



Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.2

**УЧИТЕЛЮ, НАСТАВНИКУ, КОЛЛЕГЕ
К 120-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ**

ИОСИФ ИГНАТЬЕВИЧ ДУБОВСКИЙ (1892–1969)

«Не говори с тоской: их нет, но с благодарностью: были», – эти слова первыми приходят на ум, когда вспоминаешь И. И. Дубовского. И не только потому, что он оставил нестираемый след в музыкальной педагогике и науке. Для тех, кому посчастливилось с ним общаться, главным его наследием всегда будет фактор человеческий.

Хорошо помню последний день Иосифа Игнатьевича, в котором словно бы запечатлелись и характер, и весь стиль его жизни. 27 ноября 1969 года. В Алма-Атинской консерватории проходит крупный семинар для музыковедов восточных регионов СССР. Моё выступление предшествовало «паре» Дубовского. Увлёкшись, я, по молодости, не уложился в своё время. И в тот самый миг, когда оно окончилось – секунда в секунду! – дверь распахнулась и Иосиф Игнатьевич, вежливо попросив меня «свернуть» тему, подарил мне для этого дополнительную минуту. Тут ярко проявились такие его первоосновные черты, как деликатность, такт, дисциплинированность, точность, высокая мера требовательности, в первую очередь, к самому себе.

О пунктуальности, аккуратности и умении профессора уплотнить время ходили легенды. И начинающим преподавателям, как и студентам, эта его черта была и примером, и немым укором. Но именно немым: я не припомню ни одного замечания за какие-либо проступки и сбои в своей студенческой (а потом и раннепреподавательской) жизни. Хотя, бывало, он и мог сказать что-либо вроде: «Женя, пока я Вас тут дожидался, успел набросать план своего завтрашнего выступления. Не согласитесь ли ознакомиться и что-либо посоветовать?» И я, сгорая от стыда, знакомился и, представьте, по его настоянию советовал.

Лекция Дубовского «О некоторых простейших гармонических средствах классики» прошла с блеском. И по сей день её слушатели делятся при встрече впечат-

лениями 40-летней давности. Но буквально через несколько минут после лекции, выбегая из консерватории, чтобы ехать в аэропорт за новым гостем А. Н. Мясоедовым, я увидел профессора на лавочке возле раздевалки – он разворачивал какое-то лекарство и жадно хватал ртом воздух. Такое с ним случалось в моменты сердечного приступа. Сопроводить Дубовского до дому вызвался один из участников семинара. Но при выходе из машины щепетильный Иосиф Игнатьевич поблагодарил своего спутника, сказав, что поднимется в квартиру самостоятельно. Свои силы он на этот раз не рассчитал. Так, буквально на ходу, в один из самых насыщенных творческими событиями дней в 77-летнем возрасте он окончил свой жизненный путь. Вспоминается есенинское: «Чем сгнивать на ветках – уж лучше сгореть на ветру».



И. И. Дубовский

Дубовский родился 20 июля (1 августа) 1892 года. После окончания в родном городе Лодзи музыкального училища (1912–1913) обучался в Лейпцигской консерватории, где его педагогами по классам теории музыки, композиции и фортепиано были такие крупные музыканты, как М. Регер, С. Крель и А. Шеринг. Начавшаяся первая мировая война побудила его переехать в Россию, где он только в 1922 году завершает своё образование в Московской консерватории по классам Г. Катуара и Р. Глиэра.

В 1921–1931 годах преподаёт музыкально-теоретические дисциплины в Музыкальном училище им. А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, в 1922–1943 годах – в Московской консерватории (с 1940 – профессор). Работал также в Центральном заочном музыкально-педагогическом институте и Высшем училище военных дирижёров. В 1953 году переехал в Алма-Ату, где до конца своих дней заведовал кафедрой теории музыки. Роль И. Дубовского в становлении и развитии музыковедческой школы республики была огромной.

Он включился в изучение казахской музыки и продолжил свои прежние исследования, приобщив к некоторым из них коллег по кафедре и учеников, руководил диссертационными и дипломными работами, преподавал в вузе и специальной музыкальной школе-единнадцатилетке, являлся главным редактором целой серии научных сборников (здесь пригодился накопленный в Москве опыт заведующего учебно-педагогической редакцией Музгиза).

В сознании большей части российских музыкантов имя Дубовского ассоциируется, прежде всего, с так называемым «бригадным» Учебником гармонии. Каждый из его именитых авторов – И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин и В. Соколов – внес «свою ноту» уже в первое издание учебника, вышедшее двумя книгами в 1934 и 1935 годах под названием «Практический курс гармонии». Особая миссия Дубовского заключалась, скорее всего, в том, что он стал проводником в российское образование традиций европейской функциональной школы, воспринятых от М. Регера (ученика Х. Римана) и Г. Кагуара. Кроме того, в ходе совместных обсуждений возникавших вопросов, проходивших на его квартире, именно Дубовский обычно приводил к «общему знаменателю» суждения членов коллектива. За истекшие восемьдесят с лишним лет бригадный учебник многими стал восприниматься статуарно, как незабываемый монумент отечественной педагогики. Интересно и поучительно, что сам Иосиф Игнатъевич не был склонен к абсолютизации ранее осуществленных достижений. Поэтому, вероятно, уже после выхода в свет бригадного учебника, он выпустил в 1940 году свой собственный «Курс гармонии» в трёх выпусках (по шесть тем в каждом), а несколько позднее и известное пособие «Модуляция». Переиздания этих трудов отмечены включением новых разделов, посвящённых, в частности, так называемым «ненормативным нормам», вопросам энгармонического родства, линейности, ослабления фальши в перечении и пр.

