.* Кшиштоф Пендерецкий: инструментальная музыка, симфонии, оперы: очерки. М., 2012; *Ее же.* От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: очерки развития симфонической музыки в Польше XX в. М., 1990; *Ее же.* Кароль Шимановский: Воспоминания, ст., публикации: сб. / ред., сост., предисл. И. Никольской, Ю. Крейниной. М., 1984; *Раппопорт Л.* Витольд Лютославский. М., 1976.

¹² *Ивашкин А.В.* Кшиштоф Пендерецкий: моногр. очерк / предисл. М.Е. Тараканова. М., 1983.

энциклопедический словарь «Музыка XX века» Л. Акопяна: надо полагать, что первый этап аккумуляции знаний о музыке XX века у нас практически подошел к завершению.

Теоретические труды создавались параллельно историческим: вначале это были статьи Холопова¹³, затем его же книга «Очерки современной гармонии» (1974); следующим важным шагом становится перевод в 1976 году книги Когоутека и позже — «Введение в современную гармонию» Н.С. Гуляницкой (1984). Таким образом, в рамках учебной дисциплины и теоретического направления *гармонии* отечественная теоретическая мысль впервые осуществила проникновение в глубины музыки XX века.

«Чудо 90-х» сказалось на количестве созданных трудов о современной музыке уже в гораздо более широком поле. Появляются «Теоретические основы полифонии XX века» И.К. Кузнецова (1994); «Форма в музыке XVII–XX веков» Т.С. Кюрегян (1998) и многие другие работы, среди них многочисленные труды В.С. Ценовой (в том числе «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной» [2000], описывающие неклассические процессы в современной музыкальной ритмике) и как закономерный итог — «Теория современной композиции», коллективный труд кафедры теории музыки Московской консерватории, вышедший в 2005 году. Конечно, за всеми этими исследованиями стоят напряженные и трудные годы работы, связанные с вопиющим недостатком источников, недостижимостью информации, сложностями публикации. Много преодолено. Но, оценивая сделанное, необходимо констатировать, что мы находимся на уровне *первого поколения монографий*, в то время как музыковедение Европы и Америки бурно развивается в самых разных направлениях, и там уже создано четвертое, а то и пятое поколение монографий. Причем книги о наших российских авторах тоже порой написаны на чрезвычайно высоком уровне (назовем хотя бы подробнейшую монографию Саймона Моррисона о Прокофьеве¹⁴). Таким образом, впереди у отечественного музыковедения — долгие годы работы «вдогонку», аккумуляция уже сделанного нашими зарубежными коллегами и — в определенной степени — признание большого

¹³ Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность: сб. ст. М., 1966. Вып. 4. С. 216–329; *Его же*. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века: сб. ст. М., 1967. Вып. 1. С. 91–128; *Его же*. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада: сб. ст. / сост. К.И. Южак. М., 1972. С. 35–76; *Его же*. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность: сб. ст. М., 1974. Вып. 8. С. 229–277.

¹⁴ Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. New York, 2009; Sergey Prokofiev and his world / ed. by Simon Morrison. Princeton; Oxford, 2008.

числа проблем, не позволяющих российскому музыковедению в полной мере конкурировать с европейским из-за оторванности от источников и общего языкового барьера.

Как же обстоит дело с изучением музыки XX века в англоязычном музыковедении? Под состоянием дел имеем в виду обширнейший пласт деятельности музыковедов-теоретиков, связанный: 1) с публикациями в периодической печати; 2) систематическим проведением конференций; 3) подготовкой фундаментальных печатных изданий. Вряд ли возможно здесь в рамках одной небольшой статьи полно оценить всю деятельность англо-американского музыковедческого сообщества в области исследований музыки XX века, ограничимся лишь некоторыми фрагментарными наблюдениями.

