

«МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ – ЭТО DOCUMENT HUMAIN». Интервью с Константином Флоросом



Немецкий музыковед Константин Флорос, отметивший в этом году восьмидесятилетний юбилей, рассказывает об основных этапах своей исследовательской деятельности. Интервью

провела и записала для журнала «Проблемы музыкальной науки» Эльвира Панаютиди – доктор философских наук, профессор, осуществившая ряд исследовательских проектов в Германии и Греции.

Биографическая справка

Константин Флорос родился 4 января 1930 в Салониках.

В 1947 г. поступил на юридический факультет Салоникского университета.

В 1951 г. изучал музыковедение (Э. Шенк), историю искусств (К. Свобода), философию (Л. Габриель, Ф. Кайнц) и психологию (Х. Рорахер) в Венском университете, а также композицию (Ф. Петирек, А. Уль) и дирижирование (Г. Сваровски, Г. Кассовиц) в Венской академии музыки.

В 1953 г. сдал выпускной экзамен по художественным дисциплинам.

В 1955 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Карло Антонио Кампиони как создатель инструментальной музыки» («Carlo Antonio Campioni als Instrumentalkomponist»).

В 1957 г. начал исследовательскую деятельность под руководством Г. Гусманна в Институте музыковедения Гамбургского университета.

В 1961 г. защитил докторскую диссертацию на тему «Средневизантийский репертуар кондаков» («Das mittelbyzantinische Kontakienrepertoire. Untersuchungen und kritische Edition»).

В 1965 г. – Доцент Гамбургского университета.

В 1967 г. – Внештатный профессор Гамбургского университета.

В 1972-1995 гг. – Ординарный профессор Гамбургского университета.

Почётный член Австрийского общества исследований по музыке, Института Антона Брукнера (Линц), Японского общества Альбана Берга, почётный президент Моцартовского общества и президент малеровского общества Гамбурга, член Эрфуртской академии наук и Европейской академии наук и искусств, почётный доктор Афинского и Салоникского университе-

тов, один из основателей Гамбургского ежегодника по музыковедению. В марте 2010 г. удостоен золотой медали Международного общества Малера за заслуги в изучении творчества этого композитора. Автор более двадцати монографий и более ста статей о творчестве Беховена, Моцарта, Брукнера, Чайковского, Брамса, Лигети, Малера и о средневековой музыке.

Вопрос (Эльвира Панаютиди)

– Господин Флорос, расскажите, пожалуйста, о себе.

Ответ (Константин Флорос)

– Я родился в Салониках, в музыкальной семье: мой отец был дирижёром, мать – пианисткой. С раннего детства я воспитывался в двух культурах – греческой и немецкой. В Салониках несколько лет посещал немецкую школу, а экзамен на аттестат зрелости сдал в греческой гимназии. Отец учился в Германии и владел обширной библиотекой немецкой литературы. Под его руководством я изучал дирижирование, композицию, теорию музыки, он обучал меня игре на фортепиано. Меня больше всего привлекало музыковедение, но в то время в Греции этой дисциплины не существовало, и я поступил на юридический факультет университета в Салониках. Проучившись там четыре года, я получил стипендию, которая позволила мне изучать в Венском университете музыковедение, историю, философию, психологию. Параллельно я прошёл курс обучения в Венской академии музыки, где изучал дирижирование у Ганса Сваровского, учителя Аббадо, а композицию – у Петерека и Уля. По окончании учёбы я много лет жил в Вене, выступал в качестве дирижёра. Однако любовь к науке оказалась сильнее, и я решил посвятить себя музыковедению. В 1955 году я защитил диссертацию на тему «Карло Антонио Кампиони как создатель инструментальной музыки».

Вопрос (Эльвира Панаютиди)

– А после защиты диссертации Вы обратились к совершенной иной области?

Ответ (Константин Флорос)

– Я всегда увлекался средневековой музыкой, и поэтому после защиты диссертации переехал в Гамбург, где тогда работал известный медиевист Генрих Гусманн. За годы работы в качестве его ассистента я очень многому у него научился, изучал под его руководством грегорианские напевы. Я считаю Гусманна своим учителем. В то время, как и сегодня, Средневековье подразделялось на грегорианику, византийскую и славянскую музыку. Меня же интересовали связи между этими тремя областями. Обратившись к

изучению греческих рукописей, я убедился в том, что необходимо привлекать и другие, в частности, старославянские источники. Я начал изучать старославянский язык, чтобы самостоятельно читать и переводить рукописи, и постепенно мне открылись совершенно новые горизонты. Результатом многих лет напряжённой работы над греческими кондакарями явилась моя докторская диссертация – три тома общим объёмом более 1000 страниц. Это исследование не было опубликовано из-за высоких типографских расходов.

