

# Рецензии

---

## Reviews

---

*В. В. Азарова*

**И. В. Розанов об интерпретации старинной музыки  
(К 75-летию со дня рождения профессора И. В. Розанова)**

**В** сфере научных исследований о старинной музыке особое место занимают монографии и статьи-ис толкования отдельных музыкальных трактатов, вступительные статьи и комментарии к редким нотным изданиям, циклы лекций и переводы доктора искусствоведения, профессора И. В. Розанова. Его труды, опубликованные в России и за рубежом, получили заслуженно признание музыкантов-исполнителей, профессионально занимающихся интерпретацией старинной музыки в настоящее время.

Диапазон интересов И. В. Розанова охватывает теорию, историю и методику изучения музыкально-исторических источников XVII—XVIII веков, а также отдельные аспекты исполнительского искусства

(музыкальной практики). Ряд работ создавался И. В. Розановым (и продолжает создаваться) в творческом содружестве / соавторстве с известным исполнителем-органистом и авторитетным ученым, доктором искусствоведения, профессором А. А. Пановым (в настоящее время — заведующим кафедрой органа, клавесина и карильона факультета искусств Санкт-Петербургского государственного университета). В центре внимания названных исследователей находятся музыкально-исторические документальные источники, принадлежащие музыкальной культуре эпохи барокко, рококо и классицизма. Убедительные факты научной разработки теории и истории уникальных музыкальных трактатов, создание методики их

изучения содержатся в публикациях этих авторов об итальянской темповой терминологии<sup>1</sup>.

И. В. Розановым и А. А. Пановым выявлено особое воздействие итальянской терминологии на темп и аффект в интерпретации музыкальных произведений: «Старинные музыканты очень хорошо понимали, что предписанные композитором темповые термины дают приблизительное, самое общее представление о скорости, с которой надлежит исполнять произведения»<sup>2</sup>. В первой половине XVIII в. западноевропейские музыкальные писатели размышляли о необходимости специальной темповой терминологии. В 1758 г. Жак Лакомб подчеркивал необходимость использования известных итальянских терминов для обозначения скорости исполнения музыки (*grave*, *adagio*, *allegro* и т. п.). Серию статей, посвященных проблемам интерпретации итальянской темповой терминологии, авторы завершили рассмотрением и анализом документов и материалов из трудов британских и американских музыкальных писателей XVII—XVIII веков. Так, в сфере исследования находятся: раздел I тома «Краткого музыкального словаря», изданного в Нью-Йорке в 1841 году; соответствующий раздел из «Музыкального словаря» Джеймса Александра Гамильтона (1842); сведения из «Краткого словаря музыкальных терминов» Йозефа Майнцера (1843), материалы из «Музыкального катехизиса» Уильяма Уордсворта (1843), а также из многих других раритетных первоисточников. Внушительные библиографические перечни, прилагаемые к статьям данного цикла (от 80 до 86 и более наименований в каждой статье), глубина анализа западноевропейских трактатов дополняют общее впечатление фундаментальности всей тщательно проделанной работы, которая расширила области музыкальной историографии и теории музыкального исполнительства.

Вся серия публикаций цикла об интерпретации итальянской темповой терминологии

обладает высоким научно-познавательным статусом: в настоящее время она сформировалась как отдельная музыкально-теоретическая дисциплина; основные аспекты ее содержания включены в лекционные курсы, успешно читаемые профессором Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, профессором СПбГУ И. В. Розановым студентам консерватории, а также музыкантам-исполнителям, обучающимся в магистратуре СПбГУ. Интерес к вопросам исполнения ритмических фигур в немецкой музыке XVIII в. вызвал появление другого «блока» научных работ, опубликованных на протяжении почти четверти столетия<sup>3</sup>.

Названные труды продемонстрировали комплексный подход к методологии источниковедения: эвристику, источниковедческий анализ и внутреннюю критику музыкально-теоретических трактатов немецких музыкальных теоретиков XVIII в. Тексты научных работ этого цикла основаны на результатах изучения многочисленных исторических документов и материалов, значительная часть которых не рассматривалась ранее отечественными и зарубежными учеными.

Выдающийся российский исполнитель и педагог, профессор И. В. Розанов в большинстве своих научных исследований особое значение придает уточнению специальной терминологии, связанной с игрой на клавишных инструментах. Широкий диапазон вопросов истории, теории и практики орнаментики, рассмотренных исследователем, сформировали цикл лекций И. В. Розанова об украшениях в инструментальном исполнительстве. В 2008 г. возник уникальный труд ученого: «Лекции по орнаментике. Пральтриллер Карла Филиппа Эмануэля Баха»<sup>4</sup>. Автор детально исследовал старинные источники и современные материалы, в которых значительное внимание уделено баховскому пральтриллеру, введенному в 1753 г. Карлом Филиппом Эмануэлем Бахом и

претерпевшему сложный путь эволюции. Монография И. В. Розанова «Лекции по орнаментике» (или «мегалекция») является не только наиболее востребованным научным исследованием среди студентов музыкальных учебных заведений; эта работа — настольная книга современных музыкантов-интерпретаторов старинной музыки.

