

Елена Полоцкая

МАРКС — ЗАРЕМБА — ЧАЙКОВСКИЙ: О НЕМЕЦКИХ ИСТОКАХ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПЕРВЫХ РУССКИХ КОНСЕРВАТОРИЯХ (ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВОВ)

Тот факт, что в основе отечественного музыкально-теоретического образования лежит немецкая модель, не требует каких-либо специальных подтверждений. На немецкий тип русского музыкального образования, в целом, и теоретического, в частности, более века указывали и русские, и немецкие исследователи и историографы¹. Однако вопрос: в чем конкретно заключалось немецкое влияние на формирование теоретического мышления российских музыкантов, требует своей разработки.

Немецкая музыкально-теоретическая наука, возглавлявшая в середине XIX века европейское музыкознание, представлена именами А.Б. Маркса, Э.В. Дена, Г.Г. Беллермана, И.К. Лобе, Э.Ф. Рихтера, М. Гауптмана и других.

Все они были известны своими трудами в России. Первенство же, безусловно, принадлежало Марксу. Ко времени организации первой русской консерватории сочинения этого влиятельного теоретика были хорошо известны в России. Прежде всего, четырехтомный труд «Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch-theoretisch» [23], который как в Европе, так и в России занимал место фактически безальтернативного — с точки зрения полноты и систематизации — учения о композиции, обобщавшего композиторскую практику классицизма. А.Н. Серов, в частности, писал, что это «в наше время лучшее сочинение» [12, с. 157], и ставил Маркса в ряд «первейших критиков и художественных натур нашего времени» [13, с. 560]. При открытии

¹ «Музыкальная Россия и поныне не что иное, как колония Германии», — писал в 1867 году Г.А. Ларош [4, с. 1]. В начале XX века на немецкие влияния указывал один из первых консерваторских профессоров в Москве Н.Д. Кашкин [2], а на исходе прошлого столетия эту тему продолжил Д. Ломтев [5]. С немецкой же стороны следует обратить внимание на неоднократно декларируемую позицию Г. Римана, рассматривавшего консерваторское образование в России как немецкую школу [см.: 6], а также указать на исследование историографа Лейпцигской консерватории [26].



Один из крупнейших
музыкальных теоретиков Европы
второй трети XIX столетия
Адольф Бернхард Маркс (1795—1866)

консерватории в Санкт-Петербурге ее первым профессором теории композиции стал ученик Маркса Николай Иванович Заремба. Первым профессором теории музыки в Московской консерватории и вторым в истории российского консер-

ваторского образования оказался ученик Зарембы Петр Ильич Чайковский. Так выстраивается цепочка, вынесенная в заглавие настоящей статьи.

В поле нашего зрения будут в первую очередь находиться три документа, имеющие отношение к педагогической деятельности Зарембы, а именно: рукописный «Курс Н. Зарембы»¹ и тетради с записями конспектов лекций Зарембы, выполненными двумя его частными учениками — Василием Ильичом Сафоновым² и Надеждой Николаевной Пургольд³. Четвертый источник — это черновики учебной программы по комплексному курсу теории композиции, записанные рукой Чайковского в период его профессорства в Московской консерватории⁴.

Обратимся к «Курсу Н. Зарембы». История поступления этого документа в НИОР СПбГК неизвестна, рукопись, предположительно, может быть датирована в пределах периода службы Зарембы в Петербургской консерватории (1862—1871 годы). В нем рукой неустановленного лица записан

¹ НИОР СПбГК, № 6152. Название по каталогу «Курс Н. Зарембы», по вклейке на картонной крышке документа — «Заремба Н.И. Курс гармонии и полифонии». Рукопись не датирована. Альбом, сшитый из нотных 12-строчных тетрадей, в 126 листов. Записи черными чернилами и карандашом рукой неустановленного лица. Почерк близок каллиграфическому. Имеются исправления и вписывания текста и нот карандашом другим почерком.

² СПбГМТиМИ, ф. 9, № 30. Название по каталогу «Формы». Автограф В.И. Сафонова. Имеются даты с января по май 1878 г. Альбом, сшитый из 10- и 8-строчных нотных тетрадей, в 61 лист. Записи сделаны черными чернилами и карандашом. На листах 3, 5 и 60 имеются латинские инициалы Сафонова. На корешке рукописи вытиснены инициалы на русском языке «В. С.» и слово «Формы».

³ КР РИИИ, ф. 9, р-л II, дело № 15. «Записки по гармонии по лекциям Зарембы». Автограф Н.Н. Пургольд. Указания на даты отсутствуют. Три тетради, в 85 листов. Запись чернилами.