I. Англо-американская периодика в области музыки XX века — это, во-первых, американские специальные журналы типа «Журнала музыкальной теории» Йельского университета или «Перспектив музыки XX века», издаваемого в Нью-Йорке¹⁵. Из специализированных британских изданий особенно выделяется журнал «*Contemporary Music Review*» — «Обзор современной музыки»¹⁶. Чем оно замечательно? Концепт журнала имеет направленность в сторону, условно говоря, «первичного знания»: назовем этим словом желание редакторов обращаться, прежде всего, к идеям и концепциям композиторов, изложенных ими самими. «Слово композитора» продолжает иметь основополагающее значение для исследователя; в нем содержится «аутентичная информация», позволяющая музыковедам обходиться без навязывания тех или иных ярлыков, а следовать некоему генезису композиционной идеи. Так, в числе выпусков журнала мы встречаем номера, целиком посвященные Хельмуту Лахенману, Янису Ксенакису, Эллиоту Картеру, Матиасу Шпалингеру, Анри Дютийе, Тристану Мюряю, Дьёрдю Куртагу, Луиджи Ноно, Эрлу Брауну, музыке спектрального направления, Джону Кейджу, Янису Ксенакису, Иосифу Шиллингеру, содержащие важнейшие композиторские тексты программного характера. Кроме того, целый ряд выпусков ориентирован на проблемные вопросы: современные исполнительские техники, новое в использовании инструментов, музыка и когнитивная наука, музыка и электроакустика.

¹⁵ «*Journal of music theory*» — старейший музыкально-теоретический журнал в США, основан в 1957 году в Йельском университете; «*Perspectives of new music*» — первоначально издавался в Принстоне, вышел в свет в 1962 году.

¹⁶ Электронная версия журнала расположена на сайте www.tanfordline.com

Журналы общего направления, такие, как британский «M u s i c A n a l y s i s», регулярно адресуют целые номера музыке XX века. Мартовский выпуск 2007 года целиком посвящен аналитическим стратегиям музыки XX века¹⁷. Октябрьский выпуск 2008 года составлен из публикаций об Т. Адорно, включает полемику вокруг новой книги о Булесе Джонатана Голдмана, анализ Лютославского с позиций нарратологии Николаса Рейланда. Многие работы имеют методологически постструктуралистскую направленность: деконструкция и реконструкция встречаются в целом ряде статей, адресованных Картеру, Лигети, Куртагу, Даллапиккола и даже творчеству «The Beatles» и исландской певицы Бьорк.

Особым слоем изучения современной музыки становится неакадемическая музыкальная культура, ее особые генетические ветви — джаз, рок; на сайте <http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/journals/modernmusic/> имеются ссылки на десятки журналов, посвященных самым разнообразным явлениям популярной музыки. Просматривается тенденция перехода в исследовании этих явлений от немусыкально-социологического подхода к традиционно музыковедческому. В особенности это касается рассмотрения таких феноменов, как *саунд*, особенно актуального в связи с усилением интереса к тембровым явлениям в целом, или *фьюжн*, который в рамках постмодернистского видения позволяет наблюдать нарастающее взаимовлияние академической и неакадемической культур.

II. Для описания конференционных процессов в европейском музыкознании воспользуюсь данными сайта Royal Holloway University of London¹⁸. На этом сайте на 2011 год объявлено 83 крупных международных конференции. Из этих 83-х, по моим подсчетам, к проблемам музыки XX века прямо относятся 31 конференция, а еще 23 включают в себя раздел по музыке XX века в повестку более общего характера; среди последних есть просто итоговые конференции различных международных обществ музыки, например, «Симпозиум по музыке и нотопечатанию» (Оксфорд, апрель 2011), конференция «Танец и музыка» (Канада, март 2011) или международная конференция по музыкальной теории и анализу в Белграде (май 2011). Остановлюсь на трех десятках конференций, которые ставят тем или иным способом проблемы современной музыки.

¹⁷ Журнал «Music analysis» основан в 1982 году, тесно связан с британским Обществом анализа музыки.