Вслед за этим я приступил к изучению старославянских кондакарей. В то время кондакарная нотация представляла собой загадку, исследователям не удавалось найти ключ к её расшифровке. Стремление раскрыть эту тайну стало для меня своего рода навязчивой идеей. Я работал над этой проблемой четыре года, отталкиваясь при этом от своего убеждения в глубоких связях между различными пластами средневековой культуры. Хорошо известно, например, что римское папство до VI века было зависимо от Византии, понтифик утверждался византийским императором, некоторые понтифики были греками или сирийцами. В Италии существовали греческие монастыри, а византийская архитектура оказала значительное влияние на западную архитектуру, достаточно вспомнить Сан-Марко в Венеции. Для меня же наибольший интерес представляет то обстоятельство, что Римская церковь заимствовала целый ряд византийских напевов, которые исполнялись по-гречески, либо были переведены на латинский язык, и переняла с некоторыми изменениями византийскую нотацию. Об этом свидетельствуют названия латинских неум – квиллизма, апострофа. Аналогичная картина наблюдается и на ранней стадии развития певческого искусства на Руси. Здесь тоже были заимствованы греческие мелодии, византийская литургия, но при этом все песнопения были переведены на старославянский язык. А поскольку отдельные слоги не совпадали с греческим оригиналом, возникла необходимость частично изменять напев, повторять или опускать звуки. Как результат адаптации старославянских переводов мы находим в кондакариях знаки, параллели которым в греческих источниках отсутствуют. На основе изучения греческих и старославянских рукописей и таблиц знаков, «Дидактической поэмы» Кукузеля и других источников мною был разработан довольно сложный метод, базирующийся на параллелизме средневизантийской и кондакарной нотаций. Он и позволил мне прочесть нотации, долгое время не поддававшиеся расшифровке, в том числе и адеастематические, в которых интервалы не точно фиксированы, а обозначено лишь направление движения. В 1965 году, уже после того, как в журнале «Музыка Востока» (*Musik des Ostens*) была опубликована моя статья, в которой обосновывается греческое происхождение кондакарной нотации, греческий учёный, профессор университета в Салониках Линос Политес обнаружил в

городе Касторья уникальную рукопись, содержащую почти ту же последовательность знаков, что и старославянские кондакари. Таким образом, находка Политеса подтвердила правильность моих выводов. Эта история вызвала большой резонанс.

Вопрос (Эльвира Панаютиди)

– В 2009 году вышла Ваша книга «Происхождение русской музыки. Введение в кондакарную нотацию» («The Origins of Russian music. Introduction to the Kondakarian notation») и одновременно увидело свет исследование Грегори Майерса, посвящённое изучению исторических, литургических и музыкальных аспектов кондакарного пения («A Historical, Liturgical and Musical Exploration of Kondakarioie Pienie: The Deciphering of a Medieval Slavic Enigma»). Чем отличаются Ваши подходы?

Ответ (Константин Флорос)

– Майерс использует ретроспективный метод. Но дело в том, что мелодии, в том числе и византийские, на протяжении веков изменялись. Конечно, надо пробовать разные методы, в том числе и ретроспективный, но я не уверен, что он может привести к надёжным результатам.

Вопрос (Эльвира Панаютиди)

– Важное место в Вашей исследовательской деятельности занимает изучение творчества выдающихся композиторов XIX и XX столетий. Почему Вы обратились именно к этим периодам?

Ответ (Константин Флорос)

– Из своего опыта изучения средневековой музыки я извлёк важный урок, который в значительной степени определил мою последующую деятельность: музыка содержит в себе тайну, и чтобы раскрыть её, надо опираться на широкую источниковую базу.

Вопрос (Эльвира Панаютиди)

– Вы имеете в виду метод музыкально-семантического анализа?

Ответ (Константин Флорос)

– Совершенно верно. Он формировался постепенно, импульсом же послужило изучение инструментальных произведений Моцарта, в частности, увертюры к его операм. Считается, что они представляют собой самостоятельные, не связанные с содержанием опер произведения. Однако изучение увертюры к опере «Похищение из Серая» показало, что она тематически связана с оперой. Другой пример – Героическая симфония Бетховена. Что стоит за этим названием? Изучение истории наполеоновских завоеваний, личности самого Наполеона обнаруживает связь этого произведения, считавшегося образцом абсолютной музыки, с легендой о Прометее.