Неуспокоенность на достигнутом проявилась и в очередных изданиях бригадного учебника, которые Дубовский (после смерти соавторов) готовил один. Впрочем, не совсем один: он собирал мнения о предыдущих выпусках у преподавателей разных городов, подключал к обсуждению ближайших коллег и даже учеников и очень радовался, когда кому-либо из них удавалось обнаружить фактические ошибки или, по шутливому определению профессора, «очепатки».

Но первым критиком был всё-таки сам Иосиф Игнатъевич. Он, в частности, всегда считал недостатком курса, а не только конкретного учебника, давно установившееся ограничение практических заданий четырёхголосием. В своей учебной работе профессор постоянно отходил от данного «оптимума», не отрицая при этом и объективных предпосылок его первоосновности. И, в конечном итоге, создал изданное уже посмертно уникальное пособие «Пяти–девятиголосие

в курсе гармонии», основной побудительный мотив к написанию которого – приближение курса к реальной композиторской практике и смягчение водораздела между гармонией и полифонией. Свою новаторскую идею автор успел воплотить на сравнительно узком круге традиционных в учебной практике средств. Но общая направленность этой идеи была им же сформулирована в предисловии: «Техника, приобретаемая в занятиях по многоголосию, открывает широкий простор для свободного применения аккордики более сложной, более современной».

Существенно и стремление сгладить водораздел между вертикальной и горизонтальной проекциями музыкального текста, что имело глубокую подоснову в творческой биографии Дубовского. Ещё в 20-е годы, то есть до создания трудов по гармонии, он первым в отечественной музыкальной педагогике стал проводником идей Э. Курта о мелодически организованном многоголосном письме. Пользуясь немецким оригиналом книги «Основы линейного контрапункта» (в русском переводе она вышла под редакцией Б. В. Асафьева только в 1931 году), а также методическими рекомендациями самого автора, с которым велась интенсивная переписка, Дубовский воплощал эти идеи в курсе полифонии, считая его тогда первоочередным и сердцевиным. Об этом рассказывали, в частности, обучавшиеся у него в музыкальном училище И. Рыжкин и В. Протопопов (последний признавался и в том, что именно уроки Иосифа Игнатъевича стали источником его стойкого интереса к полифонии, сохранённого на всю жизнь).

Из написанных в те годы Дубовским «Полного курса полифонии» и «Материалов по мелодике» изданы были только нотные иллюстрации, служившие хрестоматией курса, и разделы о подголосках. Но, по всей вероятности, именно из них позднее произросли его новые труды – «Имитационная обработка русской народной песни» (М., 1963), «Краткое методическое пособие к курсу полифонии – простейшие средства русской народной песни двух-трёхголосия» (М., 1964) и шеститомная монография о русской народной песне, с рукописью которой Иосиф Игнатъевич разрешал знакомиться только в его присутствии (дальнейшая судьба этого монументального труда мне неизвестна).

О методологии Дубовского в указанных только что областях в какой-то мере можно судить по брошюре «Имитационная обработка русской народной песни», адресованной «педагогам и студентам композиторского факультета» и, частично, музыковедам. Эта методология зиждется на обосновании мелосной природы фольклорных первоисточников и на признании того, что в них всегда кроются богатые возможности полифонического развёртывания. Автор демонстрирует способы их раскрытия и фиксации с помощью специально создаваемой «условной партитуры», служащей некой предкомпозиционной моделью. Эта модель содержит в себе полифонические (да и ладогар-

монические) ресурсы первоисточника, которые могут быть в той или иной мере претворены при его композиторской или учебно-инструктивной обработке. Сам автор использовал «условную партитуру» не только для целей практического сочинения, а и для анализа «фольклорных транскрипций» Римского-Корсакова, Балакирева, Лядова и Чайковского.

Изучая приёмы и принципы народнопесенного творчества на материале русской музыки, исследователь считал некоторые из них применимыми и к мелосу других народов. Этот свой вывод он доказал в обширных статьях о казахском традиционном песенном искусстве. При всём различии русской и казахской, восточной и западной, многоголосной и монодической культур, им были найдены сходные аналитические подходы к образцам этих культур в аспекте мотивных связей, интонации, мелодического развития и резюмирования. Это позволило уяснить, с одной стороны, их глубинное своеобразие и национальную самобытность, а с другой – внутреннее родство и наличие общих звеньев, способных при благоприятствующих условиях стать каналами связи и проводниками различного рода обоюдодолезных влияний. Сам Дубовский об этом не пишет. Но в свете современных тенденций взаимоврастания культур его идеи становятся по-новому актуальными.