⁴ РГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 8. Учебные программы специальных классов консерватории за 1870—1877 гг. На л. 110—113 автограф Чайковского. Запись карандашом и чернилами. Имеются исправления, зачеркивания, вставки и надписывания.

в виде лекций ряд тем из курсов гармонии, контрапункта и форм. Теоретическое изложение тем чередуется с образцами практических упражнений. Уместно предположить, что это переписанные начисто тетради какого-либо ученика Зарембы. «Курс Н. Зарембы» мог служить своего рода *книгой для учителя*, которой мог пользоваться и сам Заремба, и другие, преподававшие теорию композиции¹.

По содержанию данный источник является частично переводом, частично пересказом вышеуказанного труда А.Б. Маркса. Консерваторский ученик Зарембы Г.А. Ларош вспоминал, что в преподавании теории композиции Заремба курсу Маркса «следовал буквально» [3, с. 279]. Единственным отступлением было то, что он «после гармонии читал строгий контрапункт по только что вышедшему тогда учебнику Генриха Беллермана» [Там же]. Сопоставление содержания труда Маркса с содержанием лекционно-

го курса Зарембы подтверждает слова Лароша, а также приводит к следующим выводам:

1. «Курс Н. Зарембы» — это лишь часть комплексного курса теории композиции, читавшегося Зарембой в консерватории: в него не включены первоначальные темы по основам данной дисциплины², а также отсутствует ряд важнейших тем, составляющих содержание консерваторского курса форм. Это дает основание для предположения, что должны были существовать и начало, и продолжение курса, не сохранившиеся либо не обнаруженные до настоящего времени.

2. Отсутствие у Маркса точного соответствия теме «Простой контрапункт: строгий и свободный»³ указывает на иной теоретический источник для формирования Зарембой этой темы в ее целостности и полноте. Согласно Ларошу, это и мог быть труд Г. Беллермана, изданный в Берлине в 1862 году [17]⁴.

¹ Этот вопрос требует специального исследования.

² Имеется и соответствующее указание в тексте первой лекции: на л. 1 «Курса», открывающегося темой «Гармоническая фигурация», читаем: «Она [гармоническая фигурация] уже встречалась у нас в задачах, но не в значительных размерах».

³ Сведения по этой теме рассредоточены у Маркса в темах по гармонии. В теории музыки XIX века раздел, по содержанию соответствующий теме, излагающей простой контрапункт строгого стиля, считался пограничным между контрапунктом и гармонией как теоретическими дисциплинами: «Учебниками к[онтрапункт]а в старинном стиле [с позиций полифонии. — Е.П.] являются сочинения Фукса, Мартини, Альбрехтсбергера, Керубини, Фетиса, Беллермана, Бусслера и др. Напротив того сочинения Дена, Рихтера, Тирша, Ядассона, Римана, Праута и др. связаны с учением о гармонии, или вернее, настоящей школой является в них учение о гармонии, к[онтрапункт] же представляет собой не что иное, как прикладные опыты этой школы» [9, с. 668]. Отсюда столь типичное для того времени и часто встречающееся в учебных руководствах понятие «строгий стиль гармонии», которым современное теоретическое музыковедение не пользуется.

⁴ По наблюдениям И.Я. Рыжкина, труды Беллермана и подобные ему пособия пользовались «усилившимся спросом», поскольку были сосредоточены на правилах применения контрапункта в композиторской практике XVI века, вызывавшей в середине XIX столетия «усиленный интерес» [11, с. 96].

3. Перестановка последовательности тем курса Зарембы в сравнении с последовательностью тем у Маркса, скорее всего, определяется принятым в европейских и, соответственно, русских консерваториях порядком прохождения теоретических дисциплин: гармония, контрапункт, формы и fuga¹. Логика построения «Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch-theoretisch» Маркса была иной — она отвечала теоретической концепции учения, в основу которой была положена объединяющая идея музыкальной формы.

Нет сомнений, что, беря за основу своих лекций труд Маркса, Заремба полностью перенял и идеи своего учителя. Так, неоднократно декларируемой сквозной идеей всего курса Зарембы стала формула Маркса «Ruhe — Bewegung — Ruhe» («Покой — движение — покой») [23, Т. I], которая последовательно проводится Марксом во всех четырех томах как основной закон музыкальной организации («Das Grundgesetz aller musikalischen Gestaltung») на всех ее уровнях. Эта формула в контексте теоретической науки середины XIX века представляет собой своеобразную квинтэссенцию психофизиологического обоснования прин-

