



Виталий Владимирович Алеев

МОЙ НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ НАТАЛЬЯ СЕРГЕЕВНА ГУЛЯНИЦКАЯ

24 сентября 1987 года Наталья Сергеевна Гуляницкая, заведующая кафедрой гармонии и сольфеджио и научный руководитель множества студентов и аспирантов Гнесинского института, защитила докторскую диссертацию. Это было событием огромного значения: в те годы даже кандидатские диссертации были относительной редкостью, а уж докторские и подавно – их защищали единицы.

В Москве было всего два диссертационных совета – в консерватории и Институте искусствознания¹; в тот день заседания были назначены в обоих: в первом обсуждали диссертацию Гуляницкой, а во втором – Юзефа Геймановича Кона². Для музыковедов это был настоящий праздник, хотя и с примесью некоторой досады: хотелось послушать обоих ученых.

Понятно, что мы, ученики Натальи Сергеевны, отправились в консерваторию. К зданию на улице Герцена, 13³ пришлось двигаться в потоке людей с букетами цветов: на эту защиту шли, как на концерт известного

¹ В те годы институт носил название Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания.

² Ю.Г. Кон (1920–1996) – музыковед, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской консерватории. Тема докторской диссертации – «О некоторых общих основах языка тональной музыки XX века» (1987). Впоследствии Кон не раз выступал в качестве оппонента на защитах учеников Гуляницкой – в их числе Т.В. Цареградская и автор этих строк.

³ Прежнее название улицы Большая Никитская.

музыканта. Да и тема по тем временам была невероятная, острая «Современная гармония: теория и практика».

В связи с этим важно отметить: то, что было относительно приемлемым в учебном процессе или даже в публикациях, почти никогда не применялось в иных практиках, особенно связанных с государственной аттестацией. Защиты дипломных работ и особенно диссертаций крайне редко становились пространством для научных экспериментов. Они могли стоить слишком дорого – советская история полна драматических эпизодов о несостоявшихся, неутвержденных, пересмотренных защитах. Поэтому для квалификационных работ темы выбирались, как правило, относительно «безопасные» и редко нарушали привычную академическую тишину диссертационных заседаний.

Лишь в 1980-е годы тематика исследований стала постепенно завоевывать все новые и новые научные области. К началу 1990-х в круг диссертационных тем вошла уже и духовная музыка, и творчество композиторов Русского зарубежья, и музыкальный авангард. Но это было позже. А в 1987 году таким завоеванием стала именно «современная гармония».

Оппонентами выступили Надежда Александровна Горюхина⁴, Инна Алексеевна Барсова⁵ и Марк Аронович Этингер⁶. За пределами списка находилась Вера Андреевна Васина-Гроссман⁷, выступившая, тем

⁴ Н.А. Горюхина (1918–1998) – музыковед, выпускница Ленинградской консерватории, заведующая кафедрой теории музыки Киевской консерватории. Тема докторской диссертации – «Музыкальная форма и стиль» (1974).

⁵ И.А. Барсова – музыковед, профессор Московской консерватории. Тема докторской диссертации – «Симфонии Густава Малера» (1975).

⁶ М.А. Этингер (1922–2003) – музыковед, заведующий кафедрой истории и теории музыки Астраханской консерватории. Тема докторской диссертации – «Раннеклассическая гармония» (1982).

⁷ В.А. Васина-Гроссман (1908–1990) – музыковед, старший научный сотрудник Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания. Тема докторской диссертации – «Русский классический романс XIX века» (1954).

не менее, с полноценным отзывом: выйдя на трибуну, она озорно откинула челку и заявила: «Впервые в жизни выступаю четвертым оппонентом!»

Именно эта группа ученых, каждый из которых был ведущим специалистом в своей области, поддержала полномасштабное введение в научное поле не только современной гармонии, но и современной музыки вообще. Одним из самых поразительных впечатлений того дня было заключительное слово Гуляницкой: с отдельным словом она обратилась к своим ученикам – студентам и аспирантам. Это были слова благодарности: обычно так к учителям обращаются ученики, когда говорят, что без их помощи защита не могла бы состояться. Впоследствии, много раз вспоминая эти слова, я открывал в них все новые смыслы, однако неизменной оставалась признательность за доверие и уважение к нам, тогда еще ничем их не заслужившим.