Новатором выступил Иосиф Игнатъевич и в вопросах воспитания музыкального слуха. Не имея возможности сколько-нибудь подробно осветить эту область его поисков, не прекращавшихся на протяжении всей жизни, отметим лишь, что уже в 1938 и 1939 годах им был дважды издан под редакцией Б. Яворского уникальный для того времени «Методический курс одноголосного сольфеджио». В его основу впервые положен принцип развития ладового сознания, существенно потеснивший принцип звуко-ряда и интервала как чуть ли не единственного элемента мелодии. Дубовский не без оснований полагал, что интервальный метод создавал непреодолимые препятствия к использованию на первых же занятиях живой музыки. И он все предусмотренные содержанием курса элементы, относящиеся к форме, каденциям, метроритму, аккордике, модуляциям, секвенциям, заменным и другим неаккордовым тонам, рекомендовал усваивать на образцах из литературы, вокруг которых сгруппировывались и упражнения.

Дубовский вообще стремился быть всегда и во всём как можно ближе к музыке и живому творчеству. Вероятно не случайно, будучи в первую очередь музыковедом-теоретиком, он никогда не оставлял занятий композицией. Помимо песен и романсов, полифонических пьес на темы русских и украинских песен (явившихся практической реализацией затронутых выше теоретических изысканий), И. Дубовский создал целую серию концертов для различных инструментов – фагота, трубы, валторны, тромбона и тубы. Стремление пополнить репертуар, в первую очередь духовиков

и ударников, побудило также к созданию Рондо-квинтета, пьес для трубы, Марша и «Солдатской сюиты на русские народные темы» для духового оркестра, вариаций на тему «Три садочка» для ксилофона и фортепиано и Концертино для ксилофона и камерного оркестра. Последнее сочинение писалось уже в алма-тинский период его жизни, как и органные обработки казахских мелодий, Соната для кобызы и фортепиано и Квинтет на казахские народные темы.

Переходя к памятным годам общения с Иосифом Игнатъевичем как педагогом, скажу, прежде всего, о его удивительной способности, сообразно обстоятельствам, сжимать и разжимать учебную программу. Первый, «сжатый» вариант, практически по всему музыкально-теоретическому циклу, мне довелось пройти с ним в стенах Музыкальной спецшколы-одинадцатилетки. Поступив в неё на теоретическое отделение, я вместе со своей одноклассницей (группа состояла из двух человек) возмечтал за год пройти четырёхлетнюю «училищную» программу. Столь дерзкий маршбросок едва ли бы осуществился, не случись то, о чём нельзя было и мечтать. Именно тогда в школе стал работать Дубовский – единственный в Алма-Ате специалист из столицы (позднее мне довелось прослушать у него вузовский курс гармонии и готовить под его руководством дипломную работу).

Поделюсь, прежде всего, до сих пор живыми впечатлениями о школьных занятиях, принципы которых, впрочем, имеют всеобщий характер. Уже на первом из них профессор буквально ошеломил учеников не только обилием интересно преподнесённых новых сведений, а и фейерверком сыгранных на рояле музыкальных иллюстраций. Позднее мы убедились, что этот урок типичен для Иосифа Игнатъевича. Выбранная тема – «Обзор выразительных средств музыки» – как нельзя лучше включала музыковедов (в первый же день их пути!) в мир, как выяснилось, интереснейшей профессии. Дубовский стал неким гидом, который ловко и быстро провёл по её сложнейшим лабиринтам, интересно прокомментировав встретившиеся «достопримечательности» и обойдя те зоны, что нам пока недоступны. Маршрут, естественно, был до деталей продуман, хотя казалось, что он возник спонтанно как результат блестящей импровизации, в которую Учитель вовлёл и своих учеников – они постоянно приглашались к диалогу.

Прерву на время школьные воспоминания, чтобы выделить некоторые общие принципы педагогики профессора. Импровизационная составляющая на его уроках присутствовала всегда и была, как правило, сильно выражена. И это при том, что тексты многих лекций профессор фиксировал на своей многоязычной (с заменяемыми шрифтами) пишущей машинке с точностью до буквы. Они были снабжены и нотными примерами, написанными на нотных станах, прочерченных с помощью той же машинки. Но стабильная канва всегда

окрашивалась многими мобильно возникающими любопытными «отклонениями», будь то ответы на непредсказуемые вопросы обучающихся или же излюбленные им пояснения этимологии отдельных терминов и слов. Владение в совершенстве языками – польским, немецким, русским и, несколько хуже, английским и французским – позволяло ему делать это интересно, занимательно, а нередко и как бы многоступенчато. Упомянув, скажем, о французском танце «буре» (от *bourrer*), отличающегося, соответственно переводу, внезапными скачками, он тут же уточнил: изначально его танцевали дровосеки в сабо (фр. *sabet*), то есть в деревянных башмаках; отсюда саботаж (фр. *sabotage*), когда под стук башмаков они саботировали, срывали работу, проявляли, как мы бы сказали, лапотное отношение к делу.