Проблемы органологии XVIII столетия, исследованные И. В. Розановым, составляют неотъемлемую часть фундаментального труда «От клавира к фортепиано»<sup>5</sup>. Метод данного исследования обладает уникальным качеством: внимание автора сфокусировано на аспекте раскрытия «... роли фортепиано среди многих других инструментов в композиторском творчестве, педагогике и исполнительстве Баха, известного в истории как выдающегося клавесиниста и клавикордиста»<sup>6</sup>. Методология И. В. Розанова заключается в детальном, развернутом изучении *de visu* огромного количества музыкально-исторических документов (первоисточников). Зачастую — это переосмысление / пересмотр сведений, уже изложенных ранее в отечественных и зарубежных научных публикациях. Критический анализ источников (от ста и более в каждом отдельном случае) заметно выделяет труды И. В. Розанова на фоне иных монографий по истории клавирного и фортепианного исполнительского искусства, основанных на традиционных методах исследования. Автору удалось убедительно выразить и отстоять свою научную позицию в истолковании исторических и теоретических аспектов того периода XVIII века, когда происходил переход от старинных форм клавишных инструментов — клавесина и клавикорда — к фортепиано.

В рассматриваемой монографии приведены исчерпывающие суждения исследователя о том, для какого клавишно-струнного инструмента (клавесина, клавикорда или фортепиано) создавали музыкальные произведения композиторы XVIII века. Досконально

изучив композиторскую и исполнительскую деятельность музыкантов того времени, автор монографии «От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов» выявил те предпочтения, которые отдавали тому или иному инструменту в своей работе великие музыканты прошлого.

Являясь знатоком общих и частных проблем содержания старинных документов, словарей и руководств (К. Ф. Э. Баха<sup>7</sup>, де Сен Ламбера и де Броссара<sup>8</sup>, К. Черни<sup>9</sup>, Н. Паскуали<sup>10</sup>, Дж. Тартини<sup>11</sup> и многих других), профессор И. В. Розанов в монографиях, статьях, научных докладах и лекциях блестяще изложил ряд частных вопросов, среди них — артикуляция, альтерация ритма, температура<sup>12</sup>, инструментоведение<sup>13</sup> и многое другое. Нельзя обойти вниманием и переводы музыкально-теоретических сочинений Г. Муффата<sup>14</sup> и де Сен Ламбера (в печати). Огромный труд — редакция и комментарии к переизданию книги выдающегося отечественного музыковеда М. С. Друскина «Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков»<sup>15</sup>. В ряду явлений современной отечественной и зарубежной науки труды профессора И. В. Розанова об интерпретации старинной музыки — значительное, яркое, непревзойденное явление.

## *Примечания*

---

1. См.: Панов А., Розанов И. Итальянская темповая терминология в исполнительской практике Великобритании и США эпохи барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение.

2012. № 4. С. 82—127; *Панов А., Розанов И.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть I // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 2. С. 64—98; *Панов А., Розанов И.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть II // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 3. С. 13—46; *Панов А., Розанов И.* Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2011. № 4. С. 3—58.
2. *Панов А., Розанов И.* Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Часть I. № 2. С. 64.
  3. См: *Panov A., Rosanoff I.* Essays on Problems of Rhythm in Germany in the XVIII-th Century: Overdotting and the So-Called Taktenlehre (a research of sources). Weinsberg, 1996; *Панов А., Розанов И.* Об исполнении ритмических фигур в немецкой музыке XVIII века // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. 65. Вып. 1. М., 2011. С. 261—305; *Панов А., Розанов И.* Внутритактовая агогика, альтерация ритма и артикуляция: новая концепция или старые заблуждения? // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2011. № 2. С. 92—99.
  4. *Розанов И.* Лекции по орнаментике. Пральттриллер Карла Филиппа Эмануэля Баха. СПб, 2009.
  5. *Розанов И.* От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. СПб., 2001.
  6. Там же. С. 5.
  7. *Розанов И.* К. Ф. Э. Бах. Сонаты для фортепиано. *Sonaten für Klavier.* Тетради I—II. Л., 1988—1989.
  8. *Панов А., Розанов И.* Неизвестные известные: де Сен Ламбер и де Броссар // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2012. № 1. С. 28—44.
  9. *Розанов И.* Карл Черни (1791-1857) и его Школа Legato и Staccato (*Die Schule des Legato und Staccato*). СПб., 2003.
  10. *Розанов И.* Трактат Николо Паскуали (Эдинбург, ок. 1758) и проблемы исполнения орнаментики в английской музыке конца XVII — первой половины XVIII вв. // Исследования, публицистика. К XX-летию кафедры музыкальной критики. СПб., 1997. С. 242—320.
  11. *Розанов И.* Роль трактата Тартини об украшениях в инструментальном исполнительстве второй половины XVIII в. // Вопросы теории и истории смычкового исполнительства. Л., 1985.
  12. *Розанов И.* Равномерная и «хорошая» температуры. К вопросу об изучении истории температуры. СПб., 2010.
  13. *Розанов И.* Барокко и раннее фортепиано // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. 65. Вып. 2. М., 2010. С. 128—150.
  14. *Панов А., Розанов И.* *Exquisitoris Harmoniæ Instrumentalis Gravi-Secundæ Selectus Primus* Георга Муффата: перевод и комментарии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15: Искусствоведение. 2012. № 1. С. 177—192; *Панов А., Розанов И.* *Florilegium Primum* Георга Муффата: перевод и комментарии // Вестник Санкт-Петербургского университета, Сер. 15: Искусствоведение. 2011. № 4. С. 151—156.
  15. *Друскин М.* Собрание сочинений. В 7 т. Том 1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI—XVIII веков. СПб., 2007.