С этого памятного эпизода я и решил начать свои короткие заметки, посвященные некоторым наиболее важным сторонам работы с научным руководителем, чье влияние было и остается одним из самых сильных и ярких в моей жизни.

Следует сказать, что в учебный процесс Гнесинского института современная гармония была внедрена уже с конца 1970-х годов, притом не только в лекционном формате. В 1977 году редакционно-издательский отдел института выпустил так называемое «пятикнижие» – цикл лекций по современной гармонии [1], первый отечественный систематический обзор звуковысотных техник XX века. Издание сразу стало бестселлером, приобрело огромную известность в педагогической среде не только консерваторий, но и музыкальных училищ. Целый ряд учебников и учебных пособий, создаваемых затем по всей стране на протяжении десятков лет, выросло из этих небольших брошюр, напечатанных на ротапинтере.

Именно с них и началось мое знакомство с будущим научным руководителем, тогда еще заочное. Пять брошюрок, чудом доставшихся мне за год до поступления в музыкальный вуз, я прочитал на одном дыхании. Современная музыка, о которой автор рассуждал с такой свободой, такой глубиной погружения в материал и его внутреннее устройство, ошеломила новизной буквально всего: имен, произведений, метода, письма. Особенно манила терминология – казалось, через освоение языка придет понимание чего-то важного, от чего училищный курс гармонии находился на бесконечно далеком расстоянии.

Безусловно, переход к «современной музыке» стал веянием времени. Уже были защищены обе диссертации Юрия Николаевича Холопова: кандидатская («Современные черты гармонии Прокофьева», 1975⁸) и докторская («Очерки современной гармонии», 1977⁹); на русском языке была издана книга Цтирада Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» (1976)¹⁰, которую мы передавали друг другу буквально «на одну ночь». В то время в движение пришли какие-то важные механизмы, начались процессы, которые постепенно преобразовывали сами основы музыковедческого образования. С позиции прошедших лет нельзя не заметить, что эти преобразования начались во многом с постепенного освоения слова «современный». Тогда же они привлекали небывалой, почти невозможной новизной. Так и получилось, что за год до окончания училища я точно осознавал, в какой вуз стану поступать и расположения какого научного руководителя буду добиваться.

⁸ Монография, по которой была защищена диссертация, опубликована в 1967 году: *Холопов Ю.Н.* Современные черты гармонии Прокофьева: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.00. М.: Музыка, 1967.

⁹ Опубликована в виде монографии в 1974 году: *Холопов Ю.Н.* Очерки современной гармонии: исследование: дис. ... д. искусствоведения: 17.00.02. М.: Музыка, 1974.

¹⁰ *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века / Пер. с чеш. К.Н. Иванова, вступ. статья К.Н. Иванова и др.; коммент. Ю.Н. Рагса и Ю.Н. Холопова. М.: Музыка, 1976.

Во время вступительного коллоквиума среди экзаменаторов я сразу узнал Гуляницкую. Она всегда выделялась своей особой манерой выглядеть и держаться. Однако тема современной гармонии на том экзамене не поднималась совсем: мне запомнился только вопрос о живописи Северного Возрождения и творчестве Яна ван Эйка. Ценность «старых вещей»: Наталья Сергеевна никогда от этого не отказывалась. Помню, как после докторской защиты мы читали сочиненное в ее честь стихотворение, в котором были такие строки: «Ее, по слухам, сам Царлино / Благословил сквозь тьму веков...» В тот период Гуляницкая не только изучала современность, но и переводила труды итальянского теоретика, по итогам опубликовав статью о его додекамодалльной системе [3].

