

О НЕПРОЙДЕННЫХ ПУТЯХ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

та книга рождалась исподволь, и в окончательном виде сохранила в своей структуре весь путь, пройденный автором*. Читатель может открыть её не сначала; скорее всего, так он и сделает, потому что примерно треть книги – её последняя часть – напечатана на тонированных желтоватых листах. Здесь читатель найдёт россыпи соблазнительно коротких записей из тех, что легко пробежать глазами, выхватывая наиболее меткие. Они напоминают максимы, – есть среди них установления и поучения, упрёки «жалкому шпильману», предостережения «заблудшему музыкусу». Некоторые высказывания разрастаются в небольшие эссе – о комплиментарном ритме или о тематическом развитии. Они собраны в четырнадцать глав, называемых книгами – «Книга темпа», «Книга орнамента», «Книга выразительности», и другие – «Книга странствий», «Книга тайнописи»... Штудии можно читать в любом порядке, пропуская, перелистывая страницы взад и вперёд. Добравшись до места, где с тонированными состыкованы обычные белые страницы, читатель обнаружит, что именно здесь, в середине тома – начало: первые номера пагинации, заглавие, не вынесенное на обложку книги. И не обманется.

Впервые трактат «De musica» вышел в 2004 году – загадочная брошюра, на титуле которой вместо имени автора значился XXVI Магистр Музыки¹. Прототипом этого сочинения выступили труды средневековых авторов, в частности, трактат Аврелия Августина «De musica libri sex» (отдельные высказывания даже выписаны в форме кратких диалогов), а глубокомысленная серьёзность некоторых формулировок заставляет вспомнить Козьму Пруtkова. (Не будем голословны: «Что есть музыка? – Музыка есть немецкая музыка, – отвечал немец». «И Adagio может спешить, и Presto может ме-

длить». Или: «Композитору великой музыки грозят опасности юбилеев»).

Если же, не довольствуясь этой частью, читатель удостоит внимания также и белые страницы, он лишь укрепит в своём мнении: книга – вся целиком, её замысел, её исток – в этих беглых набросках.

Впрочем, к началу же можно отнести раздел «Этюды по Григорию Соколову», текст которого был опубликован несколько позже². В нём собраны не столько рецензии, сколько мысли, возникавшие под впечатлением прослушанных программ 2002–2006

гг. Их дополняет рецензия, относящаяся к 2012 году³. По жанру эссе напоминают «Опыты» Монтеня или «Отражения» Анненского. В подзаголовках указаны конкретные концертные программы, однако тексты обращены не к звучащим произведениям. Вы также не найдёте здесь размышлений об интерпретации известных сочинений одним из самых интересных исполнителей нашего времени. Каждый раз Мищенко концентрирует внимание на одном из элементов музыкального мышления. Это может быть интервал (терция), мелизм или технический приём (репетиция), или направление движения (восхождение), от которого автор вновь и вновь переходит к мыслям об экспрессии или о стиле, пытаясь понять, чем выбранный элемент становится в композиции. В самих элементах Мищенко привлекает двойственная их природа. Репетиция – одновременно остановка и движение – «и начало, и продолжение, и завершение». Терция – «шаг и скачок, вздох и зов», «интервал сдвига и разрыва». Иногда читатель останавливается перед терминологической загадкой: как может звучать, например, *мотив молчания*?

В этих эскизных набросках не слышно звучания конкретной музыки, – словно выхвачен небольшой фрагмент музыки и представлен



* Мищенко М. П. Опыты мелософии: о непройденных путях музыкальной науки. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова: Галина скрипсит, 2014. 320 + 212 с.

нам под огромным увеличительным стеклом. Нам дан лишь он, всё остальное – вся музыка в целом – осталось за пределами текста. Мало того, мысль автора уводит от тех сочинений, что звучали в конкретной программе. И рассуждения по прослушивании Гайдна, Комитаса и Прокофьева неожиданно приводят к «мистическому “свечению” терции у Моцарта».

Но есть ещё собственно Книга. Некоторые её фрагменты также публиковались ранее⁴. Их слияние в единый текст дало совершенно новое качество, открыло новую страницу музыкознания, понимающего музыку как живой процесс – как результат музыкальной мысли, музыкального дыхания.

Название «Мелософия» возможно является отсылкой к брошюре Виктора Лазарского⁵. Её автор, начиная с 1949 года, вёл в Вене авторскую программу «Seminar für Melosophie und Folklore». Взгляды Лазарского принято относить к музыкальной эзотерике: он одушевлял, наделял жизненной силой отдельные тоны, интервалы, мелодические обороты. В какой-то мере мы можем отыскать параллели, например: «Конфигурации, интервалы и направления стоят больше того, что наука привычно замечает в интервалах и аккордах, гармонии или тематизме» (с. 247). Однако, стремясь преодолеть «слова и числа», сопротивляясь им, Мищенко остаётся в русле европейского музыкознания: «На что тебе, шпильман, арифметика? когда в музыке шесть восьмых не равны трём четвертям и три четверти могут равняться двум восьмым!».