ципов организации музыкального произведения. Подобный подход следует рассматривать в непосредственной связи с господствующим в то время естественнонаучным типом общекультурного знания, обусловившим антропологический подход к обоснованию музыкальных явлений. В музыкознании Европы он представлен работами Ф.Ж. Фетиса, А. Базеви, Ф. Бюссе, в России ярким его представителем был А.Н. Серов². Что же касается Зарембы, то, последовав за Марксом, он оказался в авангарде музыкальной науки и, соответственно, преподавания теоретических дисциплин своего времени. «Курс Н. Зарембы» изобилует ссылками на Маркса в теоретической его части, в использовании тех же самых или аналогичных нотных примеров, в рекомендуемых к анализу произведениях (чаще всего Баха и Бетховена), а также в типах домашних заданий. Различия тоже есть, но их немного. В частности, они касаются изложения вопросов по сложному контрапункту. Здесь Заремба позволяет себе дополнить Маркса нотными примерами из Фукса, Керубини, Рейхи, Дена, Беллермана³, а также предложить в качестве учебного материала несколько своих собственных образцов.

¹ Единственное, что трудно пока объяснить, — это завершение данного документа темами по сложному контрапункту, возвращающими к дисциплине «Контрапункт». О том, что Заремба практиковал изучение сложного контрапункта все-таки до курса «Формы и fuga», свидетельствует, в частности, ведомость экзамена по классу Зарембы за 1863/64 год, где Зарембой перечислены пройденные за учебный период темы курса (ЦГИА, ф. 361, оп. 13, № 27, л. 15—21).

² Подробнее об этом см. в работах автора настоящей статьи [7, с. 42—47; 8, ч. III].

³ В «Курсе Н. Зарембы» нет указаний на конкретные труды перечисленных теоретиков. Это могли быть работы А. Рейхи [24; 25], И.Л. Фукса [22], Л. Керубини и Ф. Галеви [20], Э. Дена [21], Г. Беллермана [19].

Таким образом, теоретические взгляды Зарембы были едва ли не калькой взглядов Маркса, что Заремба не только не скрывал, но неизменно подчеркивал. Так было в начале его профессионального пути, когда, завершая берлинские занятия у Маркса в начале 1854 года, Заремба писал: «... я еще работаю день и ночь, пользуясь советами несравненного друга моего Маркса. Каждое слово его, каждый почерк пера я ценю на вес золота»¹. Так же было и через восемнадцать лет, когда в письме к коллеге по консерватории А.С. Фаминцыну Заремба дал наивысшую оценку труду Маркса «Allgemeine Musiklehre»². Наконец, завершая в конце мая 1878 года свой педагогический путь, Заремба все так же апеллирует к Марксу многочисленными ссылками на него в тетради Сафонова «Формы».

Анализ этой тетради, в совокупности с анализом тетрадей Пургольд, дает возможность сделать выводы, касающиеся методики преподавания Зарембой комплекса теоретических дисциплин. В тетради Сафонова зафиксирован курс форм, пройденный им у Зарембы с января по май 1878 года. Здесь же находятся выполненные Сафоновым упражнения разной степени готовности: есть полностью завершенные задачи, но большинство составляют так называемые скицы, т. е. эскизы, а также проекты сочинений, в частности, фуг. Если со-



*Николай Иванович Заремба
(1821—1879) — профессор
теории музыки (с 1862 г.),
а впоследствии (1867—1871)
директор Санкт-Петербургской
консерватории*

поставить тетрадь Сафонова «Формы» с «Курсом Н. Зарембы», нетрудно заметить, что порядок изложения тем в обоих документах почти полностью совпадает³. Нередки также совпадения в обоих документах словесных текстов и нотных примеров. В тетради Сафонова имеются те же ссылки на конкретные разделы труда Маркса, а также неоднократное упоминание формулы «покой — движение — покой». Еще одним существенным моментом является единая

¹ ОР РНБ, ф. 124, ед. хр. 1714, л. 10.

² ОР РНБ, ф. 805, оп. 1, ед. хр. 489, л. 4—4 об.

³ Перестановка темы «Фуга» несущественна.

система домашних заданий, также базирующихся на немецком первоисточнике и включающих в себя три ступени: первая называется *основанием*, вторая — *скиц*, третья — *исполнением* (в «Формах») или *выполнением* (в «Курсе Н. Зарембы»). Например, в теме «Фигурация хорала» основание — это гармонизация хорала в аккордовом складе с использованием неаккордовых звуков; скиц представляет собой неполную запись хорала с обозначением имитационных вступлений голосов; исполнение — завершающая стадия работы — заключается в записи всей фактуры сочинения.

