

Т.С. Кюрегян

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА» В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

1. К истории преподавания дисциплины в Московской консерватории

Московская консерватория всегда отличалась серьезной постановкой музыкально-теоретических дисциплин. Уже на раннем этапе ее существования преподавался среди прочих теоретических предметов и курс музыкальной формы. Вел его поначалу — под несколько неожиданным для нас названием «Форма и fuga» — Н.А. Губерт. Он был выпускником Петербургской консерватории, где, как и П.И. Чайковский, учился у А.Г. Рубинштейна и Н.И. Зарембы. Об общем направлении в их обучении известно из воспоминаний Г.А. Лароша: вместе с Чайковским он проходил «класс форм» под руководством Зарембы, который был, по словам Лароша, «убежденным учеником Маркса»¹. Желая в свое время стать композитором, Заремба «поселился в Берлине и стал брать уроки у знаменитого Адольфа Бернгарда Маркса, которым увлекся чрезвычайно и в которого уверовал на всю жизнь»². В том же русле действовал на занятиях по композиции А.Г. Рубинштейн, предлагая учащимся «импровизировать в форме рондо первых трех видов, Allegro скорого марша с трио, полонеза или менуэта. Таким образом мы, знакомясь практически с формами сочинений [по Марксу, уместно подчеркнуть — *Т. К.*], усваивали их...», — вспоминал другой соученик Чайковского А.И. Рубец³.

Итак, преподаваемый Губертом в Московской консерватории курс формы восходил к учению Маркса. В 1872–74 годах этот курс изучал С.И. Танеев; он

¹ *Ларош Г.А.* П.И. Чайковский. Л., 1975. С. 279. (Избр. ст.: в 5 вып. / Г.А. Ларош; вып. 2).

² Там же. С. 278.

³ *Рубец А.И.* Первое время существования Санкт-Петербургской консерватории // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 188.

«параллельно с упражнениями в свободном стиле <...> выполнил в этом классе задания на различные формы: от периода <...> до рондо» (о чем свидетельствуют сохранившиеся архивные материалы с работами Танеева)⁴. Кроме того, ряд теоретических дисциплин — элементарную теорию, гармонию и инструментовку — Танеев проходил в классе Чайковского, где затрагивались и вопросы музыкальной формы (все в той же традиции). Таким образом, теория Маркса была для Танеева «родной». И позже, творчески общаясь многие годы с Чайковским, Танеев находил с ним в разговорах о форме полное взаимопонимание, поскольку изъяснялись они «на одном языке». Приверженность Танеева этой традиции подтверждается и его участием (вместе с Н.Д. Кашкиным) в переводе «Учебника форм инструментальной музыки <...>» Л. Бусслера⁵, прямого последователя Маркса.

Все это определило основные установки на следующем этапе в преподавании музыкальной формы в Московской консерватории. После смерти в 1888 году Губерта и последовавшей за этим паузы курс был восстановлен (в 1897 году) по настоянию Танеева. Многие годы Сергей Иванович вел эту «итоговую» теоретическую дисциплину, которая в учебном плане стояла после курсов гармонии и полифонии (разделявшейся на «контрапункт» и «фугу»). Опираясь на фундаментальные положения Маркса, Танеев учитывал и новые — метрические и гармонические — идеи Г. Римана, равно как и опыт собственных обширнейших аналитических изысканий (в области сонатной формы в частности). Кроме указанной общетеоретической ориентации танеевского курса (которой, заметим, придерживался и А.С. Аренский, преподававший в «облегченном виде» музыкальную форму исполнителям⁶), важно и то, что курс мыслился и реализовался Танеевым как практический, имеющий непосредственные выходы в композицию. Полностью солидарный с позицией Чайковского в том, что «каждый хороший музыкант, а особенно критик-теоретик, должен испробовать себя во всех родах сочинения»⁷, Танеев отстаивал необходимость практического владения формой при обсуждении вопросов преподавания данной дисциплины с петербургскими

⁴ *Корабельникова Л. С.И. Танеев в Московской консерватории: Из истории русского музыкального образования.* М., 1974. С. 35.