Отмеченные два начала – спланированное и непредсказуемое – присутствовали даже в шутках. Будучи до конца дней энергичным и жизнерадостным человеком, он любил их как бы коллекционировать. За долгие годы сложился даже некий словарь его любимых шуток, тонко вправляемых во вполне конкретные места лекций и в те ситуации, что повторялись, скажем, при проверке заданий. Зная это, студенты старших курсов составляли иногда для младшекурсников некий алгоритм их включения. И тогда эффект становился многообразным. Он складывался из «предлекционного» предвкушения, ожидания в ходе урока, эффекта от самой шутки, всегда неповторимо варьируемой, и, наконец, неизменно приятного «послевкусия». Аналогичное сочетание двух начал – в музыкальных иллюстрациях. Они были обычно тщательно отобраны и выучены, хотя казалось, что возникали спонтанно.

Как ни важны затронутые только что особенности занятий Дубовского, они всё же характеризуют их только с внешней стороны. Главное, конечно, в другом – обучающиеся всё более погружались в мир тех представлений о будущей профессии, которыми руководствовался Учитель. Не делая никаких поучений и дидактических предубеждений, он самим стилем и содержанием занятий, формами заданий и их проверки как-то незаметно внедрял в сознание основные заповеди (принципы) музыковеда – любого ранга, а не только, естественно, ученика и студента. Они имеют общеметодологическое значение и, соответственно, объективную ценность. Попробуем их сформулировать.

Первая заповедь. Всегда быть внутри музыки и помнить, что даже в названии такого предмета, как «Элементарная теория музыки», из трёх слов главным является «музыка».

Вторая заповедь. Постигать теорию следует, в основном, не по учебникам, а по нотным текстам – партитурам, клавирам и звукозаписям.

Третья заповедь. Наши главные наставники (в годы учёбы и на протяжении всей жизни) – это композиторы (классики и современники) и только во вторую очередь – учителя по конкретным специальным дисциплинам.

Четвёртая заповедь. Теория музыки есть, фактически, теория её сочинения. Поэтому любой музыкант, изучающий теорию (а теоретик в особенности) должен пробовать сочинять вне зависимости от претензий на статус композитора. Без этого едва ли удастся адекватно постичь тайны композиторского ремесла и, вообще, природы художественного творчества, а значит и добиться весомых результатов в любой музыкантской деятельности – исполнительской, научной или педагогической.

Пятая заповедь. Теоретик – всегда исследователь, даже если он не пишет статей и книг, а только преподаёт или читает лекции в филармонии. Любой творчески выполненный анализ – это акт исследования. «Давайте исследуем данный вопрос» – это характерное обращение Платона к своим ученикам любил повторять Дубовский.

Шестая заповедь. Ни конкретную теоретическую дисциплину, ни анализ конкретного произведения никому и никогда не дано постичь до дна. «Я, наконец, понял, что к изучению гармонии, по сути, только приступил», – эту фразу ученики подлинного мэтра в области гармонии слышали многократно. Произносимая без пафоса и ложной скромности, она таила в себе глубокий смысл – сродни известной мудрости: «Я знаю, что ничего не знаю».

Седьмая заповедь может адресоваться представителям любой творческой профессии – постоянно двигаться вперед, без пауз и остановок. Заведённый в студенческие годы часовой механизм должен стать в дальнейшем и до конца жизни неким *perpetuum mobile*, независимым от будней и выходных, отпусков и праздников. Сам Иосиф Игнатьевич – и в молодости, и будучи увенчанным лаврами признанного Мастера – постоянно искал лучшие решения в своём непрестанном восхождении к вершинам музыкознания. Подтверждение тому – описанный выше путь усовершенствования курсов, выпуск новых учебников и пособий, а затем и их очередных (неизменно улучшенных) редакций. К слову: «Методический курс однопольного сольфеджио» во второй редакции вышел в двух выпусках: полном – для учителя (с включением диктантов и специфически педагогического материала) и сокращённом – для студента.

Данные заповеди, конечно, не декларировались, не диктовались, не записывались и не излагались специально в том или ином порядке. При этом они латентно присутствовали постоянно, а иногда и всплывали на поверхность как некие лейттемы.

Уместно, пожалуй, вспомнить и ещё об одной, в нашем перечислении *восьмой заповеди*. Речь идёт об очень простых, в сущности, этических категориях – бесхитрости, честности и порядочности. Иосиф Игнатьевич о них вообще обычно не говорил, не любя назиданий. Но своим личным примером как бы формировал в сознании студентов-музыковедов некий идеальный образ профессионала. Тем более что в де-

вяти случаях из десяти – они, помимо всего прочего, – будущие учителя. А учителя, как и врачи, утверждал Иосиф Игнатъевич, связаны особыми обязательствами – они должны быть более, чем кто-либо другой, терпеливыми, доброжелательными и сдержанными.

Долготерпению самого профессора не было предела. Он часто переобъяснял какой-либо постулат вновь и вновь, сохраняя невозмутимость и спокойствие. Да ещё и шутил: «Объясняю раз, объясняю другой, третий, пока сам, наконец, всё не пойму».

Вывести профессора из себя было почти невозможно. И это при том, что он обладал от природы бурным темпераментом и взрывчатым характером. Но такт, деликатность, безграничное терпение, внешняя невозмутимость, корректность, благородство, истинная (непоказная) интеллигентность служили обычно надёжным противовесом. И всё же мне помнятся две ситуации, повлекшие его гневную реакцию.