*Ю. В. Селифонова*

**«Морис Дюруфле: Человек и его музыка»**

**В** 2007 году вышла в свет монография современного американского исследователя Джеймса Э. Фрезьера «Морис Дюруфле: Человек и его музыка»<sup>1</sup>. На сегодняшний день — это наиболее полный, претендующий на всеохватность труд, посвященный жизни и творчеству выдающегося французского композитора и органиста XX века Мориса Густава Дюруфле (1902—1986).

Отечественному слушателю Дюруфле известен, прежде всего, как автор «Реквиема», ор. 9, — хорового шедевра, ставшего самым исполняемым в XX веке сочинением этого жанра. Реквием принадлежит к числу знаковых произведений французской музыкальной культуры XX столетия: не случайно он сопровождал церемонию похорон президента Франции Франсуа Миттерана в соборе Нотр-Дам-де-Пари в 1996 году<sup>2</sup>.

Дюруфле дважды посещал СССР с гастрольными турами (1965, ноябрь; 1970, октябрь). Приезд знаменитого органиста всякий раз ожидался российскими меломанами с большим энтузиазмом и нетерпением, билеты распродавались заранее, концерты проходили с триум-

фальным успехом. Во время первого визита, организованного Министерством культурных связей Парижа, супруги Морис и Мадлен Дюруфле дали сольные концерты в Москве, Ленинграде, Риге, Таллинне, Баку. В Москве Морис и Мадлен Дюруфле играли в Большом зале консерватории на органе работы Аристиды Кавайе-Коля. Как позже отмечал маэстро, названия произведений «были очищены от всяких религиозных аллюзий, так что „Вариации на тему Ноэля“ стали просто „Вариациями на популярную тему“»<sup>3</sup>.

Трубно-пневматический орган работы Эбергарда Фридриха Валькера в зале Ленинградской государственной филармонии Дюруфле оценил довольно низко: «Я пережил несколько мучительных мгновений, но ужаснее всего было то, что консоль на этом органе расположена очень высоко, на головокружительной высоте 2,5 метров. Ширина консоли составляла всего два метра, и она не имела абсолютно никакого ограждения»<sup>4</sup>. У Дюруфле случился приступ головокружения и он «находился в постоянном страхе на протяжении всего концерта»<sup>5</sup>. Его же супруга, как вспоминал Дюруфле, «была, как всегда, спокойна и невозмутима,

и играла с неизменным успехом»<sup>6</sup>.

В Риге концерт проходил в Домском соборе, который, по колкому замечанию Дюруфле, в советское время был превращен в государственный музей и концертный зал «для художественного образования рабочих»<sup>7</sup>. Орган работы Валькера с механическим управлением имел 125 рядов труб, но никаких приспособлений для создания комбинаций: «Для управления этим монстром <требовалось>, по меньшей мере, два органиста»<sup>8</sup>.

Во время поездки в Баку супругам Дюруфле пришлось испытать множество серьёзных неудобств и даже почувствовать себя оскорблёнными. После отмены авиарейса они были вынуждены заночевать на матрасах в зале ожидания московского аэропорта. В полночь Дюруфле доставили к французскому посольству, где им пришлось до самого утра сидеть на чемоданах у лестницы. В Баку Морис и Мадлен Дюруфле дали концерт в зале консерватории на инструменте барочного типа работы Германа Ойле. Орган обладал прекрасным звуком, но мануалы располагались в неудобном порядке, снизу вверх: *Grand Orgue*, *Récit*, *Positif*. Кроме того, специфично была устроена швеллерная коробка: она открывалась нажатием педали пяткой, а закрывалась — нажатием педали носком<sup>9</sup>.

Дюруфле не оставил воспоминаний о втором визите в СССР, известно лишь, что маршрут второго турне остался прежним. Свои впечатления о России Дюруфле подытожил в письме к американскому продюсеру Лилиан Мёртаг: «Поездки были интересными, но жизнь тут грустна. В США намного лучше. Нет никого сравнения»<sup>10</sup>.