Наполеон воспринимался многими современниками как Прометей, несущий людям свет, и Бетховену это было известно. Эти и подобные им примеры убедили меня в том, что структурный анализ при всей его важности и необходимости недостаточен.

Вопрос (Эльвира Панаиотиди)

– ...для того, чтобы определить «скрытую программу»?

Ответ (Константин Флорос)

– Именно так. В Вене я имел возможность познакомиться с музыкой Малера. Надо сказать, что до конца пятидесятих годов прошлого столетия его произведения исполнялись редко, например, во время гастролей Бруно Вальтера. Ситуация изменилась в 1960 г. в силу многих причин: увидела свет монография Адорно; в 1961 г. истёк срок охраны произведений Малера, и они стали значительно доступнее; наконец, популярности этого композитора способствовал фильм Висконти «Смерть в Венеции». Я обратил внимание на следующее обстоятельство. Было известно, что существуют программы к малеровским симфониям, но они игнорировались исследователями. Изучая письма композитора, я, однако, смог убедиться в том, что сам Малер вполне серьёзно к ним относился. Это заставило усомниться в справедливости доминировавшей в то время оценки его симфоний как произведений «абсолютной музыки». Эти сомнения подтвердились, когда мне удалось получить из Америки микрофильмы автографов. А именно, выяснилось, что все части Третьей симфонии имеют названия, которые позже, при печати, были опущены. Это не могло быть простой случайностью, и я стал искать причины: что побудило Малера сделать это? После многолетних исследований я пришёл к выводу, что наряду с музыкальными произведениями, содержащими открытое послание, есть композиции, в которых это послание носит глубоко личный характер. Оно предназначено друзьям, покровителям, людям, с которыми композитор находился в близких отношениях и которым эти произведения обычно посвящены.

Есть много причин для утаивания программы. Ряд композиторов девятнадцатого столетия, в их числе Малер, были убеждены в том, что инструментальное творчество Бетховена вдохновлено некой «внутренней» программой, и не исключено, что они пытались следовать ему. Далее, в отличие, например, от Штрауса, который черпал свои программы из литературы, у Малера они носят субъективный характер – его религиозные, философские воззрения, личные переживания. К этому следует прибавить страх, опасения быть неверно понятым, с чем Малеру пришлось не раз столкнуться. Наконец, не стоит недооценивать и тот факт, что программная музыка в то время считалась довольно спорным жанром и была предметом жарких дискуссий.

Вопрос (Эльвира Панаиотиди)

– «Эзотерическая программа» была выявлена Вами в «Лирической сюите» Альбана Берга, которая тоже считалась образцом чистой музыки?

Ответ (Константин Флорос)

– Да, мои исследования показали, что в её основе лежит история любви, и обнаруженные Перлом два года спустя письма Берга к Ханне Фукс подтверждают, что это произведение посвящено его далёкой возлюбленной. Я увидел, что Берг работает с инициалами имен АВ и HF. Далее, помимо заимствований из «Лирической симфонии» Цемлинского и других произведений, здесь большую роль играет числовая символика. Было известно, что 23 является личным числом Берга. Но осталось незамеченным значение десятки – числа Ханны, которое складывается из количества букв в её имени и фамилии (Hanna Fuchs).

Вопрос (Эльвира Панаиотиди)

– Метод семантического анализа включает, таким образом, много аспектов.

Ответ (Константин Флорос)

– Когда я начинал свою исследовательскую деятельность, в моде был структурный анализ, к герменевтике же относились с подозрением, само это слово было чуть ли не ругательством. Надо признать, что для этого были основания: определённая доля ответственности лежит на Шеринге и Кречмаре. Шеринг, например, утверждал, что все произведения Бетховена базируются на литературных сюжетах. С самого начала я видел свою задачу в том, чтобы показать, что возможна и другая герменевтика, избегая при этом сам этот термин. Музыкальное искусство – это выражение человека в его целокупности, поэтому расхожее убеждение в том, что немзыкальные факторы не релевантны с точки зрения эстетической ценности музыкального произведения, неверно. Музыкальное произведение – это не просто автономный артефакт, но и *document humain*. Нисколько не умаляя значения структурного анализа, я хочу ещё раз подчеркнуть, что он не способен выполнить функции семантического анализа, который включает изучение истории создания произведения, связанных с ним автобиографических данных; изучение эскизов, цитат и реминисценций из произведений самого композитора и других композиторов; тематических переплетений и символика разного рода.

