

Научная статья  
УДК 78.03, 781.6, 785.1  
DOI: 10.26086/NK.2025.78.3.004

# Гантер Шуллер — универсальный музыкант (к столетию со дня рождения)

**Акопян Левон Оганесович**

Государственный институт искусствознания, Москва, Россия  
E-mail: levonh451@yandex.ru,  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-05246-4697>

**Аннотация.** Статья посвящена творчеству Гантера Шуллера (1925–2015) — одного из самых разносторонних, мастеровитых и влиятельных музыкантов США. Потомственный оркестровый музыкант, он начинал свою профессиональную карьеру как валторнист. Приобрел известность также как композитор, джазмен, симфонический и оперный дирижер, педагог, музыкальный администратор, издатель, редактор и популяризатор музыки. Ввел в оборот термин «третье течение», обозначающий синтез современной западной академической музыки и музыки различных неевропейских культур, прежде всего джаза, и был виднейшим представителем этого течения (характерен сравнительно часто исполняемый оркестровый цикл «Семь этюдов на темы Пауля Клее»). Вместе с тем обширное, многожанровое, стилистически разнообразное композиторское наследие Шуллера включает ряд крупных оркестровых партитур, выполненных сложным атональным языком и не имеющих отношения к «третьему течению». В некоторых из них Шуллер предстает наследником нововенского экспрессионизма, в иных тяготеет скорее к пейзажно-живописному импрессионизму. Значительной познавательной и педагогической ценностью обладает трактат Шуллера «Совершенный дирижер»: обзор истории, теории и эстетики дирижирования, содержащий детальные дирижерские анализы нескольких классических партитур и критику интерпретаций дирижеров-«звезд». В качестве альтернативы Шуллер предложил запись собственных, в некоторых отношениях своеобразных и новаторских трактовок симфоний Бетховена и Брамса.

**Ключевые слова:** Гантер Шуллер, джаз, третье течение, «Безумство Эрота», «Семь этюдов на темы Пауля Клее», двенадцатитоновость, дирижирование, «Совершенный дирижер»

**Для цитирования:** Акопян Л. О. Гантер Шуллер — универсальный музыкант (к столетию со дня рождения) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2025. № 3(78). С. 31–47. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.78.3.004>

*Original article*

**Gunther Schuller — a Universal Musician** (To the Centenary of His Birth)

**Hakobian Levon H.**

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia  
E-mail: levonh451@yandex.ru,  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-05246-4697>

**Abstract.** The article is dedicated to the work of Gunther Schuller (1925–2015) — one of the most versatile, skilled, and influential musicians in the United States. A hereditary orchestral musician, he began his professional career as a French horn player. He also gained recognition as a composer, jazz musician, symphonic and opera conductor, educator, music administrator,

publisher, editor, and music popularizer. Schuller introduced the term “Third Stream,” referring to the synthesis of contemporary Western art music and music from non-European cultures, especially jazz. He was one of the leading figures of the “Third Stream” movement, exemplified by his frequently performed orchestral cycle *Seven Studies on Themes of Paul Klee*. At the same time Schuller’s extensive, multi-genre, and stylistically diverse legacy includes a number of major orchestral scores written in a complex atonal language, unrelated to the Third Stream. In some of these works, Schuller appears as a successor to the Expressionism of the New Viennese School, while in others he leans more toward a landscape-painterly Impressionism. Schuller’s highly valuable treatise *The Compleat Conductor* offers a comprehensive overview of the history, theory, and aesthetics of conducting, including detailed analyses of several classical scores and critiques of performances by celebrity conductors. As an alternative, Schuller proposed recordings of his own interpretations of Beethoven and Brahms symphonies, which are innovative and unusual in some respects.

**Keywords:** Gunther Schuller, jazz, Third Stream, “Vertige d’Eros”, “Seven Studies on Themes of Paul Klee”, twelve-tone writing, conducting, “The Compleat Conductor”

**For citation:** Hakobian L. H. Gunther Schuller — a Universal Musician (To the Centenary of His Birth). *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya* = Actual problems of high musical education. 2025; 3(78); 31–47 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.78.3.004>

