

Я хочу поговорить о, казалось бы, очень простых вещах, относительно которых, тем не менее, не существует единого или ясного понимания; и при том, не только в России или СНГ...

Истина научная или художественная и национальная школа.

(Из лекции, прочитанной на конференции по вопросам национальной школы.)

... Сегодня исполнитель скептически относится к современной музыке, и продемонстрировать этот скепсис подчас считается даже хорошим тоном. Это, конечно, должно было бы настораживать. Кто в этом виноват? - не вопрос. Но понять, в чем здесь проблема, - важно.

Анализируя эту проблему, Нейгауз говорит: "*модерн* и музыка *устаревшая* - это теза и антитеза, их синтезом является *посредственность*. Потому что, для человека подлинной культуры, какие-то два-три тысячелетия существования человеческой цивилизации не слишком большой срок."

И сразу хочу высказать свое абсолютное неприятие терминов *правое* и *левое* применительно к искусству. Эти понятия, заимствованные из парламентской практики и только там и уместные, не могут распространяться на области научного или художественного творчества, где целью является не нахождение **компромисса**, а обнаружение **истины**. И если вы меня правильно поняли, то, наверняка, ответите на вопрос: кто был левый и кто был правый: Бах или Моцарт?.. Истина есть истина. Она не может быть ни правой, ни левой. И она очень удалена от того места, где заседает парламент.

Странно, но факт, что в сегодняшней России слова Ново-венская школа произносятся с уважением теми, кто называет себя левыми, авангардом. Ведь Шенберг никогда не был модернистом. В своих **Drei Satiren** (op. 28) его персонаж Модернский, подобно Жириновскому, саморазоблачает авангард. Наивные "левые" в словах Новая Венская школа, прочли *новая*, как противопоставление старой Классической, но Шенберг-то говорил *Neue Wiener Schule* в смысле **возрождения, сохранения** и **продолжения** классических традиций.

Значит, дело не в том, - новая музыка или старая, а в том, - музыка или нет. Понимает ли композитор, - в чем собственно состоит его искусство: владеет ли исполнитель **своим** искусством, искусством **чисточитания**, умением разглядеть за нотой смысл? Это дается нелегко, но в этом и состоит цель музыкального образования. Увы и ах... современная высшая школа этой цели плохо соответствует. А нравы нашей музыкальной жизни, когда все считается одинаково хорошим: и Бетховен и Глинка, и Равель и Хренников, и Малер и Шнитке - все это только дезориентирует молодого музыканта и разрушительно действует на формирование в нем классических критериев. В конечном итоге он не знает, что такое хорошо, и что такое плохо.

Почему преподавали гармонию по "*бригаде*", в то время, как была возможность воспользоваться учебником П. Чайковского? Сегодня Холопов преподает на свой собственный манер, но, при всем моем добром к нему

отношении, он не может составить конкуренцию *Учению о гармонии* Шенберга, в которой систематически изложено все богатство тональной системы и в которой не учат стилизации, - пению с чужого голоса, - а воспитывается гармоническое мышление и единство стиля. Но главное, что недостатки школы лишают традицию своего основного качества - способности продолжения в истории. Традиция, - она же не в копировании образцов, она суть передача огненной эстафеты. Зачем композитору гармония, которая не ведет его к самостоятельному творчеству? Которая не является для него прообразом его собственного языка? И тогда возникают ложные надежды на то, что *можно пойти другим путем*, что к новым результатам можно прийти через экзотику, - через фольклор.

Современная музыкальная практика, в целом, состоит из двух отличных друг от друга частей: folk-musik и art-musik. - Фольклорная музыка и музыка, как искусство.