Когда при обсуждении научной работы профессора патриарх казахской музыки Е. Брусиловский, указав на, как ему показалось, тяжеловесность отдельных лексических конструкций, язвительно сказал про их «дубовскость», это, вдруг, вызвало нетипичный для Иосифа Игнатъевича приступ гнева: с восклицанием «Недопустимо насмехаться над именем моего отца!» он покинул кафедру.

Вторую ситуацию невольно спровоцировал в студенческие годы я сам: профессор «поймал меня за руку» в момент передачи сокурсникам-композиторам, не любившим и не знавшим правила гармонии, нескольких вариантов решения экзаменационной задачи. В страстной, возбуждённой и, в общем-то, нехарактерной для него манере он тогда устроил выволочку и мне, и моим подопечным. И удивительно: буквально выплеснутые слова – о чести и достоинстве, о нарушенной этике будущего педагога, о «благородном неблагородстве», о ложном пафосе спасения ближнего – в устах авторитетного учителя не воспринимались назиданиями, звучали не высокопарно и не занудно. Нельзя было ожидать снисхождения никому, кто пожелал бы обойти, а не решить естественные в учёбе проблемы.

Сказанное парадоксальным образом сочеталось с исключительно доброжелательным отношением Дубовского к бесхитростным и не лживым, хотя и слабым студентам, не имевшим, скажем, полноценной довузовской подготовки – демобилизованным из армии, приехавшим из провинции или решившимся доучиться в солидном возрасте. Если они ради обретения диплома не искали обходных путей, профессор становился их первым защитником, благодетелем и наставником. Не щадя времени для дополнительных занятий, он потом спасал их на экзаменах от шибко принципиальных молодых коллег, добиваясь пусть и не высокой, но положительной оценки.

Безусловно, Иосиф Игнатъевич дифференцировал студентов по способностям, уровню подготовки

и склонностям. И к каждому подбирал свой ключ. В конечном счёте, для всех создавалась своя среда обитания, исключительно благоприятная для вызревания квалифицированных специалистов. Так естественным образом сформировывалось то, что сегодня мы вправе называть «школой Дубовского», теперь уже объединившей несколько поколений музыковедов. Не забудем, что в числе первых представителей этой школы были и такие имена, как упомянутые выше И. Рыжкин и В. Протопопов, а также В. Берков, В. Вахромеев, В. Таубе, Н. Грюнфельд. Позднее к ним добавились практически все выпускники музыковедческого факультета Алма-Атинской консерватории 50–60-х годов, в том числе известные в Казахстане и в России Б. Ермакович, Н. Тифтикиди, С. Кузембаева, Л. Измайлова, А. Кетегенова, Г. Котлова, К. Кирина. Своим ученикам я иногда напоминаю, что они – «музыковедческие внуки» Дубовского и, стало быть, «правнуки» Катугара. И это существенно мобилизует их творческий потенциал.

Продолжу воспоминания о школьных занятиях. «Комплексная методология», как говорилось выше, была мотивирована стремлением за год пройти четыре. Ею предусматривалось смешение музыкально-теоретических дисциплин в едином образовательном потоке, когда ни одна из них не мыслилась (и реально не существовала) отдельно от других. Лишь гармония служила неким стержнем, вокруг которого сгруппировывались практически упражнения и сведения буквально из всех областей теории музыки.

Краткое изложение новой темы сопровождалось иллюстрациями, сразу же становящимися основой разнообразных заданий – для тренировки слуха, для освоения гармонической нотации и создания на её основе «схем-конспектов», для игры на фортепиано со звукой, оборотов, секвенций и последовательностей, для вычленения фактурных, прежде всего полифонических приёмов, их усвоения и «перенесения» в письменные работы, для показа правил голосоведения или их нарушений и для многого другого, что искуснейшим образом извлекалось из музыки. Ведь конкретное произведение и даже его фрагмент, постоянно подчёркивал профессор, невозможно уложить в прокрустово ложе теоретических постулатов. Живое творчество всегда шире. И чтобы не отсечь «лишнее» (без которого нет целого), это «лишнее» специально фиксировалось и осмысливалось. Отсюда и характернейшая черта занятий Дубовского – постоянные забеги вперед (в последующие темы) или возвращения назад (к темам, ранее усвоенным), на каждом этапе курса обеспечивающие предупреждение будущего материала и повторение пройденного.

Те же методы сопутствовали анализу целостных произведений, по ходу которого словно бы произвольно давались требуемые сведения по музыкальной форме, полифонии, мелодике и при изучении разного рода ансамблей – инструментоведению. А главной целью объяснения, решения и проверки задач по гармо-

нии было... формирование слуховых навыков – тщательное же вылавливание параллелизмов, переченей, неверно избранных или неграмотно построенных аккордов, каденций, как и любых иных нарушений учебных норм, имело здесь служебный характер. Обычно задача как до, так и после решения пропевалась (в разных проекциях). И не только то, что решено хорошо, а и то, что плохо. К примеру, сочинителю невыразительного и немелодичного баса (с двумя однонаправленными квинтами или квартами и другими «нелепыми ходами») приходилось его сольфеджировать, что было, во-первых, трудно, а во-вторых, настолько стыдно, что второй раз такой бас уже не принесешь на урок. Главное же, подобные «эксперименты» воочию убеждали – правила гармонии имеют глубокую мотивировку, как, впрочем, и намеренные, художественно оправданные их нарушения.