В Европе эпохи расцвета авангарда контаминация технически «продвинутой» (highbrow) музыки элементами общепонятного традиционного (middlebrow) и развлекательного (lowbrow) репертуара обычно играла роль семантически значимого концептуального приема и с точки зрения авангардного «пуризма» могла восприниматься как серьезное нарушение композиторского этикета. Между тем с точки зрения инклюзивного по своей природе американского менталитета такой подход не представлял собой ничего исключительного. В американской музыке второй половины XX века выдающуюся роль сыграли универсальные мастера, чувствовавшие себя одинаково уверенно в high-, middle- и lowbrow стилях и как композиторы, и как исполнители, и тем самым способствовавшие формированию более широкой аудитории для серьезной музыки. Самым старшим, известным и влиятельным из них был Леонард Бернштейн (1918–1990). До некоторой степени родственные фигуры — иммигранты из нацистской Германии Лукас Фосс<sup>1</sup> (1922–2009) и Андре Превен<sup>2</sup> (1929–2019). К этой же плеяде универсальных музыкантов, знающих толк и в высоком стиле, и в вернакуляре, преуспевших на поприще композиции, исполнительства, педагогики и просветительства, принадлежит Гантер Шуллер<sup>3</sup> (1925–2015).

Шуллер родился в день покровительницы музыки и музыкантов святой Цецилии, 22 ноября 1925 года, в музыкальной семье немецкого происхождения. Его отец Артур Шуллер свыше сорока лет служил скрипачом Нью-Йоркского ФО. Формальное музыкальное образование Гантера Шуллера ограничилось несколькими годами (1938–42) учебы в нью-йоркской хоровой школе св. Фомы (St Thomas Choir School). В шестнадцать лет он начал профессиональную деятельность как валторнист, участвовал в исполнениях «Ленинградской симфонии» Шостаковича под управлением Артуро Тосканини (1942), играл в известных американских оркестрах, в 1943–45 был первой валторной СО Цинциннати, с 1945-го по 1959-й — артистом (большую часть этого времени — первой валторной) оркестра Метрополитен-опера. Его инструмент звучит в «живых» и студийных записях оперных спектаклей под управлением таких дирижеров, как Игорь Стравинский (первая студийная версия «Похождений повесы», 1953), Пьер Монте, Фриц Штидри, Фриц Буш, Фриц Райнер, Димитри Митропулос, Джордж Сэлл, Фаусто Клева, Эрих Лайнсдорф. Первой значительной работой Шуллера-композитора был Концерт для валторны с оркестром (1942–44). Свою многогранную педагогическую деятельность он начал в 1950 году в качестве преподавателя игры на валторне в Манхэттенской школе музыки (Manhattan School of Music). Значительной известностью пользуется его «Руководство по технике игры на валторне» (1-е издание 1962).

Специального композиторского и дирижерского образования Шуллер не получил. По его собственному признанию, науку композиции он самостоятельно изучил по партитурам и книгам, но особенно много ему дала повседневная работа в качестве оркестранта, находящегося в непосредственном общении с самой разнообразной музыкой [1, р. 245]. Неудивительно, что формирование Шуллера-композитора происходило под многими влияниями. Его естественной средой была немецкая классика, вплоть до Рихарда Штрауса; благодаря неутолимому музыкальному аппетиту он рано открыл для себя обширные пласты музыки, игнорируемой его окружением, — от Скрябина и Фредерика Дилиуса до джаза, первоначально в лице Дюка Эллингтона<sup>4</sup>. После первого же знакомства с искусством Эллингтона Шуллер осознал, что «в руках такого мастера джаз так же велик и значителен, как и любая классика. На высших уровнях творчества оба рода музыки равноценны» [2, р. 58]. Тогда же Шуллер решил, что рано или поздно всерьез займется джазом, не оставляя классической музыки. В 1945 году Шуллер познакомился с признанными интерпретаторами «нововенской» музыки, пианистом Эдуардом Штойерманом (1892–1964) и скрипачом Рудольфом Колишем

(1896–1978); сотрудничество с ними стимулировало интерес Шуллера к Шёнбергу и его школе.

Значительнейшая работа молодого Шуллера — пятнадцатиминутная поэма *Vertige d'Eros* («Безумство Эрота») для большого оркестра (1945): музыкальный экфрасис («перефразировка») одноименной картины чилийско-французского художника Роберто Матты (1944). Согласно позднейшей оценке самого композитора, хотя в этой пьесе все еще слышится влияние Стравинского, Шёнберга и Скрябина, она уже достаточно самостоятельна по стилю и языку и может считаться значительным достижением, особенно имея в виду юный возраст автора [2, р. 233]. Откровенно говоря, влияние Стравинского в «Безумстве Эрота» малозаметно. Возможно, в приподнято-экстатическом тоне некоторых страниц поэмы слышится нечто скрябинское, а с Шёнбергом «свободно-атонального» периода ассоциируется ее гармонический язык, основным элементом которого выступает сочетание тритона и чистой кварты, — структура, названная в свое время «первичной клеткой» шёнберговской музыки [3, S. 477f], позднее также «атональным трезвучием» [4, р. 329f]; подчеркивая свою приверженность данному звуко сочетанию, Шуллер прямо возводит его к «Ожиданию» Шёнберга [3, р. 454]. В начале пьесы она доминирует как по вертикали, так и по горизонтали — *Пример 1* (партитура in C).