Вопрос (Эльвира Панаиотиди)

– Некоторые исследователи считают некорректным причислять произведения со «скрытой программой» к программным.

Ответ (Константин Флорос)

– Я с ними не согласен, поскольку решающую роль играет, вдохновлено ли конкретное произведе-

ние какой-либо внемузыкальной идеей или сюжетом. Вопрос же о том, сделал ли композитор их достоянием общественности или нет, представляется вторичным. Адекватная интерпретация музыкального произведения со «скрытой» или «опущенной» программой не может не учитывать факторы, послужившие импульсом к его созданию.

Вопрос (Эльвира Панаотида)

– В аннотации к Вашей книге о кондакарном пении приводятся слова Юрия Келдыша, высоко оценившего результаты Ваших исследований. Вы были с ним лично знакомы? Расскажите о Ваших контактах с советскими/российскими учёными.

Ответ (Константин Флорос)

– Я неоднократно общался с Юрием Всеволодовичем, он отлично говорил по-немецки. Я также встречался с Инной Барсовой, высоко ценю её работы о Малере. В Гамбурге мне довелось встретиться с Софьей Хентовой, которая выступала здесь с лекциями о Шостаковиче.

Вопрос (Эльвира Панаотида)

– В течение последних десятилетий существенно изменился облик музыковедения. Это, помимо прочего, отражается в переименовании музыковедческих институтов, которые сегодня называются институтами музыковедения и медиа, как, например, в Берлинском университете им. Гумбольдта. Как Вы оцениваете этот процесс?

Ответ (Константин Флорос)

– Процессы глобализации охватывают все абсолютно сферы жизни, я думаю, мы живём в начале новой эпохи, поэтому процесс трансформации музыковедения как дисциплины представляется мне вполне естественным. Популярная музыка играет сегодня огромную роль, её надо изучать. Я сам с удовольствием слушаю джаз, вообще пытаюсь избегать предрассудков. Беспокоит же меня усиливающаяся специализация. Мне пришлось не раз убеждаться в том, что специализирующиеся, скажем, на новой музыке, не имеют понятия о том, что было раньше. Я уверен в том, что, несмотря на необходимость специализации, чрезвычайно важно не упускать из виду связи между различными областями. Это трудно, но только так могут быть получены новые результаты. В этом смысле образцом для меня является мой учитель Гусманн. Кроме того, я вижу опасность в том, что исчезает духовное начало.

Вопрос (Эльвира Панаотида)

– В заключение позвольте вопрос, что называется, на злобу дня. Я имею в виду публикации и выступления музыковеда Бориса фон Хакена, в которых он говорит о причастности одного из виднейших немецких музыковедов послевоенного времени Ханса Эггебрехта к деяниям нацистов на территории России. Эти обвинения буквально потрясли музыковедческое сообщество, разгорелась дискуссия, мнения разделились. Какова Ваша точка зрения?

Ответ (Константин Флорос)

– Я был знаком с Эггебрехтом. Впервые мы встретились во Фрайбурге, где проходило обсуждение Второй симфонии Малера. Наши позиции столкнулись – он опровергал, что Малер был религиозным человеком. В последующие годы мы сблизились, переписывались, Эггебрехт положительно отзывался о моих работах. Я критически отношусь к его труду «Музыка Запада» за его германоцентричность¹. Но надо, конечно, иметь в виду, что Эггебрехт продолжает здесь традиции Шёнберга, Берга, трагедия которых в том, что их музыка после прихода к власти нацистов не признавалась немецкой. Что же касается обвинений в адрес Эггебрехта – то ведь он был тогда очень молод. К тому же Эггебрехт – не единственный, достаточно вспомнить Гюнтера Грасса.

Вопрос (Эльвира Панаотида)

– Ваша продуктивность, особенно в последние годы, является предметом восхищения. В этом году выходит новая книга о Малере. А каковы планы на будущее?

Ответ (Константин Флорос)

– Мне бы хотелось заняться изучением внеевропейской музыки.

(Эльвира Панаотида)

– Благодарю Вас за беседу и желаю успешного осуществления Ваших планов.

¹ Имеется в виду работа «Musik im Abendland: Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart» (1991). История европейской музыки, начиная с эпохи барокко, представлена здесь исключительно как немецкоязычная. Примечательно также перечисление Эггебрехтом вражеских сил, «притеснявших Европу и угрожавших ей»: «исламские, османские, языческие, варварские», «крайне материалистические, бездушно цивилизаторские» и т. д.