«Записки по гармонии по лекциям Зарембы» Н.Н. Пургольд, учившейся у Зарембы, предположительно, не позднее рубежа 1860—1870-х годов [см.: 10, с. 74], — это конспекты лекций Зарембы частично по курсу гармонии, преимущественно же по курсу «Формы и fuga», согласно консерваторской классификации учебных предметов. Практических работ в них нет. Обращает на себя внимание не просто близость содержания курса, изложенного в тетради Пургольд, «Учению о музыкальной композиции» Маркса. Весьма важной особенностью записанного Надеждой Николаевной курса Зарембы является прямой перевод фрагментов текста Маркса в ряде тем. Так, например, в тетради № 3 «Записок» представлены два рода вокальной fugи: *fuga говорящая* и *fuga поющая*¹ — у Маркса это, соответственно, *die redende Singfuge* и *die singende Fuge* [23, т. III]; близ-

ко или буквально по Марксу изложен раздел «Формы в применении к органам музыкального искусства» (у Маркса: «Die Komposition für selbständige Instrumente»). И самый показательный пример: «Обзор форм», схематично представленный в первой тетради «Записок» на развороте л. 15 об. — 16, есть не что иное, как взятая из III тома труда Маркса [23] сводная схема всех форм рондо, сонатны и сонатной формы в их соотношении с первоформулой «покой — движение — покой».

Однако сравнение тетрадей Сафонова и Пургольд указывает, прежде всего, на различия в построении и содержании курсов, преподаваемых им Зарембой. Различия обнаруживаются даже в совпадающих по смыслу темах. Таковы, к примеру, темы «Фигурация хорала» и «Fuga»: в тетради Сафонова они рассматриваются в составе инструментальных форм, в тетради Пургольд — это формы вокальные. По-разному преподнесены и простые формы: в тетради Сафонова им посвящены лекции, в тетради Пургольд их показ ограничен включением в общую схему форм (л. 15 об. — 16). В большей степени совпадает по изложению тема «Танцы», вплоть до почти дословного совпадения фраз: «Всегда форма песни» (в тетради Пургольд, 2-я тетрадь, л. 2 об.) — «Везде форма песни» (в тетради Сафонова, л. 53 об.).

Тем не менее в логике построения курсов, прочитанных и Сафонову, и Пургольд, Заремба предстает адептом

¹ КР РИИИ, ф. 9, р-л II, № 15. Тетр. III, л. 15—16.

Маркса, но уже педагога. Так, на л. 38 тетради «Формы» он прямо ссылается на педагогическую методу Маркса: «О методе личного преподавания] фути — M[arx]. [B.] II. 4 Ausg[abe]. S. 528». Эта ссылка из курса, пройденного с Сафоновым за год до кончины Зарембы, весьма показательна: она подтверждает его следование педагогическим принципам Маркса на протяжении всего собственного педагогического пути. Каковы же эти принципы?

Свой главный педагогический принцип — *знать, как писать музыку, и уметь ее писать* — Маркс сформулировал во Введении к учению о композиции, высказывая мысль о том, что труд его — прежде всего, практический, предназначенный к тому же не только для композитора, но и для всякого музыканта, и особенно для дирижера и преподавателя, которые тогда только смогут постигнуть глубинный смысл музыкального сочинения, когда будут знать, как его надо писать [23]. Собственно же методику воспитания такого квалифицированного музыканта Заремба подробнейшим образом описал в письме к А.И. Биршерту¹ еще в 1853 году, в первый год освоения теории композиции в Берлине у Маркса. Приводим это описание почти без купюр: «В противоположность к старой школе, которую он ниспровергнул, он в системе своей (развиваемой, разумеется, во всей обширности своей, и в личном преподавании, только со-

образно способностям отдельных учеников) не дает ряда правил (*abstrakte Regeln*), применяемых впоследствии в практике частным случаем, а, напротив того, самые правила выводит из практических задач, т. е. он дает ученику перо в руки и говорит: «пиши», без всяких предварительных предостережений и пугал. Ученик пишет, разумеется, сначала самые простые, потом сложнейшие и, наконец, самые обширные музыкальные задачи, натываясь на каждом шагу на новые обороты, формы, технические, а чаще всего душевные (*geistige*) препятствия, заключающиеся в недостатке музыкальной опытности, приобретаемой музыкальной жизнью. Таким образом, ученик (*an der Hand der Lehre*²) проходит, но все с пером в руках, все возможные формы, а помощь при борьбе с трудностями находит в советах учителя, основанных на общих началах эстетики, подкрепляемых разумным примером великих композиторов. Таким образом, Маркс проводит ученика своего по всему необозримому полю музыки, но только по главным стезям, указывая на побочные или только касаясь их слегка, — давая ему в проводники (говорю в проводники, а не в пример) то Баха, то Бетховена и др. как людей опытных, в особенности знакомых с тою или с другою стороною музыкальной области. <...> В искусстве нет формы, которая, на своем месте, уступала бы в важности какой-либо другой или могла бы быть замене-

¹ Коллега Зарембы по юридическому ведомству, музыкант.