Сольфеджио, таким образом, проходило не только в часы, специально отведённые на этот предмет, что не случайно. Будучи, как уже отмечалось, автором великолепных учебников и пособий по сольфеджио, профессор, тем не менее, утверждал, что воспитание слуха осуществляется при освоении всех дисциплин. В том числе музыкальной литературы – быть может, даже в первую очередь. Ведь именно слушание качественно исполненной музыки и её осмысление даёт правильное ощущение интонации, мелоса, тональности, аккордики, ладовой функциональности, фактуры и, наконец, стиля.

С другой стороны, те части занятий, что были все-таки посвящены сольфеджио в собственном смысле слова, не были похожи на обычные уроки по данной дисциплине. Для диктантов и слухового анализа, к примеру, брались чаще всего не номера из сборников и пособий, а фрагменты из произведений (иногда даже в записи, с натуральными тембрами), вокруг которых, правда, тут же образовывалось множество упражнений инструктивного плана. Записать же требовалось не только ноты и длительности, а и фразировочные лиги, темповые, громкостные и артикуляционные (штриховые) обозначения. Другими словами, фиксации подлежали все основные параметры живой музыки, которую затем, помимо всего, требовалось ещё и охарактеризовать в аспекте образном и стилевом. Тем самым, задачи сольфеджио смыкались с задачами теперь уже теории музыки и, опять же, музыкальной литературы.

Нет никакой возможности рассказать обо всём – о совместном исполнении вокальных и инструментальных ансамблей (например, дуэтов, квартетов, фуг), о пении под рояль (нередко с собственным аккомпанементом), о разнообразных творческих (чаще конкретных в стилевом отношении) заданиях, об аранжировках, переложениях и о многом другом. Поэтому, подводя черту, замечу, что цель школьных занятий была достигнута. Не проходя последовательно предмет за предметом, а успев за год освоить их комплексно в объёме четырёхлетней программы, ученики по

итогам выпускных экзаменов были зачислены в консерваторию. Позднее, в ходе усвоения вузовских курсов они оценили высокое качество доконсерваторской подготовки, поначалу даже наивно полагая, что теория в школе уже освоена вся, и до дна. Это заблуждение, однако, быстро развеялось на первых же лекциях.

Не буду подробно говорить о стиле вузовских занятий, так как в целом он соответствовал отмеченным общим принципам. И всё же попытаемся хотя бы кратко охарактеризовать спецкурс гармонии. Он строился как некое восхождение – от усвоения акустических и психофизиологических подоснов гармонии (первая лекция – «Музыкальные элементы натурального звукоряда»), а также таких тем, как «Основные гармонические средства классики» и «Общая теория ладовых функций», через постижение побочной и фригийской аккордики, сущностных свойств консонансов и диссонансов, неаккордовых звуков и ладопеременных систем (параллельной и одноимённой) к осмыслению фундаментальных категорий диатонизма, хроматизма, альтерации, энгармонизма и вводных связей. И этот перечень – лишь костяк курса, не способный передать его истинного богатства и индивидуальной окраски. Дело в том, что, во-первых, каждая тема раскрывалась и в сугубо теоретическом, и в историко-стилевом разрезе; кроме того, в неё включалось так много подробностей, всякого рода «мелочей», ответвлений, дополнений, пояснений и примечаний (последние давались, как правило, в конце каждой лекции), не говоря уже о нескончаемых иллюстрациях, что лишь в их совокупном виде могли бы проявиться тончайшие оттенки весьма широкого проблемного спектра отдельных лекций и курса в целом.

Формулируемые положения имели нередко ценность не только сами по себе – во многих из них заложены идеи, условно говоря, будущего времени. Этот вектор возникал словно бы сам собой, хотя на самом деле предопределялся профессором.

Всегда проявляя подчёркнутое уважение к традиционным приёмам, Иосиф Игнатьевич живо интересовался и теми вопросами современной гармонии, на которые в 60-е годы искали ответы. Во всяком случае его точка зрения признавалась авторитетной не только в местной консерватории. Даже молодой Ю. Холопов прислал Дубовскому свою книгу «Современные черты гармонии Прокофьева», которую профессор вместе с некоторыми коллегами и студентами читал с восхищением и на которую в письме к автору откликнулся подробными и, в основном, позитивными комментариями (Ю. Холопову это было, видимо, особенно дорого – ведь на своей кафедре в МГК его труд был в то время подвергнут уничтожающей критике и не допущен к защите в качестве кандидатской диссертации).

Для демонстрации указанного вектора идей заострим внимание ещё на нескольких фрагментах лекции «Неаккордовые звуки». Уже в самом её начале, сказав о необходимости ограничиться кругом классических

произведений, поскольку «количество материала действует поистине подавляюще», Дубовский заметил: «Было бы, конечно, очень заманчиво, слегка коснувшись послебетховенского XIX столетия, проследить за судьбой неаккордовых звуков в XX столетии, за их постепенно возрастающей интонационной самостоятельностью и параллельно – за их “оседанием” в аккордах, то есть за сменой координат: горизонтальной, интонационной на вертикальную, аккордовую, начиная с так называемых “нашлёпок” [побочных тонов. – Е. Т.] и кончая полифункциональностью и политональностью». Как и всегда, из казалось бы частного средства гармонической выразительности, Иосиф Игнатьевич извлекает те его новые проявления, что ведут из музыки прошлых веков в современное творчество. И, соответственно, к новым научным положениям.