Теоретический курс для студентов-музыковедов вполне соответствовал смелым новациям того времени. Студенты, посещавшие лекции Гуляницкой, называли его «Современная гармония», хотя в учебных планах такого предмета не было. На занятиях акцентировались темы, связанные с техниками свободной двенадцатитоновости, серийной организации, тотального сериализма, неомодальности. Они отражали историко-теоретическую часть курса. Наряду с этим значительное место занимал анализ научного наследия композиторов и музыковедов XX века, в том числе авторские концепции Арнольда Шенберга, Уолтера Пистона, Милтона Беббита, Пауля Хиндемита, Оливье Мессиаана и ряда других. Как-то раз лекцию посетили профессора из Санкт-Петербурга – Татьяна Сергеевна Бершадская и Борис Александрович Незванов. В тот день шла речь о модалльной организации Мессиаана. Рассуждение о том, что, в отличие от гаммы Николая Андреевича Римского-Корсакова, второй модус Мессиаана имеет три транспозиции, вызвал изумление гостей: «Неужели первокурсники знают это?» Такое удивление еще не раз высказывалось посетителями лекционных курсов Гуляницкой.

Самым сложным во всем новом материале было освоение терминологии. Во-первых, по объективным причинам ее было чрезмерно много; во-вторых, она значительно отличалась от привычной, давно откристаллизовавшейся терминологии тонального письма. Мы впервые узнали, что каждое новое направление, каждая техника и даже композиторский стиль имеет в XX веке свою собственную специфику и индивидуальный язык. Совсем не случайно, на мой взгляд, терминологическое направление, которому уделялось постоянное и последовательное внимание, получило свое продолжение в исследованиях учеников Гуляницкой – прежде всего, Юлии Николаевны Пантелеевой, изучающей словарь композиторов как постоянно развивающийся феномен [6; 7].

С окончанием института совпал выход еще одного издания – учебного пособия «Введение в современную гармонию» [2]: как рассказывала Наталья Сергеевна, оно стоило немалых неприятностей ее редактору Валентине Васильевне Рубцовой¹¹. Выход книги подобной тематики в издательстве всесоюзного значения стал еще одним шагом по внедрению феномена «современная гармония» в научный оборот отечественного музыковедения.

К этому времени я уже начал писать кандидатскую диссертацию, избрав объектом исследования фортепианное творчество Мессиана целиком (в дипломную работу вошли только ранние произведения): в студенческие годы оно составляло значительную часть моего репертуара на фортепианном факультете. «Хорошая тема и хорошая музыка», – коротко отреагировала Наталья Сергеевна, которая на протяжении всего времени поддерживала мое увлечение этим композитором.

¹¹ Позднее об этом говорила и сама В.В. Рубцова. См.: Валентина Рубцова: «К замыслу композитора надо относиться серьезно» (интервью) [Электронный ресурс] // Издательский дом «Музыка – П. Юнгенсона». URL: <http://www.music-izdat.ru/Podrobnee-Skryabin-Int.asp>.

Научной литературы о Мессиае на русском языке тогда почти не было. К началу 1980-х годов она исчерпывалась всего лишь несколькими статьями, среди которых выделялись очерки Ю.Н. Холопова, посвященные проблемам гармонии [9], и переводная «Техника моего музыкального языка», которую мне удалось раздобыть в машинописном варианте¹². Однако мой научный руководитель и здесь помог справиться с ситуацией. Мне было назначено провести фронтальный поиск во всех имеющихся хранилищах: библиотеке и фонотеке «Ленинки» (Библиотеке имени В.И. Ленина), Библиотеке иностранной литературы, Союзе композиторов СССР, Московской консерватории и ГМПИ имени Гнесиных, ГДРЗ, фирме «Мелодия», в фондах Центрального радио и телевидения. Особое внимание уделялось Залу текущей периодики (в той же «Ленинке»), где имелась возможность ознакомиться с новейшими зарубежными исследованиями. Найденные в каталогах книги и нотные издания можно было заказать из-за рубежа. Очень часто мы встречались с Натальей Сергеевной непосредственно в библиотеке – благодаря ее статусу мне открывался доступ в зал № 1, так называемый «профессорский».