¹⁸ Режим доступа: URL: <http://goldenpages.jpehs.co.uk/>

Здесь немало монографических конференций, которые вполне традиционно обращены к какому-то конкретному имени. Кто стал героем этих конференций? Брайан Фернихоу, Малкольм Арнольд, Янис Ксенакис, Густав Малер, Карлхайнц Штокхаузен, Микалоюс Чюрленис, Эммануэль Нуньес. Среди этих семи имен в нашей литературе развернутая монография имеется только о Малере¹⁹, Ксенакис и Штокхаузен стали объектами статей и диссертаций²⁰, а также разделов в книгах; что касается одного из самых популярных персонажей современной музыкальной истории Брайана Фернихоу, то его имя лишь упоминается на страницах «Теории современной композиции», которая, конечно, является форпостом российской мысли о современной музыке, но ее надо было бы превратить в серию, подобную немецкоязычному изданию «Music-Konzepte» — потому что многое вошло в эту книгу, но, при всем ее немалом объеме, еще больше не вошло, и выпускать хотя бы каждые 5 лет. Что же касается Арнольда и Нуньеса — эти имена совсем нам неизвестны, и здесь, конечно, заметен процесс бесконечного расширения поля познания, и во главе этого процесса стоит музыковед...

Анализируя тематику других конференций, можно заметить следующее: немалое число, а именно 7 теоретических конференций посвящено музыке в ее диалоге с техническими средствами — технологиям звучания, электроакустике, музыке в кино, звуко-режиссуре, радиотрансляции. Особенно поражает название конференции «Music and Sonic Art», простой перевод дает «Музыка и звучащее искусство», из чего, вероятно, следует заключить, что звучащее искусство и музыка — это не одно и то же. Среди прочих обращают на себя внимание теоретические конференции, посвященные популярной и вообще неакадемической музыке: джазу, этномузыке²¹.

Наконец, есть названия конференций, совсем непривычные нашему уху. Для себя я выделила три таких конференции: это «Конструирование музыкальной историографии» (Гёттинген, ноябрь 2011), «Музыка и жест» (Лиссабон, октябрь 2011) и «Симпозиум радикальной музыкальной истории» (Хельсинки декабрь 2011).

Ключевой посыл конференции «Конструирование музыкальной историографии» таков: «Начальным импульсом наших размышлений служит сделанное нами наблюдение того, что история музыки — подобно общей истории — не является самоочевидно

¹⁹ Барсова И.А. Симфонии Густава Малера. М., 1975.

²⁰ См. сноску 8.

²¹ В 2011 году в октябре в Париже была проведена конференция, посвященная танго.

или однозначно определяемой. Ее формирование происходит во взаимодействии между индивидуальным, социальным и коммуникативным восприятием или разнообразными вариантами значений, путем классификации фактов согласно существующим и непрерывно изменяющимся основаниям. Знание об истории музыки становится, таким образом, продуктом определенного времени. Оно основано на коллективной памяти о прошлом и зависит от непредвиденных смен в общественном сознании. Однако же процесс создания истории музыки направляется не только музыковедами. Огромное число профессий и различных посредников принимают участие в создании, осуществлении и распространении знания о музыке. Долгое время понимание историографии немецкими музыковедами определялось гегельянской логикой, историзмом и целостным подходом — путями, которые впоследствии критиковались посмодернистскими, постструктуралистскими и конструктивистскими теориями самыми разными способами. Значение эпистемологических вопросов относительно возможности авторитетного или объективного знания, как и вопросов, касающихся конструктивного процесса написания истории, в науке последних лет возросло, но они лишь частично осмыслены музыковедами. Тем не менее, стало общепринятым не только говорить о музыке как таковой, но и исследовать ее культурный контекст и взаимодействие с этим контекстом. Однако для позиционирования музыкознания внутри гуманитарных наук в рамках интердисциплинарного обмена кажется необходимым обсудить отношения существующих философских теорий и теорий культуры в их отношении к музыковедению. В общем и целом, такие теории уже стали главенствовать в обосновании музыковедческих подходов, в создании нового знания и на протяжении длительного времени уже обсуждаются в смежных дисциплинах»²². Комментируя эту позицию, выскажем надежду, что в российском музыкознании тоже постепенно созреет необходимость осмысливать подходы к историографии и осуществлять анализ того богатейшего слоя гуманитарных теорий, который возник в последней трети XX века. Здесь уже есть свои «первые ласточки»: так, важным трудом в направлении постижения постмодернистских идей стала работа М.С. Высоцкой о Фарадже Караеве²³. Читаемый в Московской консерватории у аспирантов, получающих педагогическую специализацию, курс