Я нарочно пользуюсь западной терминологией, поскольку мы так привыкли к небрежностям в русской, что уже не в состоянии пробиться к смыслу через завалы досадных, но вьевшихся в сознание, недоразумений. Например, у нас бы сказали: *народное творчество и академическая музыка*. - Но непонятно о какой, собственно, **академии** идет речь. Какой академии мы обязаны появлению Баха, Моцарта или Вагнера? Могли бы сказать еще хуже: *народное творчество и профессиональная музыка*. Ясно, что это совершенно некорректная фраза. Профессиональным может быть, как то, так и другое... И, кстати, непрофессиональным тоже. Вообще же это очень зыбкое понятие, оно не тождественно **мастерству**. С точки зрения профессионализма, Сальери, несомненно, опережает Моцарта. Потому что, в сущности, *профессиональный* означает *соответствующий рынку*, в то время, как выражение **великий мастер** говорит о соответствии человека своему высшему предназначению.

Что представляют из себя эти два типа музыки? Как связаны они друг с другом? Способны ли они взаимовлиять друг на друга?

Если богатство и разнообразие фольклора приблизительно соответствует этническому составу населения планеты, то музыка, как искусство, делится на небольшое количество направлений, связанных, так или иначе, с различными культурно-историческими традициями, - школами. Различие между ними объясняется не сколько сущностным содержанием понятия **школы**, сколько ее качеством, то есть ее относительными достоинствами или недостатками.

Проверенный временем, фольклор всегда прекрасен. Но для многих он всегда означает - что-то древнее, застывшее, окаменелое: какие-то старинные крестьянские песни, ритуальные танцы. Не понятно только, почему и в какой точке истории его течение оборвалось. В детстве я очень досадовал: почему разбойничья песня - это фольклор, а лагерная песня зеков - нет? "Это *псевдонародное творчество*", - не моргнув глазом, отвечала моя преподавательница. (Помните? Совсем, как у Стругацких: "сидела рыба на дереве. - - Господин учитель, как же рыба может сидеть на дереве? - - Ну, это была сумасшедшая рыба.") Понятно, что на самом деле, фольклор - это живое развивающееся явление. Укорененное в историю, оно несомненно (я не могу представить ничего другого) должно иметь свое продолжение в настоящем и будущем.

Поп-арт это тоже фольклор, но сегодняшнего дня. Если раньше в распоряжении народного музыканта были палка с жилой и тыква, то сегодня к его услугам электроника. Сущность же не меняется, все компоненты присущие

народному творчеству остаются. Об этом, если не бояться отклониться от темы, можно было бы многое сказать, например о влиянии современных скоростей на развитие фольклора, то есть о смешении стилистических элементов различного этнического происхождения. - Несомненно, это новый, присущий только нашей эпохе, штрих к портрету данного типа музыки.

Существует мнение, что музыка, как искусство, вышла из фольклора. Насколько верно это утверждение, столь очевидное для многих? На самом же деле, мы с тем же успехом можем утверждать обратное... Задумайтесь, когда мы говорим фольклор, мы уже подразумеваем существование чего-то, что таковым не является... Значит нельзя называть фольклором то, что существовало в древние времена до того, как в музыке произошло это разделение. Скажем, наши древние псалмы. - Что это? Откройте "На реках вавилонских". Вавилоняне требовали от плененных левитов песен, а псалмопевец говорит: Эйх ношир эт шир нашем аль адмат нейхор? (Как же я могу петь *песнь Г-споду* на земле чужой?) Но почему же *песнь Г-споду*? – От них же требовали (с современной точки зрения) песен, а не молитв... Значит всякая песнь была песнь Г-сподня?!

Светское и духовное, народное и утонченное существовало тогда в неразрывном единстве. Поэтому лучше было бы сказать, что фольклор и музыка, как искусство, образовались тогда, когда произошло функциональное разделение того, что сегодня я бы назвал *прамузыкой*.

Какую же роль в создании композиторской школы играет фольклор? Думается, такую же, как и молоток в производстве компьютера. Хотя, поверьте, я ничего не имею против молотка. Наоборот, это очень полезная в хозяйстве вещь..., хотя и не имеющая отношения к компьютеру... Что же такое искусство?

Если верно утверждение Плеханова о том, что философия, в современном понимании этого слова, начинается со Спинозы, и, таким образом, современный мыслитель, так или иначе, – спинозист; то с этой точки зрения, современный музыкант не может не быть *баховистом*.