В имеющих исключительную ценность «Примечаниях» обычно приоткрывалось окно в какие-либо неисследованные области. Так, в связи с нижним (иногда и верхним) малосекундовым вспомогательным тоном И. Дубовский говорит о мелодической побочной ячейке, в которой вспомогательный звук служит «частичной доминантой» («субдоминантой»), тяготеющей к отдельному звуку аккорда, а не к аккорду в целом. В продолжение этого далеко идущего наблюдения делается вывод (видимо, не без влияния идей Э. Курта и Б. Асафьева) и о существовании особого рода «вводных созвучий», состоящих из целого комплекса вводных тяготений к отдельным звукам аккорда. В выводах о «частичной доминанте», а значит, и о «частичной тонике», заложены зёрна очень далеко идущих идей – об особом рода ладотональной полиопорности, когда, скажем, в пределах тонического трезвучия мелодическими опорами оказываются, помимо примы, его терция, квинта или и та, и другая вместе.

Показательно данное в лекции определение неаккордового звука, не привязанное, как это было в бригадном учебнике, к терцовой (стилистически локальной) гармонии: «Неаккордовым является звук, нарушающий обычный для данной эпохи (стиля) состав аккорда данной функции привнесением чуждого ему элемента». При этом учитывается и исторически особая роль терцового принципа, что проявилось в расчленении неаккордовых звуков на конструктивные и стилистические: «“Стилистически-неаккордовый” звук, в отличие от “конструктивного”, нарушает не терцовую структуру (в которую его можно при желании уложить), а нормальный звуковой состав данного аккорда данной функции, в данном стиле».

Помимо теоретических и исторических ракурсов темы, в лекцию включены рекомендации к практическим заданиям – отчасти абстрактно-инструктивным, но в основном – направляющим фантазию студента в требуемое стилевое русло. Для подсказки нередко привлекались образцы композиторских решений. Вот один из них, принадлежащий Моцарту: в песне «Старуха» композитор использовал в качестве при-

ёма архаизации характерный для эпохи Баха–Генделя «старинный» предъём к приме тоники, который, наряду с другими средствами, служит воплощению образа героини преклонного возраста, как бы пребывающей в музыкально-стилевой атмосфере своей молодости.

Беглый обзор нескольких фрагментов конкретной лекции (вся она размещалась чуть ли не на сотне страниц машинописного текста) предпринят не ради них самих. Он призван дать хотя бы самое общее представление о концепции и методологии курса в целом и о приоритетах профессора. Здесь впору говорить об ещё одной, *девятой заповеди*, обращённой к студентам и всем коллегам: поскольку не существует музыки вне времени и стиля, то и её нормы, правила и законы неодинаковы для различных эпох и школ. Основной опорой в учебной практике может служить стиль классиков, который, однако, должен изучаться не только и не просто сам по себе, а в проекциях линий, истекающих из прошлого и устремлённых в будущее.

В свете данного обобщения и в русле лекции «Консонансы и диссонансы» И. Дубовским выдвинута идея об оптимальной, низкой и высокой плотности вертикали и о тенденции к её повышению в каждую последующую эпоху: некогда предельная плотность становится при этом оптимальной. Фиксация изменений плотности вертикали может, по Дубовскому, быть продуктивной при сравнении, к примеру, стилей и «веков», пристрастий тех или иных композиторов, при анализе всякого рода музыкальных путешествий по эпохам, стилевых модуляций, выполняемых, к примеру, путём фактурных крещендо и во многих других случаях (эти идеи перекликаются с известной теорией Ю. Кона «об одном свойстве вертикали в атональной музыке» и с понятиями А. Буцкого о созвучиях оптимальной, недостаточной и чрезмерной сложности).

Будучи руководителем моей дипломной работы, посвящённой одной из казахских симфоний, Иосиф Игнатьевич советовал мне применить эту идею тогда, когда требовалось соотнести кюи (то есть образцы традиционной музыки) и опирающиеся на них сочинения академического творчества. В итоге этих операций оказалось, что главная дилемма для национальных композиторов заключалась в том, чтобы, отойдя от двухголосной фактуры и узкого реестра созвучий, достичь сугубо современной и достаточно высокой плотности звучания, но и сохранить изначальный, специфически домбровский колорит.

В завершение приведу некоторые дополнительные воспоминания о быте и характере Учителя. Он был живой человек, не чуждый некоторых вредных привычек (к курению, например), любивший острое слово, шутку, не чуравшийся застолий и явно неравнодушный к женскому обаянию. Целую юных девушек в лобик, любил не без иронии повторять: «Красивая женщина вдохновляет и побуждает к рождению ярких идей, о которых сама, быть может, и не помышляет».