² На руку учебе (нем.)

на другую и это один из важнейших результатов учения Маркса: равное, безусловное уважение ко всем, самым, по-видимому, незначительным формам нашего искусства. Поэтому вся его система основана на постепенном, непрерывном, как в математике, развитии одной формы из другой. Последующая не понятна уму и не возможна в использовании без всех предыдущих. Взгляните на оглавление его книг, начиная с 1-й до последней, и Вы найдете тот порядок, в котором развиваются отдельные формы. Нельзя переставить, почти, ни одной главы, чтобы не разорвать всей системы; до того она глубока и логически правильна. В личном преподавании он делает отступления, но все по строжайшим причинам. Так, *напр.*, он оставляет иногда одну сторону, чтобы, для противоположности или отдохновения, заменить ее другою, *напр.*, вместо того, чтобы пройти подряд все формы фуги, т. е. кончить все, что касается формы фуги, он, напротив, после однотемной (простой) фуги переходит к формам рондо, после этих, вместо того, чтобы идти (как в его книге) к сонате, он возвращается к фуге, но уже с двумя субъектами, от этой он переходит к совершенно новой части, к сочинению для пения и инструментовке, потом опять возвращается к фуге, но уже с тремя субъектами и т. п. Таким образом, он подвигает Вас в одно время по всем путям, так что Вы оканчиваете три последние кни-

ги его сочинения <...> почти в одно время <...>. Подобная метода разнобразит и облегчает труд и ведет Вас к цели незаметным почти образом»¹.

Произведенный выше сравнительный анализ тетрадей учеников Зарембы не оставляет сомнений в том, что педагогической системе Маркса Заремба следовал так же строго, как и теоретической. Заремба писал о Марксе: «Путь, которым Маркс доводит учеников до того, что он, и вообще немцы, называют *«Meisterschaft»*, не есть наука, а музыкальное воспитание»². Эти слова в полной мере могут характеризовать и педагогику Зарембы.

Любопытно было бы обратить внимание на примечательную аналогию: описанная Зарембой педагогическая метода Маркса в своих основных положениях подпадает под определение «программированного обучения». Как психолого-педагогическая система программированное обучение было разработано американским психологом Берресом Фредериком Скиннером в 1950—1960-х годах. Выбор термина обусловлен аналогией с принципами построения компьютерных программ, заключающимися в строгой последовательности операций, которые обеспечивают достижение искомого результата. При этом программированное обучение отнюдь не требует непосредственного наличия машины³ — оно является, в первую очередь, дидактическим усовершенствованием классических принци-

¹ ОР РНБ, ф. 124, ед. хр. 1714, л. 1—2.

² Там же, л. 1.

³ Хотя «машинный» вариант обучения, безусловно, имелся в виду Скиннером и его последователями.

пов педагогики. Так, согласно Скиннеру, принципы программированного обучения состоят в подаче информации небольшими порциями, установке проверочного задания для контроля усвоения каждой порции информации, в предъявлении ответа для самоконтроля, формулировании указаний в зависимости от правильности ответа [14, с. 9]. Специфика программированного обучения состоит в том, что обучающая программа определяет не только содержание, но и процесс обучения, его алгоритмизацию. Он обуславливается либо линейным построением программы, когда усвоение материала идет в одном направлении: $A_1 — A_2 — A_3 — A_4 — \dots$ и может осуществляться как процесс самообучения, либо ее разветвлением, предполагающим выбор учеником индивидуального пути в освоении того или иного предмета под руководством педагога. Таким образом, программированное обучение непосредственно пересекается с идеями и методами развивающего обучения и учитывает индивидуальный подход к ученику, столь характерный для современной педагогики во всех ее областях и на всех уровнях организации педагогического процесса.

Остановимся теперь на свойствах педагогики Маркса-Зарембы, которые непосредственно позволяют сравнивать ее с будущей системой программированного обучения. Так, методика преподавания Марксом курса музыкальных форм, вне сомнений, опирается на пошаговый (порциями) способ подачи информации, основанный на дидактическом принципе «от простого к сложному».