Помимо поиска материала, диссертационная деятельность стала для меня и периодом освоения методологии. Надо сказать, что в студенческие годы Гуляницкая специально не акцентировала этот аспект, уделяя первостепенное внимание анализу музыкального материала. Сохранилась памятка, написанная ее рукой, в которой первым пунктом значился «Сбор материала и его частичная интерпретация»: по сути, это означало поиск научных и музыкальных источников и написание на их основе музыкально-аналитических очерков.

¹² Этот труд официально был издан позже [4].

Одним из первых методологических подходов стал системный. На его примере пришло понимание, что по каждому разделу диссертационного исследования составляется собственная библиография и изучаются соответствующие ей объекты: с тех пор я всегда отмечаю в студенческих работах случаи бездумного применения понятия «системный подход» по самым неподходящим поводам.

Следует подчеркнуть, что у самой Гуляницкой системный подход применялся и в теоретических трудах, и на практике. Можно даже сказать, что каждое занятие было своего рода примером того, как с этим методом нужно работать. Это касалось не только индивидуальных занятий, выстроенных в соответствии с четким планом, но и лекций по гармонии, которые по учебным планам того времени длились всего 45 минут. Однако за это короткое время Гуляницкая успевала изложить материал и представить его в фонозаписи, разобрать показательные фрагменты за инструментом (часто прекрасно исполняя на фортепиано самую сложную музыку), дать четкие выводы и даже ответить на вопросы (далеко не всегда, к сожалению, умные).

Системность мышления – это именно то свойство, которое, на мой взгляд, и позволило Гуляницкой несколько раз на протяжении своей творческой биографии открыть несколько научных направлений. Об этом справедливо пишет Татьяна Ивановна Науменко, когда отмечает, что в каждом из таких направлений ею был создан базовый научный труд огромной порождающей силы [5, 7–8]. Теперь на эти труды именно как на классические ссылаются исследователи не только в России, но и в зарубежных странах – специалисты в области современных методов [10, 189, 195–196], музыки XX века [11, 55, 53, 138], духовно-музыкального творчества [12, 49].

Не менее значимыми стали для меня стилевой подход и основы музыкальной поэтики. Исследования с этих позиций в музыкознании еще

были относительной редкостью, аналитический аппарат находился в стадии освоения. Категории стиля и поэтики, как несколько позднее и жанра, ученики Гуляницкой изучали на основе обширного, прежде всего, литературоведческого материала. «Надо читать первоисточники»: эту фразу мы слышали чаще всего, когда речь заходила не только о трудах зарубежных авторов, но и освоении новых для нас методов и подходов. Иными словами, в осмыслении многих фундаментальных понятий, помимо трудов музыковедов-классиков Бориса Владимировича Асафьева, Христофора Степановича Кушнарера, Евгения Владимировича Назайкинського, Екатерины Александровны Ручьевской, Сергея Сергеевича Скребкова и других, постоянным требованием было изучение источников из области смежных наук.

«Надо читать академиков!» – это было второе высказывание в том же ряду, притом «академиками» в системе ценностей Гуляницкой были не только действительные члены Академии наук СССР, но и те выдающиеся ученые, на трудах которых мы учились мышлению и пониманию.

Внимание к литературоведению – этой колыбели методов и подходов гуманитаристики – в значительной степени повлияло на научное становление многих студентов и аспирантов, прошедших школу на кафедре гармонии и сольфеджио (в настоящее время – теории музыки). Оно учило рассматривать произведение в единстве различных уровней и «этажей», изучать его в неразрывной связи с художественным контекстом («стилем эпохи»), проникать в глубинную ткань («стиль элемента произведения»): только на этой основе можно было приблизиться к пониманию стиля как сугубой индивидуальности композитора (это мало кому удавалось, конечно). Но именно Гуляницкой мы обязаны нашей непреходящей любовью к трудам и именам Сергея Сергеевича Аверинцева, Виктора Максимова Жирмунского, Дмитрия Сергеевича Лихачева, Алексея Федоровича Лосева, Юрия Михайловича Лотмана...