²² *Constructing Historiography of Music: The Formation of musicological Knowledge*, November 3–5, 2011, Georg-August-University Göttingen, Germany.

²³ *Высоцкая М.С. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев*. М., 2012.

«Современные методологии гуманитарного знания» (авторы курса — И.И. Сниткова, Ф.М. Софронов, Т.В. Цареградская) призван ориентировать ее выпускников в новых аналитических подходах.

Сходным, но не тождественным образом сформулирована проблематика конференции «Симпозиум радикальной музыкальной истории»²⁴. Позиция организаторов такова: «Знание, касающееся музыки и музыкальной жизни прошлого, должно опираться на непрерывное критическое осмысление фактов. К сожалению, тот тип передачи знаний, который имеет место в университетах, музыковедческих факультетах, консерваториях, колледжах и школах, часто канонизируется и принимается по умолчанию. Радикальное (то есть «корневое», или «коренное», от латинского *radix* — корень. — Т. Ц.) ведет нас к самым основам формирования канона... Симпозиум радикальной музыкальной истории имеет целью открыть новые, даже революционные перспективы в области исследований музыкальной истории, включая все музыкальные жанры, западно-европейские и внеевропейские музыкальные традиции и разнообразные формы музыкального образования. В рамках этого симпозиума мы не только оставляем за скобками понимание музыкально-исторического процесса как существующего объективно, но также хотели бы подчеркнуть перспективу исследований, связанных с общественными факторами, политикой и этикой, равно как и строгой научностью. Мы приветствуем доклады, освещающие музыкальную историю с различных точек зрения: возрождение забытых творений, музыка «вне своего пьедестала», музыка и цензура, ушедшее и замалчиваемое, музыка истеблишмента и андеграунда, музыка как инструмент власти, популярные, непопулярные, запрещенные звучания, музыкальное образование как доктрина, музыка колонизаторов и колонизируемых»²⁵.

Все, о чем говорится в приведенных текстах, так или иначе свидетельствует о том, что в мире распространяются и набирают определенную силу идеи так называемого «нового музыкознания» — течения, сложившегося в музыкознании США в 90-е годы XX века. При том, что это весьма неоднозначное по своим научным качествам течение²⁶, было бы, наверное, небесполезно провести в наших кругах хотя бы не слишком обширное его обсуждение в виде одной из конференций общества теории музыки.

²⁴ Radical Music History Symposium, Sibelius Academy, Helsinki, Finland, December 8–9, 2011.

²⁵ Режим доступа: URL: <http://goldenpages.jpehs.co.uk/conferences/radical-music-history-symposium/>

²⁶ Режим доступа: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/New_musicology/

Нетрадиционные подходы проникают и в повестку простой отчетной конференции. Так, конференция по музыкальному анализу Ланкастерского университета, имеющая специальное посвящение музыке XX–XXI веков, устанавливает весьма неожиданный набор аспектов: компьютерные технологии и современное музыкознание, электроакустическая музыка и InterMedia, киномузыка, будущее цифровых (digital) методов, джаз, новая историография, феноменология, популярная музыка, пространственно-временные закономерности, тембр.