Так же очевидна и установка на проверочные контрольные задания, поскольку, как пишет Заремба, ни одна более сложная форма «не возможна в использовании без всех предыдущих». Обращает на себя внимание и вариативность порядка ознакомления учащегося с теми или иными музыкальными формами в преподавании Маркса-Зарембы. Она явно сопоставима с линейным или разветвленным построением обучающих программ. Имеется своего рода матрица обучения: формула «покой — движение — покой». Очевиден и алгоритм обучения, заключающийся в трех этапах упражнений: основание — скиц — исполнение, с помощью которых достигался профессионально значимый навык моделирования, способствовавший формированию прочного основания как для теоретических знаний, так и для практического умения писать музыку.

Сказанного достаточно, чтобы убедиться в системном характере и жизнеспособности педагогики Маркса, а также констатировать тот факт, что, во многом благодаря Зарембе, она легла в основание теоретико-композиторского образования в первых русских консерваториях.

Интересна, в этой связи, оценка Г. Риманом уровня и качества профессионализма ученика Зарембы Чайковского [см.: 6] — уровень он считал исключительным, а о качестве писал: «С полным правом причисляем мы немецкого Чайковского к немцам, несмотря на его русскую национальность и воспитание и вопреки его искреннему восхищению своей родиной» [Там же, с. 286]. Иными словами, немецкие ос-

новы русского теоретического образования для Римана, в связи с Чайковским как учеником Зарембы, не подлежат сомнению.

Однако разделял ли Чайковский теоретические взгляды Маркса-Зарембы? И следовал ли он их педагогическим принципам как профессор теории музыки Московской консерватории?

Ответ на первый вопрос очевиден. Чайковский начал свою педагогическую деятельность в Музыкальных классах при Московском отделении РМО в январе 1866 года (т. е. еще до открытия Московской консерватории) и, как свидетельствует Н.Д. Кашкин, преподавал гармонию «по Марксу» [1, с. 16]. И хотя впоследствии он пошел в преподавании гармонии несколько иным путем, выбрав для себя ориентиром музыкально-теоретические и педагогические взгляды Э.Ф. Рихтера, — главным положениям Маркса в области теории и практики музыкальных форм Чайковский следовал на протяжении всей своей педагогической деятельности, что очевидно уже потому, что систематизация форм по Марксу являлась в теории музыки 2-й половины XIX века общепризнанной.

Так же очевидно, что и в своей теоретической деятельности, т. е. при создании «Руководства к практическому изучению гармонии», Чайковский произвел продукт своего времени. Прямо не апеллируя к формуле Маркса «покой — движение — покой», он, тем не менее, не ставил под сомнение



В 1866 году в только что открывшуюся Московскую консерваторию в качестве профессора теории музыки был приглашен молодой Петр Ильич Чайковский

«метод анализа нравственных понятий в духе естественных наук» (по выражению идеолога антропологизма в России Н.Г. Чернышевского [18, с. 100] и, так или иначе, применял его в своем труде. В результате, «Руководство...» Чайковского, скорее всего, невольно¹, стало первым в истории отечественного теоретического музыкознания трудом, апеллирующим к музыкальной физиологии, под которой подразумевается объяснение музыкальных явлений с точки зрения воздействия созвучия «на вос-

¹ Чайковский, «приступая к составлению предлагаемого руководства, <...> всего менее имел в виду внести в музыкальную науку новую систему» [16, с. 3].

принимаящий аппарат нервной системы человека» [15, с. 19]. «Желательно <...>, — писал Петр Ильич, — чтобы ученик искал подтверждения многочисленных правил в собственном чувстве <...> Верный музыкальный инстинкт сейчас же подскажет ему, что правила эти почерпнуты из требований его же слуха» [16, с. 11]. Сказанное не исключает, однако, того факта, что структурно, а также в ряде теоретических и методических положений «Руководство к практическому изучению гармонии» Чайковского ориентировано на «Учебник гармонии» Э.Ф. Рихтера [см.: 8].

Положительный ответ на вопрос: следовал ли Чайковский педагогическим принципам Маркса-Зарембы, на первый взгляд, не столь очевиден. Во-первых, он не преподавал комплекс дисциплин по теории композиции, во-вторых, известны личностные различия Зарембы и Чайковского, в том числе как педагогов, о чем неоднократно упоминал в своих воспоминаниях Ларош [3, с. 280—281, 285]. И все же преемственность в преподавании имеется, и она обусловлена общностью более высокого порядка: единством концепции теоретического образования в Санкт-Петербургской и Московской консерваториях, которую уместно было бы сформулировать также в опоре на Маркса: исполнители должны были знать, как писать музыку, теоретики — знать, как писать, и уметь писать. Таким образом, для исполнительских специальностей теоретическое

образование становилось фундаментом общемузыкального профессионализма, а для воспитанника специальности «Теория музыки», т. е. будущего композитора, теоретика или критика, теория композиции служила преддверием практики сочинения. Чайковский, подобно Марксу-Зарембе, также считал главным результатом обучения теоретическим дисциплинам умение писать изучаемые учеником формы. «Каждый хороший музыкант, — писал он в письме Н.Ф. фон Мекк, — а особенно теоретик-критик, должен испробовать себя во всех родах сочинения» [17, с. 194].