⁵ Учебник форм инструментальной музыки, изложенный в 33 задачах Людвигом Бусслером / пер. Н. Кашкина и С. Танеева. М., 1884.

⁶ См. его пособие: *Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки.* М., 1894.

⁷ *Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон-Мекк.* В 3 т. Т. 3. М.; Л., 1936. С. 201.

профессорами, что и зафиксировано в его учебных программах. Каждый учащийся «должен написать упражнения во всех указанных формах» — сказано там⁸, причем это требование распространялось не только на композиторов, но и на «теоретиков». В постановлении Художественного совета Московской консерватории также говорится, что «окончившим с успехом специальную теорию музыки, с классом форм включительно, будет присужден диплом учителя теории музыки»⁹. Хорошо известно, сколь многие ведущие для музыкальной России творческие фигуры сформировались под воздействием Танеева, и пока они были живы (условно говоря, до середины XX века), жива была — по меньшей мере, в композиторском сознании и реальном творчестве — эта отечественная традиция.

Однако с установлением Советской власти и последовавшим за этим брожением во всех областях жизни, включая музыкальное образование, в практике преподавания музыкально-теоретических предметов наступил новый этап. Среди многих новаций было и то, что в середине 20-х годов в Московской консерватории читалось сразу три параллельных курса, генетически связанных с дисциплиной «музыкальная форма»: более традиционный, в духе функциональной школы — Г.Л. Катуаром и Л.А. Половинкиным, метротектонический — Г.Э. Конюсом и В.Э. Ферманом, ладоритмический — Н.Я. Брюсовой, ученицей Б.Л. Яворского¹⁰. Кроме того, на все теоретические предметы, и музыкальную форму в том числе, распространялась общая установка на «высокую научность», ставилась задача приблизить музыкальную теорию к новейшим научным тенденциям, соответственно перестроив образование. Музыковедение, как самостоятельная специальность, целенаправленно отдалялось от композиции, насыщалось, среди прочего, историческими и общественно-политическими дисциплинами¹¹. Был создан новый «научно-теоретический отдел», в учебные планы вводились курсовые работы с целью выработать у студентов навыки научной работы. Со второй половины 1930-х годов теоретические дисциплины переводились на лекционную систему преподавания — тогда как прежде доминировало обсуждение, в том числе и научных проблем, в процессе непосредственно «практического» освоения той или иной задачи, того или иного произведения.

⁸ Цит. по: *Корабельникова Л. С.И. Танеев в Московской консерватории*. С. 108.

⁹ Цит. по: *Арзаманов Ф. С.И. Танеев — преподаватель курса музыкальных форм*. М., 1984. С. 17.

¹⁰ *Московская консерватория, 1866–1966*. М., 1966. С. 595.

¹¹ Там же. С. 292–293, 301–302.

Соответственно, музыкальная форма стала пониматься не только в прямом композиционном смысле, но и с осязаемым эстетико-философским акцентом. Сообразно чему и учебная дисциплина наполнялась все более широким общемузыкальным, и не только музыкальным, содержанием. В этом контексте складывалась концепция «целостного анализа» Л.А. Мазеля — В.А. Цуккермана. И уже в сборнике учебных программ 1946 года значится предмет «Анализ музыкальных произведений» — хотя тогда же И.В. Способин завершал свой учебник «Музыкальная форма» (М., 1947).