«Трезвучие» *b–e–a* остается привилегированной структурой на протяжении всего произведения, обрастая дополнительными звуками сверху и снизу. Ее частые тембровые переокраски придают музыке черты *Klangfarbenmelodie*, сближая концепцию «Безумства Эрота» с идеей «Красок» из Пяти пьес для оркестра соч. 16 Шёнберга. Вообще говоря, партитура Шуллера не особенно «безумна», разворачивается по центробежно-центростремительной модели, со спокойными и тихими началом и концом и несколькими контрастными эпизодами в середине, но без особенно резких сдвигов и разрывов, — в этом отношении она не слишком похожа на абстрактное полотно Матты, выразительно передающее состояние душевного хаоса, головокружения (таково первичное значение французского слова “vertige”), разорванности сознания, охваченного внезапным помешательством (репродукцию картины см. в *Приложении*). Как бы то ни было, *Vertige d'Eros* — достойный образец жанра картинно-повествовательной оркестровой поэмы, выполненный достаточно «продвинутым» (по американским меркам середины 1940-х<sup>5</sup>) языком, свободный от длиннот и эклектики, наделенный богатым тембровым и гармоническим колоритом.

Будучи значительным художественным достижением, «Безумство Эрота» не принесло лавров молодому композитору: премьера сочинения существенно запоздала. Более важную роль в биографии Шуллера-композитора сыграли компактная (17–18



Пример 1. Гантер Шуллер. «Безумство Эроса»  
Example 1. Gunther Schuller, "Vertige d'Eros"



Пример 2. Гантер Шуллер. «Симфония  
для медных и ударных», часть 3  
Example 2. Gunther Schuller, "Symphony  
for Brass and Percussion", part 3

минут) четырехчастная «Симфония для медных и ударных» (1950) и десятиминутная «Драматическая увертюра» для оркестра (1951). Обе композиции

прозвучали вскоре после того, как были завершены, их премьеры вызвали определенный резонанс. В обеих использованы элементы двенадцатитоновой



Пример 3. Гантер Шуллер. «Симфония для медных и ударных», часть 4  
Example 3. Gunther Schuller, "Symphony for Brass and Percussion", part 4

го письма — что для США того времени было ново и непривычно. «Драматическая увертюра», смоделированная по образцу увертюры Берлиоза «Корсар» (короткое быстрое вступление — медленная середина — сравнительно обширный быстрый и энергичный заключительный раздел) [2, р. 504], стилистически не вполне самостоятельна — в ней явно слышится влияние Шёнберга периода Вариаций для оркестра (1928). Значительно ярче и оригинальнее «Симфония для медных и ударных», инструментованная для шести труб, четырех валторн, трех тромбонов, медного баритона, двух туб и двух исполнителей на ударных (подвешенные тарелки/треугольник и литавры). В том, что касается звукового образа («саунда»), это произведение, по-видимому, не имеет прецедентов в симфонической литературе. Необычность заключается не в неслыханных тембровых эффектах — автор не экспериментирует с артикуляцией, ограничиваясь стандартными способами звукоизвлечения, — а в исключительной виртуозности партий. Оркестр трактуется как ансамбль равноправных солистов (лишь исполнитель на треугольнике и тарелках остается «в тени»), а медным духовым предъявляются требования, подходящие для более подвижных по своей природе деревянных. Медленная третья часть, *Lento desolato*, инструментованная почти всецело для секстета засурдиненных труб, выдержана в сосредоточенно-меланхолическом («безутешном») настроении — возможна отдаленная ассоциация с некоторыми страницами финального *Largo desolato* «Лирической сюиты» любимого Шуллером Берга, — тогда как в быстрых разделах крайних частей и в скерцо второй преобладает динамический и тембровый натиск («драйв»), достигающий максимума под занавес финала. В *Примерах 2 и 3* показаны, соответственно, начало третьей части и предпоследние страницы финала (партитура in C), свидетельствующие о том, насколько совершенной техникой должны обладать исполнители «Симфонии» (предписанный темп здесь  $1/4=144$ ). Обратим внимание на то, что отдельные мотивы трактуются как фрагменты додекафонных рядов, дополняемые в соседних партиях до полного хроматического набора: самый простой, эффективный и недогматический тип двенадцатитонового письма.