К этому же времени относится освоение жанровой системы Мессиаана с позиции теории «жанрового стиля». Огромное количество жанровых наименований были рассмотрены с позиции не только композиторского метода, но и уникальной авторской терминологии, изучение которой позволило рассматривать ее как часть общей поэтики творчества. Статус «Слова композитора»¹³, позднее синтезировавшего разнородные высказывания композиторов различных стран и эпох, в настоящее время уже никем не оспаривается («Слово композитора является такой же материей, как и сама его композиция», – замечает Иван Глебович Соколов [8, 97]), но в 1980-е это еще не казалось таким очевидным. Не говоря уж о том, что многочисленные мессиаановские «взгляды» и «видения» (а также единичные жанровые формы – «Дама из Шалотт», «Садовая славка» и даже «Черный дрозд») каждый раз требовали обстоятельной защиты с позиции их жанрового обоснования.

Сегодня каждый из нас, кому посчастливилось учиться у Н.С. Гуляницкой, по-разному применяет полученный в ее классе опыт. Кто-то остался верен современной музыке, достигнув значительных результатов в ее изучении. Кто-то обратился к духовной музыке, кто-то – к еще недавно забытому творчеству композиторов начала XX века. А для кого-то сферой главных интересов стали проблемы методологии, терминологии, поэтики и стиля не только музыкального, но и научного текста. Может быть, в этом по-своему проявилась ответная благодарность учеников, которых в далеком 1987 году Наталья Сергеевна благодарила за помощь в написании своей диссертации. Мы-то знаем, что как раз без ее поддержки у нас ничего бы не получилось, и что ее идей, таланта и энергии с избытком хватает на многие десятки и сотни ее прошлых и нынешних учеников.

¹³ «Слово композитора» – название сборника трудов, регулярно издаваемых под редакцией Н.С. Гуляницкой и Ю.Н. Пантелеевой. В них публикуются образцы «композиторского музыковедения»: статьи, эссе, интервью отечественных и зарубежных композиторов.

Литература

1. Гуляницкая Н.С. Современная гармония. Лекции 1–5. М.: ГМПИ имени Гнесиных, 1977.
2. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984.
3. Гуляницкая Н.С. Додекамодальная система Царлино // История гармонических стилей. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 92. М., 1987. С. 55–72.
4. Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка. М.: Греко-латинский кабинет, 1994.
5. Науменко Т.И. «Музыковедение – комплексный феномен...». Из бесед с Натальей Сергеевной Гуляницкой // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2022. № 4. С. 6–11.
6. Пантелеева Ю.Н. «Моя проблематика – это разрыв дискурса»: о поэтике художественных высказываний Жоржа Апергиса // Музыка и время. 2018. № 7. С. 44–50. DOI:10.30853/mns210250.
7. Пантелеева Ю.Н. Термины, понятия и категории в музыковедении: материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки (Казань, 2–5 октября 2019 г.) / Казанская государственная консерватория; Московская государственная консерватория. Казань, 2021. С. 385–394.
8. Соколов И.Г. О музыке и музыкантах. Очерк составлен Н.С. Гуляницкой / Слово композитора и о композиторе: сборник статей и материалов / Ред. и сост. Н.С. Гуляницкая, Ю.Н. Пантелеева. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2016. С. 97–109.
9. Холопов Ю.Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиа́на // Музыка и современность. Вып. 7. М.: Музыка, 1971. С. 247–293.
10. Cairns Z.A. Multiple-Row Serialism in Three Works by Edison Denisov. Ph.D. dissertation. New York: University of Rochester, 2010.
11. Lehmann Z.A. Alfred Schnittke's quest for a universal musical language in the Penitential Psalms (1987–88). Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018.
12. Rosenblatt A. Unbeknownst Spirituality: The Sacred Music of Late Soviet Composers [Electronic Resource]. In: Israel Studies in Musicology. 2022. Vol. 19. Pp. 47–60. Available at: <https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad> (accessed: 22.01.2023).