Эта книга для медленного чтения – с закладками, карандашом. Её поля должны принять пометы читателя. Её текст требует присвоения, сосредоточения, иногда – смакования, иногда – преодоления. Поначалу невольно ловишь себя на том, что то и дело останавливаешься, обнаружив фразу, подобную всё тем же максимам. Появляется желание выписать её или хотя бы зачитать кому-нибудь рядом, – поделиться своей находкой.

Ещё в большей степени текст требует от читателя постоянного припоминания, он обращается к будто бы хорошо знакомой музыке: симфониям Моцарта, Бетховена, Брамса, Шуберта и Мендельсона, к произведениям Баха и Дебюсси, Шопена и Римского-Корсакова. Но попробуйте поставить в один ряд баховскую органную Сонату соль мажор, Ноктюрн

соль минор Шопена и вступление ре-минорной Симфонии Франка..., – пожалуй, всё-таки понадобятся партитуры или записи. Чего стоит, например, характеристика начальной фанфары Девятой симфонии Бетховена как долгого падения: «оно не безвольное, но градуированное и трудное, будто управляемое»... – и сопоставление её с «Прощальной» Гайдна. Вслед за каждым подобным абзацем приходится откладывать книгу, обращаться непосредственно к музыке и удивляться точности характеристик, даваемых автором.

После такого анализа невозможно вернуться к пресным теоретическим «разборам», которыми полны учебники и путеводители. Книга заставляет слушать музыку, вслушиваться в подробности, обращать внимание на детали, буквально погружаться в них. Рассматривать вслед за автором мелизм как *микромодель мира*, в которой «единое разбивается временем и последовательное собирается в моментальное» (с. 97), замечать каждый изгиб, признавать орнаментальность родовой чертой мелоса.

Эта книга по теории музыки, поскольку она имеет дело с музыкальными элементами, которые лежат в основе любой композиции. Об искусстве соотношений: орнамент – линия – педаль... Однако это непривычный взгляд, отрицающий схематизацию, механическую картину мира, в котором тоны и интервалы располагаются в некоем «изначальном» порядке, вне течения музыкальной мысли. Мищенко рассматривает каждый элемент в его многомерности, в способности выполнять разные, порой противоположные функции.

Эта книга по истории музыки, поскольку она имеет дело с базовыми историческими категориями. Она о технике композиции, например, о выстраивании баланса между ярким индивидуальным мотивом – тематическим зерном крупного сочинения – и конструктивным целым. Книга о понимании стиля во всём разнообразии составляющих его деталей. Мищенко обращает внимание на то, как взаимодействовали у разных композиторов *орнамент* и *линия*, как педаль влияла на становление формы у Шуберта и Листа, и на то, как разнообразны её реализации у Вагнера и Дебюсси, Стравинского и американских минималистов. Автор исследует, как *переживание*, опирающееся на теорию аффекта, сменялось *представлением*, с его драматичностью, контрастами.

Музыкальная экспрессия, сегодня кажущаяся противоположностью риторике, показана как её естественное продолжение (а в качестве примера выбрана «Пасторальная» симфония Бетховена). Поднимается вопрос исторического восприятия, вопрос изменения нашего слуха – не слухового опыта вообще, но критериев, требований, предъявляемых звучанию всё тех же классических произведений.

Эта книга по теории исполнительства. В неё стоит заглянуть, если Вы хотите понять, в чём выражается характер произведения или как верно определить темп. Что скрывается за итальянскими терминами, – в чём, например, различие *lento* и *largo*; *con spirito* и *agitato*? Каковы особенности того или иного типа фактуры?

Но также точно можно сказать, что «Мелософия» – книга по музыкальной эстетике и философии музыки. Приходилось ли вам задумываться о смысле прямой линии? О *превратностях* рубато? Видеть в композиторской монограмме обобщение стиля, понимать, как эта монограмма разворачивается до целостной композиции? Вы буквально касаетесь пульсирующих во времени и пространстве музыкальных измерений – её горизонтالي, вертикали, диагонали. Вы видите, как «сворачивается» композиция, остающаяся без одного из своих параметров (««вычитая» время, лишаемся также и пространства», – с. 243). Все эти усилия есть лишь поиск, распознавание за пределами материи таинственного «четвёртого элемента» – духа, образа мироздания.