Эти две партитуры открыли Шуллеру дорогу в Дармштадт. Здесь он в 1954 году дебютировал «Драматической увертюрой». Авангардное сообщество восприняло ее сдержанно; глава дармштадтского предприятия Вольфганг Штайнеке посоветовал молодому американцу «добавить в свою музыку немного больше перца» [2, р. 514]. После этого Шуллер побывал в Дармштадте еще дважды, в 1956-м и 1957-м; свои дармштадтские впечатления он увлекательно описал в [2, р. 513–521]. Под воздействием воцарившейся там нездоровой, по

его мнению, атмосферы он утратил интерес к авангардной ортодоксии, хотя и сохранил додекафонию в своем арсенале. Первый большой американский триумф Шуллера-«авангардиста» датируется сезоном 1956/57, когда главный дирижер Нью-Йоркского ФО Димитри Митропулос исполнил и «Симфонию», и «Драматическую увертюру», тем самым утвердив имя Шуллера «на карте [современной музыки]» (выражение самого Шуллера, неоднократно повторенное на страницах его мемуаров: [2, pp. 289, 429, 563]). Летом 1957 года Митропулос, во главе Венского ФО, представил «Симфонию» на Зальцбургском фестивале. Оба опуса в интерпретации знаменитого маэстро увековечены в записях.

К тому времени когда Шуллер добился признания как автор симфонической музыки, он уже фигурировал на музыкальной карте в иных качествах, — не только как первый валторнист одного из главных оперных театров мира, но и как один из редких по тому времени музыкантов традиционной формации, признанных в «неакадемической» среде. В начале 1940-х он одним из первых стал систематически нотировать пьесы Дюка Эллингтона и других джазменов, со временем занялся обработкой джазовой музыки для «академических» оркестровых составов (для аранжировок Шуллера характерны многочисленные инструментальные соло, придающие музыке легкость и прозрачность, — в противоположность обычным для «симфоджаза» тяжеловесным, «жирным» звучаниям струнных и меди [2, р. 202]) и дебютировал как участник джазовых ансамблей, будучи на первых порах единственным «белым» музыкантом в их составе. Играл и записывался с такими знаменитостями, как трубачи Диззи Гиллеспи и Майлз Дэвис, пианист Гил Эванс, саксофонист Орнетт Коулмэн, сотрудничал с основанным в 1952 году ансамблем *Modern Jazz Quartet* (лидер — пианист Джон Льюис).

К началу 1950-х относятся первые серьезные шаги Шуллера в качестве дирижера и организатора концертной жизни. В своей деятельности на этих поприщах Шуллер стремился охватить как можно более широкий и разнообразный репертуар. В 1952–54 он провел в Нью-Йорке серию камерных концертов старинной и новейшей музыки (под названием *Early Masters and Contemporary Composers*), большей частью совершенно неизвестной американской публике. Музыка Средних веков и Ренессанса в этих концертах звучала в аранжировках Шуллера. В 1955 году Шуллер и Джон Льюис основали Общество современного джаза (*Modern Jazz Society*, впоследствии переименовано в Общество джаза и классической музыки, *Jazz and Classical Music Society*), в концертах которого джаз, большей частью вновь в аранжировках Шуллера, фигурировал бок о бок с классикой от Баха и Моцарта до Айвза и Ноно; по утверждению Шуллера,

исполнение ранней пьесы Ноно для семи инструменталистов *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951) в концерте общества 19 ноября 1955 года было первым случаем, когда новейшая европейская авангардная музыка прозвучала на американском континенте [2, р. 451].