References

1. *Gulyanitskaya N.S.* Sovremennaya garmoniya. Lektsii 1–5 [Modern Harmony. Lectures 1–5]. Moscow: GMPI imeni Gnesinikh [Gnesin State Musical and Pedagogical Institute], 1977.
2. *Gulyanitskaya N.S.* Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu [Introduction to Modern Harmony]. Moscow: Muzika [Music], 1984.
3. *Gulyanitskaya N.S.* Dodekamodalnaya sistema Tsarlino [Dodecamodal System of Tsarlino]. In: Istoriya garmonicheskikh stilei. Sb. trudov GMPI im. Gnesinikh. Vip. 92. [History of Harmonic Styles. Collection of works of the Gnesin State Musical and Pedagogical Institute. Vol. 92. Moscow, 1987. Pp. 55–72.
4. *Messian O.* Tekhnika moego muzikalnogo yazika [Technique of My Musical Language]. Moscow: Greko-latinskii kabinet [Greco-Latin cabinet], 1994.
5. *Naumenko T.I.* «Muzikovedenie – kompleksnii fenomen...». Iz besed s Natalei Sergeevnoi Gulyanitskoi [“Musicology is a Complex Phenomenon...”. From Conversations with Natalia Sergeevna Gulyanitskaya]. In: Uchenie zapiski Rossiiskoi akademii muziki imeni Gnesinikh [Scholarly papers of Russian Gnessins Academy of Music]. 2022. № 4. Pp. 6–11.
6. *Panteleeva Yu.N.* «Moya problematika – eto razriv diskursa»: o poetike khudozhestvennikh viskazivaniy Zhorzha Apergisa [“My problem is discourse rupture”: about the poetics of Georges Apergis’ artistic statements] // Muzika i vremya [Music and Time]. 2018. № 7. Pp. 44–50. DOI:10.30853/mns210250.
7. *Panteleeva Yu.N.* Termini, ponyatiya i kategorii v muzikovedenii: materialy IV Mezhdunarodnogo kongressa Obshchestva teorii muziki [Terms, Concepts and Categories in Musicology: Materials of the IV International Congress of the Society for Music Theory] (Kazan, 2–5 oktyabrya 2019 g.) [Kazan, October 2–5, 2019] / Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya; Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. [Kazan State Conservatory; Moscow State Conservatory]. Kazan, 2021. Pp. 385–394.
8. *Sokolov I.G.* O muzike i muzikantakh. Ocherk sostavlenn N.S. Gulyanitskoi [About Music and Musicians. The Essay Was Compiled by N.S. Gulyanitskaya]. In: Slovo kompozitora i o kompozitore: sbornik statei i materialov / Red. i sost. N.S. Gulyanitskaya, Yu.N. Panteleeva [The Composer’s Word and the Composer as seen by Others. Ed. and comp. N.S. Gulyanitskaya, Yu. N. Panteleeva]. Moscow: Rossijskaya akademiya muzyki imeni Gnesinyh [Gnessins Russian Academy of Music], 2016. Pp. 97–109.
9. *Kholopov Yu.N.* Simmetrichnie ladi v teoreticheskikh sistemakh Yavor-skogo i Messiana [Symmetric Modes in the Theoretical Systems of Yavorsky and

Messiaen]. In: *Muzika i sovremennost*. Vip. 7. [Music and Modernity. Vol. 7]. Moscow: Muzika [Music], 1971. Pp. 247-293.

10. *Cairns Z.A.* Multiple-Row Serialism in Three Works by Edison Denisov. Ph.D. dissertation. New York: University of Rochester, 2010.

11. *Lehmann Z.A.* Alfred Schnittke's quest for a universal musical language in the Penitential Psalms (1987–88). Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2018.

12. *Rosenblatt A.* Unbeknownst Spirituality: The Sacred Music of Late Soviet Composers [Electronic Resource]. In: *Israel Studies in Musicology*. 2022. Vol. 19. Pp. 47–60. Available at: <https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad> (accessed: 22.01.2023).