Сведения о Дюруфле на русском языке весьма скудны и носят отрывочный характер<sup>11</sup>. Между тем, интерес зарубежных исследователей к Дюруфле не ослабевает, более того, он существенно возрос в последнее десятилетие<sup>12</sup>. В определенной степени интерес ученых подогревало открытие архивов композитора. Дюруфле умер в 1986 году, од-

нако до недавнего времени доступ к его основным архивам во Франции был по ряду причин невозможен, что усложняло работу исследователей. Богатое эпистолярное наследие Дюруфле, включающее статьи, интервью, беседы, письма, было опубликовано на французском языке только в 2002 году. Другие находящиеся во Франции архивные материалы, способные пролить свет на частную жизнь композитора, были закрыты вплоть до смерти жены Дюруфле, Мари-Мадлен, в 1999 году. Следует добавить, что документы, которые хранились в хоровой школе при Руанском соборе, где Морис обучался в течение семи лет (1912—1919), были утеряны, а сама школа закрылась в 1977 году. Неудивительно, что в публикациях о Дюруфле накопилось немало ошибок и несоответствий.

Работая над монографией, Фрезьер опирался не только на французские архивы. В распоряжении исследователя находились эксклюзивные материалы из американских архивов, включающие деловую переписку Дюруфле с продюсерами, письма его американским ученикам-органистам, фотографии. Помимо того, что в книге собраны и обработаны обширные данные из самых разных источников (включая Государственный архив Франции, архив Третьего рейха, архив Общества друзей органа, научные издания, периодику), она во многом является плодом длительного личного общения, дружеских и творческих контактов автора с семьей Дюруфле. Как отмечает Джесси Эшбах, профессор органа университета Северного Техаса, Фрезьер «с трогательной преданностью посвятил <Дюруфле> всю свою жизнь, время и карьеру»<sup>13</sup>.

Вот как описывает Фрезьер свою первую встречу с четой Дюруфле: «Мое знакомство с Морисом и Мари-Мадлен Дюруфле состоялось на их концерте, 20 сентября 1966 года в Первой пресвитерианской церкви в Форт-Уэйне, Индиана. Этот вечер для меня, еще подростка, недавно познакомившегося с инструментом, как оказалось позже, стал по-

воротным. Два моих пристрастия — французский язык и орган — сосредоточились в Морисе и Мари-Мадлен Дюруфле. Само собой разумеется, их игра была феноменальной. Кто вообще мог предположить, что такая виртуозность возможна на органе? Затем последовал по-французски изящный прием супругов, их автографы на Программе концерта и моя первая беседа с настоящими французами. Они околдовали меня, как и бóльшую часть любителей органной музыки в Соединенных Штатах. Я твердо решил стать студентом Месье или Мадам, хотя не мог даже предположить, что такая возможность когда-либо представится.

Много лет спустя, в 1977 году, я был повторно представлен мадам Дюруфле. После долгих просьб и уговоров она согласилась заниматься со мной. Вслед за этим в моей жизни наступил чрезвычайно насыщенный двухлетний период, в течение которого я полностью переделал свою органную технику, играл сочинения Мориса Дюруфле и многие другие неоклассические произведения. Мое обучение в Париже закончилось, но мы, тем не менее, продолжали переписываться с Мари-Мадлен, и каждый раз, возвращаясь в Париж, я торопился в церковь Сент-Этьен-дю-Мон, чтобы застать супругов на одиннадцатичасовой мессе»<sup>14</sup>.

В исследовании Фрезьера прослеживаются этапы становления Дюруфле как музыканта, описывается многогранная деятельность Дюруфле — композитора, исполнителя, педагога, публициста, музыкально-общественного деятеля.

В период обучения в хоровой католической школе Сен-Эвод в Руане (глава 2), одной из лучших во Франции, зародилась любовь Дюруфле к григорианскому хоралу, который в дальнейшем стал импульсом для собственныхopusов композитора. Большой раздел книги посвящен возрождению григорианского хора во Франции и роли Дюруфле в этом процессе (глава 15).

Решающее воздействие на формирование Дюруфле как органиста оказали Шарль Турнемир и Луи Вьерн — выдающиеся представители французской органной школы (главы 3—7, 12—14). Фрезьер раскрывает непростые отношения, складывающиеся между юным Морисом и Турнемиром в период подготовки его к поступлению в Парижскую консерваторию: «Новый учитель произвел сильное впечатление на юного органиста, но, вместе с тем, вселял в него постоянный страх. <...> Импровизации в исполнении Дюруфле вызвали у раздражительного Турнемира бурную реакцию. Он, бывало, отталкивал Дюруфле и принимался вдохновлено импровизировать на заданную тему. <...> Было очевидно, что с момента знакомства Турнемир питал неприязнь к Дюруфле. Несмотря на профессиональные контакты, продолжавшиеся вплоть до самой смерти Турнемира, последний выражал свою неприязнь не только лично Дюруфле, но и говорил об этом в частных беседах с другими органистами, и, более того, во время общения со своими учениками»<sup>15</sup> Тем не менее, отмечает Фрезьер, «Дюруфле был предан Турнемиру, посвятил ему одно из своих сочинений, нередко исполнял части из „Мистического органа“ как во время службы, так и во время концертных выступлений, сделал транскрипцию его импровизаций, приглашал Турнемира в качестве консультанта в различные органные проекты и даже разделил с ним место за пультом в Лувье. В 1977 году Дюруфле признался: „Я ничего не забыл из того, чему научился у моего дорогого Учителя, Шарля Турнемира“»<sup>16</sup>.