Подтверждением этому служит составленный рукой Чайковского черновик плана по практическому освоению форм параллельно освоению специальных теоретических курсов¹ (см. с. 74). Документ фиксирует сквозное практическое освоение музыкальных форм, организованное по методическому принципу «от простого к сложному». Так, при прохождении теоретического курса гармонии ученик постигает простые формы: от двутакта, включающего в себя мотив и фразу, до периода; при прохождении теории контрапункта осваивает на практике ненормативный период, простые двух- и трехчастную формы; в курсе «Канон и fuga» пробует свои силы в формах рондо и сонатного allegro. В результате, к моменту вступления ученика в зону творчества, каковой является собственно курс свободного сочинения, у него уже сформировано представление об основных музыкальных формах,

¹ РГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 8, л. 112—113.

Гармония II

<...>

Упражнения в элементарных формах свободного сочинения. Двухтакт или фраза. Предложение (малое в 4 такта, большое в 8 тактов). Период (малый в 8 тактов, большой в 16 тактов). Каденции, которыми заканчиваются предложения и периоды.

Контрапункт

Продолжение упражнений в формах свободного сочинения: расширение предложения и периода: внутреннее и внешнее.

Исключительные соединения тактов: тритакт и пятитакт.

Двухчастная и трехчастная песенная форма.

Канон и fuga

Продолжение упражнений в формах свободного сочинения: формы рондо и формы сонатного allegro.

Одновременно с каноном и фугою проходится инструментовка:

Программа курса инструментовки

Понятие об оркестре

I. Разделение инструментов на группы.

<...>

II. Сочетание различных групп инструментов.

Упражнения а) письменные:

1) переложение с оркестра на ф.п.

2) ----- с фортепиано на оркестр.

б) Упражнения за фортепиано: чтение партитур.

Курс свободного сочинения

Год I (инструментальные формы)

Сочинения в формах: а) песенной <...>, б) в низших и высших формах рондо, в) в форме сонатного allegro (увертюра), г) в сложной сонатной форме (соединение 3-х или 4-х самостоятельных частей: соната для ф.п., квартет струнный, симфония и т. п.).

Упомянутые сочинения пишутся для ф.п., струнного квартета и оркестра.

~~К экзамену должно быть написано allegro симфонии (или увертюра), или целое сочинение в сложной сонатной форме (струнный квартет, дуэт, трио или квартет для ф.п. со струнными инструментами).~~

Год 2-й

Вокально-инструментальные формы

Сочинения в формах оратории и в оперных. Мотет и fuga для хора и оркестра.

Речитатив, ариозо, ария, романс, ансамбли, дуэты, трио и т. д., оперный финал.

Экзаменная задача — кантата для хора и оркестра на заданный текст.

Черновик плана П.И. Чайковского по практическому освоению музыкальных форм параллельно освоению специальных теоретических курсов (исправления в тексте не оговариваются, орфография и пунктуация — современные).

освоенных через практику систематических упражнений.

При анализе данного документа обращает на себя внимание тот факт, что Чайковский, составляя практическую часть теоретических курсов и инструментовки, постоянно пользуется термином «упражнение», однако совсем не пользуется им в курсе свободного сочинения. Здесь, кроме собственно «сочинения», нет никаких иных видов практической работы. Разницу между упражнением и сочинением можно проследить, обратившись опять-таки к тетради «Формы» Сафонова. Используемая Зарембой система трех заданий (основание — скиц — исполнение) была направлена на то, чтобы ученик фактически постоянно имел дело не столько с созданием готового произведения, сколько с его заготовкой¹. Такой «заготовочный характер» и отличает упражнение как некую дидактическую единицу от сочинения как единицы творческой, доступной ученику лишь на высшей ступени его обучения, т. е. после практического освоения форм в предыдущих курсах.

Примечательно, что Чайковский видел необходимость сквозной практи-

ки прописывания теоретиком изучаемых форм параллельно теоретическому их освоению во всех курсах, входящих в состав теории композиции. В этом, безусловно, просматривается следование тем принципам, по которым в Санкт-Петербургской консерватории самого Чайковского учил Заремба, подготавливая его, таким образом, к практическому сочинению в классе А.Г. Рубинштейна.