Подобный научно-образовательный параллелизм можно было бы только приветствовать как (потенциально) ведущий к плодотворному диалогу, если б не грянул недоброй памяти 1948 год с его борьбой с формализмом. Тогда даже традиционное наименование предмета «Музыкальная форма» оказалось под идеологическим запретом — вместе с его исторически сложившимся содержанием, обусловленным в первую очередь композиторской практикой. Тем самым естественное движение научной мысли с ее периодическим разветвлением на разные русла оказалось нарушенным. Однако победа более устойчивого к «формализму» анализа (как полагали, видимо, сталинские идеологи) не могла отрицательно не сказаться, в условиях мощного политического давления, и на самом анализе. Кроме вынужденного выхолащивания серьезных априорно-музыкальных положений во имя концентрации на «понятном массам», то есть словесно выраженном «содержании», усиленная идеологизация предмета всё увеличивала дистанцию между музыкальной теорией и практикой. Сама по себе закономерная и перспективная тенденция к переходу от музыкознания прикладного («как играть и сочинять») к теоретическому («научному») легко оборачивалась в этих условиях псевдонаучной демагогией и, в конечном итоге, утратой профессионализма. Однако и в этих тяжелейших обстоятельствах научное продвижение продолжалось и приносило свои плоды, особенно когда пресс прямых идеологических директив и запретов стал ослабевать. Активизация научного поиска в 70-е годы засвидетельствована исследованиями В.П. Бобровского, Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского, И.В. Лаврентьевой, Г.В. Григорьевой и др.; благодаря публикации работ В.А. Цуккермана (под общим грифом «Анализ музыкальных произведений») общим достоянием стал его богатейший опыт преподавания. В 1977 году педагогами Московской консерватории была выпущена коллективная программа-конспект по

курсу «Анализ музыкальных произведений», где зафиксирован достигнутый на тот момент научный и учебный уровень предмета.

Вместе с тем зрело понимание того, что необходимо восстановить нарушенную в политических бурях связь с отечественной традицией, особенно болезненно оборванную в данной области музыкальной науки. Очень последовательно работал в указанном направлении Ю.Н. Холопов, постепенно возобновлявший почти стертую в научной памяти классическую систематику форм, их родовые наименования, важнейшие исходные категории. Активно работал он и за восстановление традиционного названия научной и учебной дисциплины — «Музыкальная форма», вместе с издавна обязательным для нее практическим компонентом (сочинение и игра в разных формах) в дополнение к чисто аналитическому постижению.

Последние примерно три десятилетия отмечены общим расширением актуальной для практики (включая исполнительскую) музыкальной истории — открытие и возрождение всей сохранившейся музыки Европы, и не только Европы. Соответственно, насущно необходимой стало ее введение в музыкально-теоретическое образование. Отсюда — закономерное хронологическое удлинение курса, вплоть до грегорианского хорала, которое осуществлялось усилиями многих музыкантов. Ю.Н. Холопов делал серьезные шаги в этом направлении еще в 70-е годы, в своем курсе музыкальной формы у композиторов. Там затрагивался не только западный хорал, но и средневековые светские формы (на примере Гильома де Машо) и даже традиционные восточные композиции с их особой внеевропейской концепцией времени. Постепенно исторически расширялся и курс «Анализа музыкальных произведений» у музыковедов, о чем свидетельствует изданный позже учебник В.Н. Холоповой «Формы музыкальных произведений» (М., 1999), где отражен ее опыт преподавания.

2. Учебные курсы сегодня

За последние примерно четверть века сделано очень многое, подготовлена основная методическая база для возможности повсеместного ведения исторически «расширенных» курсов. Очень полезны труды разных авторов (созданные под эгидой В.В. Протопопова) по полифонии Средневековья — Возрождения, где много материалов и по истории музыкальных форм. Изданы коллективные работы по грегорианскому хоралу, средневековым и ренессансным песням, содержащие среди

прочего и нотные материалы, еще недавно малодоступные. И эта работа по истории музыкальных форм продолжается. Чрезвычайно обогатились в последние годы аудиоресурсы по всем эпохам: электронные сети заполнены великолепными «аутентичными» исполнениями самой редкостной музыки, которые пользуются большим спросом у весьма широкой аудитории. Все это позволяет (и требует!) делать курс — в его старинной части — исторически соответствующим сегодняшним концертно-исполнительским реалиям.