Напротив, теплые, доверительные отношения Дюруфле и Вьерна сохранились на всю жизнь: «Жизненные пути этих двух людей имели много общего. У обоих был неудачный брак. Оба преждевременно потеряли братьев. Оба испытывали физические страдания — Вьерна тяготила слепота, Дюруфле одолевали многочисленные недуги в последние десятилетия его жизни. Оба были разлучены со

своими семьями в очень раннем возрасте из-за необходимости постоянного проживания в специализированных учреждениях. Как и Дюруфле, Вьерн рассказывал о тех „впечатлениях, которые буквально захлестнули <его>, когда „он> выпал из лоно семьи, вынужденный все время находиться среди чужих людей“. И музыка Дюруфле, подобно музыке Вьерна, обнажает жизнь, прожитую серьезно и напряженно, плечом к плечу с ее мрачной стороной. Дюруфле испытывал глубокую и прочную привязанность к Вьерну, которая продолжалась до самой смерти последнего за пультом органа в 1937 году. Дюруфле и в тот момент находился рядом»<sup>17</sup>.

Фрезиер подробно останавливается на достижениях Дюруфле в области органного исполнительства и композиции в консерваторские годы (глава 8). Один из самых выдающихся концертирующих органистов XX века, Дюруфле начал гастролировать в возрасте двадцати лет. В начале карьеры он давал концерты во Франции (в Нормандии и на Лазурном берегу), затем выступал в Англии, Германии, Швейцарии, Бельгии, Голландии, Австрии, Испании, Северной Африке, бывшем СССР, Канаде и США (глава 9). Фрезиер называет Дюруфле последним выдающимся представителем французской романтической школы органного исполнительства: «Он был бескомпромиссен к своему творчеству. Что касается его исполнения, то оно характеризовалось безупречным мастерством, столь же безупречным и выразительным лиризмом, поэзией, благородством и величием, какие были присущи его предшественникам. В его мягкой исполнительской манере ощущалась сдержанная чувственность, а также его личное присутствие. Между тем, он не вторгался в произведение и не отвлекал внимание слушателя от замысла композитора»<sup>18</sup>.

Документальные свидетельства периода американских гастролей — письма самого Дюруфле, отзывы о концертах с его участием в прессе, воспоминания его многочисленных

американских учеников и коллег — предоставляют уникальную возможность познакомиться с общественной деятельностью композитора (главы 21—22). Большое внимание Дюруфле уделял и педагогической деятельности. В Парижской консерватории он вел классы гармонии и органа, имел многочисленных частных учеников во Франции и Соединенных Штатах (глава 18).

Фрезиер характеризует Дюруфле как «самого яркого музыканта в восьмисотлетней истории церкви Сент-Этьен-дю-Мон в Париже»<sup>19</sup>. Автор приводит полный список органистов, служивших в этой церкви, а также перечень всех органов Сент-Этьен-дю-Мон с их диспозициями, включая орган, который проектировал и спонсировал сам Дюруфле (глава 19). На протяжении всей своей жизни Дюруфле ратовал за культуру органа во Франции и сохранение традиций григорианской литургии (глава 20).

Фрезиер подробно останавливается на истории создания Реквиема, полной неясностей и недомолвок в силу того, что сочинение было заказано профашистским правительством Виши (глава 16). Отметим, что автор не касается вопросов музыкального языка композитора, что в целом является типичным для зарубежных трудов биографического жанра.

В отдельной главе монографии раскрываются особенности личности Дюруфле (глава 23). Дюруфле предстает как живой человек, со своими сильными и слабыми сторонами: «Его все уважали, но далеко не все любили. Он был неуверен в себе. Некоторые считали его уклончивым, раздражительным и жадным. Психологическая травма, которую Дюруфле получил, будучи хористом, стала причиной его застенчивости и беспокойства в общении с людьми до конца жизни. Но все свои глубинные страхи он держал при себе и почти никогда их не обнаруживал. Ведя дела с американскими менеджерами, он был упрямым и неотзывчивым»<sup>20</sup>. Эшбах пишет в главе «Человек» следующее: «Фрезиер дает пол-



ное представление об этом скромном и скрытном человеке, которого некоторые считали патологическим перфекционистом, но который получил сегодня заслуженное признание как автор крупных органных сочинений и Реквиема»<sup>21</sup>.

Представители зарубежного музыкознания высоко оценили труд Джеймса Фрезьера. Эшбах отмечает: «Сочинения Мориса Дюруфле вызывают сильное эмоциональное потрясение. Сам Дюруфле, по контрасту, стал своего рода легендой в плане замкнутости и скрытности. Джеймс Фрезьер дал обзор жизни и творчества композитора, написанный объективно и, в то же время, с большой симпатией»<sup>22</sup>. Профессор музыки Колледжа Карлтон в Нортфилде (США), известный органист Лоуренс Арчбоулд пишет: «Насыщенная и богатая деталями биография Дюруфле, в которой так много живых свидетельств своего времени, связанных с сакральной ролью органа в литургии, церковными реформами, светской ролью органа в концертной практике, функционированием образовательных учреждений и в особенности Парижской консерватории, перипетиями политической жизни, раскрывается в этом труде эффективно и впечатляюще. <...> Написанная с восхищением и уважением, при этом следующая самым высоким стандартам научности и беспристрастности, книга Фрезьера — модель для биографий в музыкознании»<sup>23</sup>.