Итак, представленные исторические свидетельства документально подтверждают тот факт, что теоретическое образование в первых русских консерваториях имело целью научить ученика принципам музыкального сочинения, в его основе лежала система последовательных и систематических упражнений, направленных на освоение композиционных моделей различных музыкальных эпох и формирование базы профессионализма будущего музыканта-художника. Этим сполна реализовывался марксовый принцип «знать, как писать, и уметь писать», которому следовали в своей педагогической деятельности первые профессора теории музыки в России — Николай Иванович Заремба и Петр Ильич Чайковский.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ИРМО — Императорское русское музыкальное общество

КР РИИИ — Кабинет рукописей Российского института истории искусств (Санкт-Петербург)

НИОР СПбГК — Научно-исследовательский отдел рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории

¹ Примечателен в связи со сказанным отрывок из воспоминаний Лароша о консерваторских годах учебы: «Однажды в 1865 г. я показал ему [Чайковскому] фортепианный набросок (курсив мой. — Е.П.) первого аллегро сонаты для класса Н.И. Зарембы» [3, с. 240].

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

РМО — Русское музыкальное общество

СПбГМТ и МИ — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

ЦГИА — Центральный государственный исторический архив (Санкт-Петербург)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кашкин Н.Д.* Воспоминания о П.И. Чайковском. М.: Музгиз, 1954.
2. *Кашкин Н.Д.* Русские консерватории и современные требования искусства М.: Юргенсон, 1906.
3. *Ларош Г.А.* Избранные статьи. Вып. 2: П.И. Чайковский. Л.: Музыка, 1975.
4. *Ларош Г.А.* Собрание музыкально-критических статей. Т. I. М.: О-во «Музыкально-теоретическая библиотека в Москве», 1913.
5. *Ломтев Д.Г.* Немецкие музыканты в России: к истории становления русских консерваторий. М.: Прест, 1999.
6. *Моисеев Г.А.* К проблеме восприятия музыки Чайковского в Германии на рубеже XIX—XX веков. Риман и Чайковский // *Русская музыка. Рубежи истории: материалы междунар. науч. конф.* М.: НИИЦ «Московская консерватория», 2005. С. 281—295.
7. *Полоцкая Е.Е.* Европейские учения о гармонии XVIII—XIX веков в системе общекультурного знания Нового времени // *Musicus.* 2009. № 1 (14). С. 42—47.
8. *Полоцкая Е.Е.* П.И. Чайковский и становление теоретического образования в России. Дисс. ... доктора искусств. (17.00.02). М., 2009.
9. *Риман Г.* Музыкальный словарь / Пер. с нем. Б. Юргенсона; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: Юргенсон, 1901.
10. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980.
11. *Рыжкин И.Я., Мазель Л.А.* Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. 12. М.: Музгиз, 1934.
12. *Серов А.Н.* Музыка и толки о ней // А.Н. Серов. Избранные статьи. Т. II. М.; Л.: Музгиз, 1957.
13. *Серов А.Н.* Нечто о вандализме в отношении опер // А.Н. Серов. Избранные статьи. Т. II. М.; Л.: Музгиз, 1957.
14. *Сластенин В., Исаев И., Шиянов Е.Н.* Общая педагогика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Ч. 1. М.: Владос, 2003.
15. *Холопов Ю.Н.* Гармония: Теоретический курс. СПб.; М.; Краснодар: Лань, 2003.
16. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. III-А. М.: Музгиз, 1957.
17. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Т. XII. М.: Музыка, 1970.
18. *Чернышевский Н.Г.* Антропологический принцип в философии. [М.]: Госполитиздат, 1948.

20. *Bellermann J.G.H.* Der Contrapunkt. Berlin: s. n., 1862.
21. *Cherubini L., Halévy F.* Cours de contrepoint et de fugue. Paris: Schlesinger, 1835.
22. *Dehn S.W.* Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Berlin: Schneider, 1859.
23. *Fuchs J.L.* Praktische Anleitung zur Komposition, sowohl zum Selbstunterricht, wie auch als Handbuch für Lehrer, nebst einer besonderen Anweisung für Komponisten des russischen Kirchengesanges (St Petersburg, 1830, ²1841: Neue Lehrmethode der musikalischen Komposition, mit besonderer Rücksicht auf die praktische Anwendung der gegebenen Regeln).
24. *Marx A.B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition: praktisch-theoretisch. In 4. Teile. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1837—1847.
25. *Reicha A.* Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique. Paris: Gambaero, 1818.
26. *Reicha A.* Traité de haute composition musicale. Paris: Richault, 1824.
27. *Wasserloos Y.* Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Hildesheim; Zürich; New York: Olms, 2004.