После «коды», помещённой в сердцевине книги и озаглавленной «Post scriptum», читателя встречает раздел «Вместо продолжения». И это не эпилог, а апология исполнителя. Философ, только что призывавший *вслушиваться* в сочинение, оборачивается горячим критиком современной теории интерпретации. Он страстно выступает против *увиденного* и *нерасслышанного*, в борьбе с буквой опираясь на букву же, в борьбе с текстологией – на ту же текстологию.

Эта книга – размышления музыканта, его внутреннее *обретение музыки*, которое непросто выразить в звуках, но ещё сложнее – словами. Это вслушивание, вчувствование в каждый поворот музыкальной мысли. Призыв к напря-

жению, к внутренней работе – слухом, чувством, мыслью. Книга рассчитана на читателя, могущего удерживать внимание. Намеренно замедлять темп чтения, чтобы вживаться в текст. Каждый абзац – как музыкальная фраза, и будучи не услышанным, не впитанным, он ускользает. Форма рушится. Как в потоке рамплиссажей порой исполнитель (а с ним и слушатель) утрачивает контроль, и звуковые гирлянды распадаются, становятся россыпью интервалов, чередой лейт-интонаций, потому что текст книги выстроен подобно музыкальному тексту. Мы замечаем, как возникают реминисценции, интонационные арки, тематические повторы. Автор возвращается к той или иной формулировке или просто напоминает о ней читателю, закольцовывая мысль. В результате возникает многослойная фактура – почти полифоническая, в которой переключаясь на тот или иной элемент, необходимо удерживать в сознании целостную вертикаль.

Каждая тема проходит в книге в увеличении и в уменьшении. Целое выстраивается прорастанием нужных формулировок, кружением словесных мелизмов. Теперь, дочитав до раздела «Этюды по Григорию Соколову», а затем до трактата «De musica», мы понимаем, как от ярких разрозненных музыкально-слуховых впечатлений зарождалась мысль, которая потом обретала самостоятельность, освобождалась от прямой связи с породившим её звучанием, находила подтверждение во многих других примерах. Как постепенно проступали, оформлялись основные понятия, точки, опираясь на которые рассуждения сплавлялись и переплетались, полифонически разрастались – до глав.

Как и в книге, в самой музыке для Михаила Мищенко есть несколько начал, каждое из которых он утверждает как незыблемое, основное. «В начале был орнамент», – резюмирует он в завершении параграфа, посвящённого конфигурации движения (с. 97), но далее, в главе «Движение и регламент композиции» говорит о педали, как о «начале начал», как о точке обзора, покоящейся в пространстве среди всего движущегося (с. 239). Начиная читать с того или другого раздела, мы получаем как будто разные книги⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ [Мищенко М. П.] De musica. Фрагменты старых трактатов из собрания XXVI Магистра Музыки, заново скомпонованные им самим в подражание мастерам прошлого и пересказанные в переводе его подмастерьем в духе свободных фантазий и новейших теорий. СПб.: Композитор, 2004. 76 с. Отметим, что введение Болонской системы образования с бакалавриатом и магистратурой состоялось на несколько лет позже; указ был подписан в 2007 году.

² Мищенко М. П. Этюды по Григорию Соколову. Впечатления-исследования по прослушиванию клавирабендов Г. Соколова в Петербурге // Критика. Публицистика. Страницы истории. К 30-летию кафедры музыкальной критики: сб. ст. / ред.-сост.: А. Б. Шнитке, М. П. Мищенко; общ. ред. Л. Г. Данько. СПб., 2006. С. 148–175.

³ Впервые опубликована: Мищенко М. П. По прочтении Григория Соколова // Musicus. 2012. № 3 (31). С. 37–38.

⁴ См.: Мищенко М. П. О смысле мотива b-a-c-h

(из опытов мелософии) // Opera Musicologica. 2010. № 1 (3). С. 18–35; Мищенко М. П. Характер или скорость? (Об одном историческом недоразумении) // Opera musicologica. 2011. № 3–4 (9–10). С. 33–60; Мищенко М. П. Падеревский о tempo rubato // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. СПб., 2011. С. 109–123. В значительной степени «подготовительным» можно также считать статью: Мищенко М. П. О героях нашего времени // Opera Musicologica. 2010. № 4 (6). С. 20–69.

⁵ Łazarski, Victor Amon. Melosophie: Das Mysterium in der heilenden Kraft in der Musik. Wien: Seminar für Melosophie und Folklore, 1958. 55 s.; Łazarski, Victor. Melosophie: Ein Musikpädagogischer Essay. Wien: Europäischer Verlag, 1966. 71 s. Благодарю И. И. Земцовского за указание на эти издания.

⁶ В некоторой степени этот эффект можно сравнить с чтением романа Хулио Кортасара «Игра в классики».

Хаздан Евгения Владимировна

кандидат искусствоведения,

этномузыковед, член Союза композиторов РФ