### Примечания

1. Frazier J. Maurice Duruflé: the man and his music. Rochester, 2007. P. 402.

Джеймс Э. Фрезьер имеет ученые степени в области органной музыки (Харт-

фордский университет), теологии (Йельский университет), духовной музыки (Йельский Институт духовной музыки). С 1974 по 1981 год Фрезьер был органистом и директором музыки в Епископальной церкви Св. Троицы в Хартфорде, Коннектикут, в настоящее время он является органистом и директором музыки в Епископальной церкви Сент-Джона в Сент-Поле, Миннесота. Фрезьер ведет активную концертную деятельность, а также преподает в университете Сент-Джона в Колледжвилле, Миннесота.

2. Ibid. P. 172.
3. Ibid. P. 283.
4. Ibid. P. 287.
5. Ibid. P. 287.
6. Ibid. P. 287.
7. Ibid. P. 290.
8. Ibid. P. 291.
9. Ibid. P. 306.
10. Ibid. P. 317.
11. В отечественном музыкознании личность и творчество Дюруфле не исследованы. Сведения ограничиваются краткими биографическими данными, содержащимися в отдельных справочных изданиях, некоторая информация о Дюруфле представлена в монографиях Е. Кривицкой и Г. Шнеерсона. До недавнего времени список специализированных работ по Дюруфле на русском языке был ограничен статьёй Л. Ройзмана о первом визите четы Дюруфле в Россию и статьёй Ю. Юферевой, в которой раскрываются вопросы исполнения органных сочинений Дюруфле. В 2012 году вышел ряд статей автора данной рецензии, посвященных жизни и творчеству Мориса Дюруфле. См.: *Кривицкая Е.* История французской органной музыки. Очерки. М., 2003; *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. М., 1970; *Ройзман Л.* Гости из-за рубежа: Слушая органистов... // Советская музыка. 1966. № 2. С. 83—88; *Юферева Ю.* Вопросы исполнения органных сочинений Мориса Дюруфле // Музыковедение. 2010. № 4. С. 43—49; *Селифонова Ю.* Реквием Мориса Дюруфле: штрихи к творческому портрету композитора // Исторические, фило-

- софские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. № 9. Ч. 2. Тамбов, 2012. С. 143—150.
12. См.: *Abbing J. Maurice Duruflé. Aspekte zu Leben und Werk.* Paderborn, 2002; *Blanc F. Maurice Duruflé. Souvenirs et autres écrits.* Biarritz—Paris, 2005; *Ebrecht R. Maurice Duruflé, the last impressionist.* Lanham, Maryland, 2002; *Frazier J. Maurice Duruflé: the man and his musik.* Rochester, 2007.
  13. *Frazier J. Maurice Duruflé: the man and his musik.* P 11.
  14. *Ibid.* P 12.
  15. *Ibid.* P 114.
  16. *Ibid.* P 118.
  17. *Ibid.* P 131.
  18. *Ibid.* P 200.
  19. *Ibid.* P 362.
  20. *Ibid.* P 366.
  21. *Ibid.* P 9.
  22. *Ibid.* P 11.
  23. *Ibid.* P 402.

*М. В. Владимирова, Л. А. Федотова*

**Paul Griffiths. A Concise History of Avant-garde Music: from Debussy to Boulez (Пол Гриффитс. Краткая история музыки авангарда: от Дебюсси до Булеза)**

”

го подлинно индивидуальный стиль письма — образец эрудиции, ясности, искренности и элегантности...“<sup>1</sup>. Это одно из типичных высказываний о творчестве Пола Гриффитса, британского музыкального критика, исследователя классической и современной (XX в.) му-

зыки, публициста, оперного либреттиста и автора литературных романов. Имя Гриффитса широко известно в Европе и Америке — пожалуй, не меньше, чем имена знаменитых Джозефа Кермана и Ричарда Тарускина, центральных фигур зарубежного музыкознания.

Перу Пола Гриффитса при-

надлежат книги в самых разных жанрах: «Энциклопедия музыки XX века» (1986) и справочник «Классическая музыка» (2004), Новый музыкальный словарь (2006) и сборник критических статей «Сущность услышанного: Письма о музыке» (2005); ряд книг в цикле «Краткая история музыки» — от рецензируемой «Краткой истории музыки авангарда...» (1978) до «Краткой истории западной музыки» (2006) и «Современной музыки до и после» (1995, 2010); в серии «Современные композиторы» и «Великие музыканты» им изданы многочисленные монографии: о Булзе (1978), Кейдже (1981), Дэвисе (1982), о Второй венской школе — Шенберге, Веберне, Берге (1983), о Лигети (1983), Бартоке (1988), Стравинском (1992), Баракке (2003), Мессиае (2008).