С другой стороны, курс значительно продлен в направлении новейшей композиции (напомним, что в упомянутой программе 1977 года XX век был представлен лишь именами Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Бартока, Стравинского). Ныне он стремится охватить самые разные подходы, включая и наиболее радикальные. Для этого тоже есть солидное методическое основание — коллективный труд «Теория современной композиции» (М., 2005).

Таким образом, в целом серьезно расширена проблематика курса в плане эволюции музыкального мышления (в полном объеме еще не до конца освоенная даже самой передовой наукой). Параллельно с тем, достигнут новый уровень в осмыслении фундаментально-философских оснований музыки как таковой и музыкальной формы как ее сущностной составляющей. В частности, глубочайший подход к природе музыки обнаруживается в установочном теоретическом труде Холопова, изданном (после кончины автора) под названием «Введение в музыкальную форму» (М., 2006).

Сегодня в Московской консерватории у музыковедов читаются курсы (поочередно под руководством проф. А.С. Соколова и проф. Т.С. Кюрегян), близкие в своих основных позициях. Оба потока охватывают всю доступную европейскую историю в аспекте ее формообразования, от грегорианики до сего дня; оба учитывают фундаментальные положения мировой классической науки о форме, равно как новейшие разработки отечественных и зарубежных авторов. Конечно, есть и индивидуальные оттенки в читаемых курсах (которые могут варьироваться не только у разных лекторов, но и от потока к потоку у одного ведущего). Оттенки эти, по сути, взаимодополняющие: в одном — слышнее общегуманитарный настрой, заметнее выход в смежные области; в другом — чуть сильнее выражена практическая направленность (вплоть до привлечения практических форм работы: игра в заданных структурах, по предложенному началу или без того; также определение форм на слух). В идеале оба

наклонения должны бы слиться в единое гармоничное целое (что, надо надеяться, со временем и произойдет). В обоих потоках пишутся очень серьезные курсовые работы во всем историческом диапазоне, от средневековья до «вчера законченных» композиций (в том числе молодых авторов с кафедры сочинения Московской консерватории).

3. Ближайшие перспективы курса

Согласно новым стандартам (в русле общеевропейских номинаций) возвращается традиционное наименование предмета «Музыкальная форма». Но это вовсе не означает, что нужно отказываться от того позитивного, что накоплено нашей наукой и учебной практикой в эпоху «Анализа музыкальных произведений», в частности — в плане привлечения разных методов анализа. (Напротив, кажется, что при благоприятной ситуации желателен даже спецкурс типа «Методы анализа музыкальных произведений», где демонстрировались бы и сравнивались возможности разных подходов, включая наиновейшие, и не только собственно музыкальные.)

У музыковедов курсу «Музыкальная форма»¹² в новых стандартах отводится два года — так же, как ныне (в Московской консерватории) и «Анализу музыкальных произведений». По два лекционных часа в неделю и одному для индивидуальных занятий на протяжении всей дисциплины, плюс еженедельный дополнительный час на каждого студента в процессе создания курсовой работы (последний семестр курса). Унаследует «Музыкальная форма» и позицию «Анализа» в учебном плане: в Московской консерватории — от середины второго курса (то есть с IV семестра) до середины четвертого курса (по VII семестр включительно). Одно полугодие «Музыкальная форма» идет параллельно с (завершающейся) «Гармонией», а затем — в контрапункте с «Полифонией». Как и все традиционные теоретические предметы, «Музыкальная форма» входит в базовую часть специального цикла и, таким образом, обязательна к изучению.

Хочется верить, что у возрожденной «Музыкальной формы» как дисциплины, непосредственно выводящей музыкальную теорию (и практику) к целостной композиции, открывается большое будущее.

¹² На исполнительских факультетах — «Анализ музыкальных форм».