Дубовский был, одновременно, и экономным, и щедрым. Он делился всем, что любил и что старался сохранить и сберечь. Прежде всего, это, конечно, книги (я и сегодня показываю своим студентам автограф Иосифа Игнатъевича на прелюдиях Шостаковича ор. 34, а также хранимый им 45 лет и переданный мне незадолго до кончины ценнейший экземпляр 1-й части «Теоретического курса гармонии» Г. Катуара, на которой имеется надпись «И. Дубовскому на память от автора. 28 ноября 24 г.». Из угощений почему-то запомнилось по тем временам изысканное снадобье – регулярно привозимые из Москвы ржаные подсолненные хлебцы. Ими он особенно дорожил и потому непременно потчевал своих гостей, предварительно разломив каждый хлебец на дольки и намазав тонким слоем сливочного масла. Будучи бесребреником, Иосиф Игнатъевич шуливо считал наши ошибки на деньги: «Я беру одну копейку за каждую исправленную ошибку». Редактируя же научные тексты и сетуя на огромное число лишних и недостающих запятых, первые оценивал по копейке за штуку, вторые – по две: «За учебный год набираю полный грузовик и отправляю в Москву своей жене». – «Теперь нам понятны источники её несметных богатств», – стыдливо отшучивались мы.

Общение с Иосифом Игнатъевичем всегда было непринуждённым и лёгким. И это при том, что к нему, как редко к кому другому, подходило определение «Мэтр». Но сам он никогда не выказывал этот высокий статус, ни на кого не смотрел свысока, не позволял себе поучающего, менторского тона. Как и в научных определениях, он во всём остальном тоже предпочитал естественность и простоту, не ораторствовал и не прибегал к приёмам внешней аффектации. И не рекомендовал, как он говорил (и показывал!), левой рукой чесать правое ухо. Со студентами и молодыми преподавателями общался почти на равных. Знакомил их со своими новыми работами и посвящал в замыслы, побуждая к откровенному разговору и внимая любым суждениям, особенно критическим. Постепенно вокруг профессора образовывалась атмосфера сотворчества. Он ввёл даже новую традицию – приглашать на заседания кафедры студентов и всех желающих, когда в повестке было обсуждение трудов её членов, в том числе его собственных. Именно их ожидание было особенно острым.

Хорошо помню переживания, когда какие-либо обстоятельства не позволяли с ними своевременно познакомиться. Находясь в двухмесячной научной командировке в Москве и случайно узнав об окончании очередных трудов Дубовского, я направил ему письмо с поздравлениями и «обидами» на то, что информацию об этих трудах получил не из первых рук. Ответ,

фрагмент которого привожу, получил незамедлительно: «Алма-Ата, 8 декабря 1968 года. Спасибо, дорогой Евгений, за сердечное и остроумное поздравление! Ведь как приятно ещё раз убедиться в дружеском отношении людей, мнение которых не может быть безразличным! Спешу сообщить Тебе, что одна из нанесённых Тебе “обид” может быть в самом ближайшем времени ликвидирована: через три недели Ты уже будешь здесь, сможешь при желании познакомиться с моей рукописью и в частной беседе за этим столом, за которым я пишу Тебе письмо, высказать все свои критические замечания... Итак, до скорого свидания! И. Дубовский».

Подобный стиль общения (в данном случае 76-летнего профессора и 29-летнего коллеги по кафедре) для Иосифа Игнатъевича обычен. Его воспитанники и коллеги всегда были в курсе новых идей наставника, которыми он охотно делился даже на том этапе, когда они ещё «висели в воздухе». Профессор не боялся, что кто-либо «ухватит» принадлежащие ему мысли (распространённая в те годы болезнь многих столичных учёных), но напротив, сам побуждал к их воплощению.

Портрет И. Дубовского был бы неполным без упоминания о его физкультурных наклонностях. Ежедневная зарядка с гантелями позволяла ему и в возрасте за 70 иметь хорошую осанку и крепкую мускулатуру. Он и сам не без гордости рассказывал о своих футбольных достижениях в молодые годы, а нередко и показывал (в перерыве между лекциями) способность держать несколько секунд «угол» в 90° при оттянутых носочках, опершись, вместо брусьев, на спинки двух стульев. И это несмотря на слабые в преклонном возрасте лёгкие, не слишком здоровое сердце и болезнь ног. Он вообще придавал небольшое значение физкультуре. И очень поощрительно относился к тем, кто испытывал к ней интерес. Я входил в этот круг. Однажды руководитель спортивных секций предложил мне тренироваться в группе студентов института физкультуры. Однако занятия там и в классе Дубовского совпадали по времени. Узнав об этом, Иосиф Игнатъевич незамедлительно изменил расписание.

Перечитал написанное и вижу, что среди воспоминаний не могу выделить более существенные. Важным оказалось всё, в том числе «мелочи», без которых облик Иосифа Игнатъевича получается неполным и нецельным. Для своих учеников он не был только педагогом. В нём профессиональное, профессорское начало (в истинно университетском значении этого высокого звания) объединялось с чертами личными – Человека, излучавшего добро, благородство, внутреннюю культуру и, добавлю, неистощимую энергию. Один из его любимых афоризмов: «Кто не горит, тот не зажжёт!»

Трембовельский Евгений Борисович

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой теории музыки
Воронежской государственной академии искусств