Столь пестрая картина творческих интересов П. Гриффитса обнаруживает в нем весьма своеобразную индивидуальность исследователя: особый стиль его мышления и высказывания адресован широкому кругу читателей и слушателей (в том числе, очевидно, студенческой аудитории английских и американских университетов).

Получив в Оксфордском университете степень магистра наук (в области биохимии) и фактически не имея специального музыкального образования, Гриффитс тем не менее делает первые шаги на поприще музыковедения в роли музыкального критика — автора рецензий в лондонских, а затем в нью-йоркских газетах, а также статей для Нового музыкального словаря Гроува. Все последующие самостоятельные и значительные работы Гриффитса сохраняют черты «музыковедения широкого профиля», отвечающего на общественный запрос в таких трудах, которые бы доступным языком и в увлекательной форме объясняли сложную картину музыкального искусства XX века.

Вместе с тем, книги Гриффитса, — в том числе и «Краткая история музыки авангарда: от Дебюсси до Булза», — соответствуют

профилю научного исследования. Об этом говорят и историческая панорамность (любой период музыкальной истории автор стремится рассмотреть всеохватно), и наличие философских обобщений — с объяснением причины того или иного явления. Например, отсутствие в XX веке единой струи развития он связывает с тем, что, с одной стороны, осталось незавершенным огромное количество возможностей, а с другой стороны — с наличием устремленного вектора целей и средств, то есть авангардными потоками в развитии музыкального искусства XX в. Гриффитс, цитируя П. Булзу, писал о том, что мы больше не можем ускользать от существенного эксперимента — от переустройства всей нашей памяти и беспрецедентного восприятия, отвергая наследие прошлого для открытия пока еще невообразимых территорий.

В своих рассуждениях Гриффитс заботится об исторической достоверности, снабжая излагаемый материал цитатами и текстами писем, интервью, бесед с композиторами, художниками, поэтами<sup>2</sup>.

«Краткая история музыки авангарда: от Дебюсси до Булза» написана в 1978 году и является, по сути, одной из первых «историй» современной музыки. В ней П. Гриффитс сочетает специфически музыковедческий метод изучения с культуроведческим: фактологическая информация сопровождается социально-критическим анализом; автор внимателен к психологии творчества отдельного композитора в контексте его эпохи. Язык изложения в книге отличается художественной живостью; он не перегружен теоретической терминологией, ясность и доступность присутствуют даже в объяснении специальных музыкальных понятий. Автор «рассказывает» историю, представляя ее «сюжеты» в форме увлекательных рассуждений, при этом не нарушая тщательно продуманный план работы. В структуре книги историческая последовательность сочетается с теоретическими обобщениями о стилях и техниках.

В книге 14 глав. Во Вступлении Гриффитс оговаривает объект исследования: это творчество композиторов, которые сочиняют «вне традиционного русла», нестандартно. В первых же главах представлены ключевые акценты музыкальной истории XX века: это новая гармония в творчестве К. Дебюсси (гл. 3), которая, сотрясает корни диатонической (мажоро-минорной) тональности, это, отчасти, гармония поздних романтиков Р. Штрауса и Г. Малера, и, конечно, атональная идея А. Шенберга, ставшая универсальной во всем XX веке. Это ритмическая революция, пришедшая с «Весной священной» И. Стравинского, и новое ощущение музыкальной формы у К. Дебюсси (гл. 4).

Отдельные главы посвящены неоклассицизму (гл. 6), «Миру модерна» (гл. 8). В главе с названием «Гений места» (гл. 5) творчество Я. Айвза, например, представлено как портрет композитора «в интерьере», в контексте своеобразной культуры Америки, где композитор, как пишет Гриффитс, свободно прорывался сквозь узы традиции и выражался всецело индивидуально. В аналогичном контексте своей национальной культуры в этой главе представлены Б. Барток и И. Стравинский.

Интересна глава «К Востоку» (гл. 9). В ней автор пишет о всеохватном влиянии культуры Востока на музыку XX века, — не только в сфере технических приемов (усиление роли ударных, новые ритмические идеи и алеаторические эксперименты), но шире — в плане кардинального обновления европейского мышления (новая концепция художественного времени и пространства). По мнению Гриффитса, начиная с музыки К. Дебюсси и О. Мессиака, эта тенденция следует через весь XX век. Здесь Гриффитс пишет о концепции модальности, подчеркивая ее связь с духовностью, о свежей гармонии модальных ладов в противовес «прокисшим» гармониям неоклассицизма и «мрачным» смесям серийной атональности.