И вот здесь наверное кому-то захочется задать вопрос: разве Бах не использовал григорианский хорал, или не писал английских, французских сюит, итальянского концерта? Верно, - писал. И это также верно, как то, что нас учили, что искусство должно быть "национальным по форме и социалистическим по содержанию", не понимая того, что, "когда мы говорим *форма*, мы подразумеваем *содержание*, а говоря *содержание*, подразумеваем *форму*". Не подумайте, что я собираюсь говорить об истории СССР, поборники так называемого *средиземноморского стиля* в Израиле утверждают очень похожие вещи. Они тоже считают, что можно построить национальную школу, исходя из фольклора.

В произведении искусства можно встретить более или менее точно процитированный фольклорный элемент, или вульгаризм. И это нисколько не разрушает искусства. Это, как онегинский "бобровый воротник", как слово "навоз" в высокой поэзии Пастернака, как газетная лексика или канцеляризм у Мандельштама, из которых он созидает великое искусство. Непонимание таких вещей приводит к губительным ошибкам. Я совершенно не понимаю, как Кон мог назвать темы Малера банальными. Малер, точно также, как Моцарт и Бетховен и Брамс, мог использовать в своих сочинениях **тематизм демократического происхождения**. Но малеровская **тема** столь же прекрасна, сколь и оригинальна.

А Бах? Разве он создавал или основывался на каком-то этническом музыкальном языке? Разве его беспокоили какие-то другие стилистические проблемы, помимо *стилистического единства*? Разве он говорит нам от имени **этноса**, или Лютера, а не от имени природы, ее высших законов, если позволите, Г-спода Б-га?

Если Бах встречается какую-то подходящую идею в связи, скажем, с французской стилистикой, то он как бы говорит нам: "идея неплоха, но, если исходить из нее, тогда целое должно было бы выглядеть... - вот как!.."

Все его концерты могли быть названы итальянскими, так как в его время концерт - это итальянский жанр. Но Бах, конечно же не создает направлений, жанров... Он не занимается "маркетингом". Он создает **великие образцы**. И это потом Гете станет использовать в своем учении *образцовость* в качестве эстетического термина. Восходящая к Баху венская традиция в этом и состоит. Он не был первым в истории, но для нас, музыкантов, среди малочисленной когорты великих Мастеров святое имя Баха - первое. Он первый, кто в биографии каждого из нас открывает **наднациональную** природу музыкального искусства, или как, не подозревая ни о чем, правильно подметил Ленин, ее *нечеловеческое*, а значит природное, б-жественное происхождение.

С чем же сравнить эти два типа музыки? С язычеством, культивировавшим народные представления, и монотеистической религией, открывающей, как говорит Талмуд, **закон выживания** человечества, закон, который, как и научная истина, не зависит от этнического фактора?

Но давайте сделаем более мягкое сравнение: скажем, русский язык - язык империи, - и украинский - язык этноса, или продукция *национальных* и *трансконтинентальных* корпораций. Или, может быть, *землемерие* и *геометрия*, *естественная* и *искусственная* радиоактивность.

Что такое музыка, мы узнаем уже из фольклора; что такое искусство, мы узнаем из классики, почему и необходимо ее изучать. Конечно, это должно быть нашей постоянной работой. Разве литература и филология не сообщающиеся сосуды? Попробуйте оторвать Мандельштама-поэта от Мандельштама-филолога. В принципе, композиция любого автора отражает, прежде всего, глубину его понимания того, что есть искусство. Анализируя классику, мы можем усовершенствовать наше представление о предмете. И если мы (дай-то Б-г) перестали считать, что величие романа заключается в том, что он - "энциклопедия" или "зеркало революции", и согласились принимать за **содержание** поэзии саму **поэзию**, то это уже могло бы означать, что сделан важный шаг в правильном направлении: от словоблудия вокруг музыки к музыкознанию, то есть к тому, чтобы начать мерить искусство мерой искусности.

Л. Д. Гофман

Муз. академия N2. Москва 1997