Размышляя о том, как сегодня развивается конференционное движение, мы можем отметить, что музыкознание удивительно динамично, оно устремлено вперед, хотя иногда кажется весьма причудливым (с нашей точки зрения). Но очевидно, что конференционное движение — не самоцель, а отработка новых концепций, новых технологий, новых методов исторического и теоретического знания. И в результате этого мало-помалу складываются крупные труды.

III. Современная ситуация в области обобщающих трудов выглядит весьма мощно. Музыка XX века является объектом, общим для таких книг, как работа Р. Тарускина «Музыка конца XX века»²⁷, П. Гриффитса «Современная музыка»²⁸, А. Уиттола «Современная музыкальная композиция»²⁹ или коллективная монография Кембриджского университета «История музыки XX века»³⁰. Все это фундаментальные, впечатляющего объема (600–800 страниц) работы, в которых содержится огромное количество разнообразной информации, равно как и определенные авторские подходы. Я позволю себе обратить внимание на всего только два фундаментальных труда. Это кембриджская «История музыки XX века» и упомянутая книга Тарускина.

Кембриджская «История музыки XX века» включает в себя не только рассмотрение композиторских школ и объединений. Это первый труд, где рассмотрение всех процессов идет, во-первых, через тесную связь с культурой, причем это культура самого материального толка — работа студий грамзаписи, средств массовой информации, культурных институций; именно здесь можно увидеть эту самую «новую историографию» в

²⁷ *Taruskin R. Music in the Late 20th Century. Oxford, 2005. (The Oxford History of Western Music; Vol. 5).*

²⁸ *Griffiths P. Modern Music and After. London, 2011.*

²⁹ *Whittall A. Musical composition in the twentieth century. Oxford, 1999.*

³⁰ *The Cambridge History of Twentieth-Century Music. Cambridge, 2004. (The Cambridge History of Music).*

действию; во-вторых (и это мне представляется очень важным) — академическая культура рассматривается в тесной и неразрывной связи с неакадемической — с джазом, рок-культурой, популярной музыкой, и тогда обретают новые очертания такие фигуры, как композиторы французской «шестерки», писавшие в том числе и для мюзик-холла, или соединяются воедино киномузыка и академическое творчество композитора. Воссоединение разрозненного — вот что просматривается в этом исследовании. Очевидно, стремление максимально полно охватить те источники, которые формируют и демифологизируют композитора, делают его фигурой не символической, а стереофонической. Для отечественной музыковедческой традиции такая подробная разработка материально-культурного контекста была не характерна.

Труд Тарускина представляет собой до некоторой степени противоположность. Если кембриджское издание сродни энциклопедии по масштабу охвата и вниманию ко всему, что есть значительного в музыкальной культуре XX века, то книга Тарускина, написанная как завершение его эпохального проекта «История западноевропейской музыки», представляет собой очень детализированное, насыщенное фактами, но индивидуально-авторское видение. Тарускин, представляя собой по умолчанию единую точку зрения, прорисовывает историю музыки XX века с позиций им видимого рельефа, формируя индивидуальную иерархию событий, обращая особое внимание на ключевые точки истории XX века. В определенном смысле эти два труда являются комплементарными, взаимодополняющими: подробность и охват кембриджской истории дополняются синтезирующей силой видения одного выдающегося исследователя.

Оценивая круг публикаций по XX веку в целом, мы наблюдаем несколько тенденций: 1) подготовка большого числа текстологических исследований и *source readings*; 2) разработка «проблемных полей» и аналитических стратегий; 3) выпуск обобщающих трудов.

Подводя некий итог сказанному, я еще раз не могу не вспомнить все то, что было сделано отечественным музыковедением, силами разных поколений русских ученых. Но впереди открывается перспектива почти безграничная, и это позволяет черпать силы для дальнейшего движения вперед.