Немало места в книге Гриффитса уделено

музыке России. Для отечественного читателя этот материал интересен тем, что феномены русской музыки XX века вписаны в контекст общемировой (по крайней мере, общеевропейской) культуры, по-своему интерпретированы и оценены исследователем «со стороны». Например, Скрябина (в гл. 3) Гриффитс представляет только как автора идеи синтеза искусств («Прометей» видится ему как ритуал сверхъестественного катаклизма), которая передалась через Кандинского (его «Желтый звук») к Шенбергу (в опере «Счастливая рука»), а также в связи с тем, что в первые десятилетия XX в. некоторые российские композиторы пришли к атональности, скорее всего, под влиянием не Шенберга, а поздних сочинений Скрябина. Гриффитс упоминает Н. Ровславца и его фортепианные сочинения 1915 года, которые он называет атональными и даже предсказывающими изобретение Шенбергом сериализма как средства сознательной организации атональной формы. В главе «Мир модерна» автор говорит также о произведениях конструктивистского направления в музыке, называя, в частности, Мосолова (балет «Сталь») и Прокофьева («Стальной скок»). Немало страниц книги Гриффитса посвящено Стравинскому — провозвестнику европейского неоклассицизма с его техниками текстурной ясности, прозрачности оформления и моторного ритма — в крупномасштабных инструментальных формах старого тонального образца, привлекавшего Гриффитса и новизной музыкального языка (политональность, техника *ostinato*, нерегулярные ритмы). По мнению Гриффитса, вспышка советского неоклассицизма проявилась и в некоторых произведениях Прокофьева и Шостаковича (классическая симфония, «Любовь к трем апельсинам», «Нос»).

Гриффитс пишет также о других деятелях русского искусства: о труппе С. Дягилева, которая способствовала «экзотической волне в искусстве», о «первооткрывателе» микроинтервалов И. Вышнеградском, о Л. Термене —

изобретателе электронного инструмента<sup>3</sup>.

Некоторые главы «Краткой истории музыки авангарда» посвящены конкретным композиторским техникам XX века: «Сериализм» (гл. 7), «Сериализм продолжается» (гл. 10), «Электроника» (гл. 11), «Алеаторика» (гл. 12), «Мультиплицизм» (гл. 14). О новых техниках Гриффитс пишет не столько как теоретик, сколько, скорее, с позиции историка, даже социолога. Он рассматривает эти явления с точки зрения их соотношения с традицией, с точки зрения психологии творчества и восприятия — в историческом культурном пространстве, с точки зрения эволюции серийного метода — от Шенберга—Веберна к Булезу и Штокхаузену. Стоит напомнить, что книга Гриффитса обращена к широкой аудитории читателей и потому соблюдает принцип доступности в трактовке явлений музыкального искусства. Например, в главе «Сериализм» он пишет, что основной принцип сериализма прост: двенадцать звуков хроматической гаммы расположены в определенном порядке-серии, и могут быть использованы для генерирования мелодии и гармонии, могут связывать все произведение. Таким образом, серия — вид скрытой темы: серии не нужно быть представленной как тема (хотя, конечно, она могла быть таковой), серия — это источник идей и основная характеристика. Серийный принцип, по мнению Гриффитса, может обеспечить гармоническую связность композиции лишь в том случае, если основной интервальный шаблон всегда сохраняется. Даже такая связность не исключает возможности того, что сериальное произведение будет звучать достаточно ясно и внятно со структурной точки зрения». В главе «Алеаторика», представляя, например, пьесу К.Ш. Штокхаузена (Klavierstück XI), Гриффитс скорее описывает занимательный процесс ее исполнения, чем дает музыковедческий анализ сочинения.

Обратим внимание на то, что Пол Гриффитс известен в мире культуры именно как

музыкальный критик, а также писатель-новеллист и либреттист.

Книга Пола Гриффитса «Краткая история музыки авангарда: от Дебюсси до Булеза» — это образец, западной (англо-американской) музыкологии. Она ориентирована на концепцию «нового музыковедения», понимаемого как комплексная критическая гуманитарная наука. То есть такое музыковедение, которое не ограничивается формальным описанием музыкальной технологии, собственно звуковой формы, но вводит в панораму культуры эпохи, находясь в тесной связи с философией, эстетикой, социологией. Такой тип музыкологии ее идеологи называют исторически-ориентированной критикой (Дж. Керман), которая привлекает другие формы знания: лингвистику, логику, психологию, социологию, акустику. Такая «критика» важна и для художника, и для исследователя.

## Примечания

1. Philip Borg-Wheeler, Classical Music. (Филипп Борг-Уилер. Журнал «Классическая музыка»). URL: <http://www.disgwylta.com/Substance.html> (дата обращения: 15.01.2013).
2. Следует, однако, с удивлением констатировать, что автор книги, как правило, оставляет цитирование без ссылок на источники. Не является ли это намеренным приемом автора, который пишет историю в популярной форме? Так, в других изданиях — «Современная музыка до и после» и других — ссылки на цитируемую литературу имеются.
3. Надо все же признать, что о музыке России П. Гриффитс пишет с меньшим знанием материала и, в целом, с недостаточным

уважением, чем это принято в нашем отечественном музыкознании. Даже наши корифеи — Прокофьев и Шостакович — стоят у него в ряду эклектиков: 5-я симфония Шостаковича, на взгляд Гриффитса, это «смесь Чайковского и Малера», а 2-я симфония Прокофьева — «хрупкий неоклассицизм». В книге Гриффитса нет речи о композиторах второй половины XX века — А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисове. Правда, в более поздних трудах: «Современная музыка: краткая история» (1994), в энциклопедических словарях, в книге «Сущность услышанного» (2005) — Гриффитс представляет эти имена и дает свой взгляд на их творчество.