В процессе сотрудничества с Джоном Льюисом Шуллер пришел к идее так называемого третьего течения (third stream) [2, р. 437; 4, pp. 336–337]. Данный термин был введен Шуллером для обозначения тенденции к взаимному сближению западной академической музыки и джаза; впервые о третьем течении он высказался в одной из лекций 1957 года (см. [2, pp. 437, 492–493]), его первая журнальная публикация на данную тему появилась в 1961-м (воспроизведена в [5, pp. 114–118])<sup>6</sup>. В своих выступлениях Шуллер особо подчеркивал, что третье течение — это не просто джаз, помещенный в академический антураж, или академическая музыка с джазовым «акцентом», а органический и равноправный синтез западной композиторской и джазовой традиций, полученный в результате их, так сказать, перекрестного оплодотворения: в рамках третьего течения джазовый свинг и импровизация сосуществуют с развитым контрапунктом и сложным диссонантным гармоническим языком (см. текст 1981 года, воспроизведенный в [5, р. 119–120]). При более широком толковании третье течение может пониматься как конвергенция западной композиторской музыки и любой музыки «неакадемического» происхождения. По Шуллеру, оно предвосхищается в лучших сочинениях Бартока, где фольклорные элементы интегрированы в контекст его собственного языка, отмеченного влиянием Дебюсси и Штрауса [5, р. 118], а также в некоторых опусах Стравинского, Мийо, Равеля и ряда других европейских и американских композиторов [5, pp. 123–124]. К третьему течению тяготели и некоторые выдающиеся джазовые музыканты, от Дюка Эллингтона с его масштабными «сюитами» до пионера «свободного джаза» (free jazz) Орнетта Коулмэна.

К классике третьего течения относится двадцатиминутный оркестровый цикл «Семь этюдов на темы Пауля Клее» (1959) — самый известный опус Шуллера-композитора и одна из многих партитур, вдохновленных творчеством музыкальнейшего из художников XX века<sup>7</sup>. Части цикла, по принципу «Картинок с выставки», решены как своего рода музыкальные эквиваленты (они же экфрасисы) работ Клее. Заглавия «картинок» — «Старинные гармонии», «Абстрактное трио», «Синий чертик», «Чирикающая машинка», «Арабская деревня», «Жуткое мгновение» и «Пастораль» (их репродукции см. в Приложении) — сами по себе достаточно много сообщают о характере и стиле их музыкального воплощения. Мрачную мистическую атмосферу «Старинных гармоний» определяют протяженные созвучия, надстраиваемые над глубокими басами, и внезапно

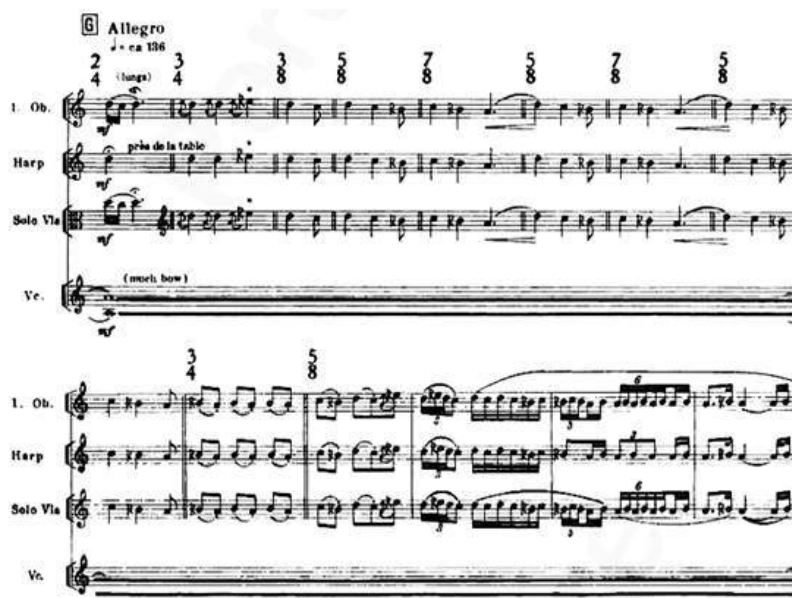
вырастающий на их фоне короткий экспрессивный мотив. «Абстрактное трио» складывается из сжатых импульсивных жестов в духе преддекафонного Шёнберга или Веберна и инструментовано для меняющихся по составу терцетов духовых. О принадлежности цикла к третьему течению возмещает «Синий чертик» (“Little Blue Devil”, что можно перевести также как «Блюзовый чертик»), где Modern Jazz Quartet (фортепиано, вибафон, бас и ударные) свингует в равноправном контрапункте с оркестром. Основной материал «Чирикающей машинки»<sup>8</sup> составляют быстрые переключки высоких духовых, струнных флажолетов и легких ударных; полифония «реплик», издаваемых механическими птичками с миниатюры Клее, местами может ассоциироваться с «птичьими концертами» Мессиана — см., *Пример 4* (партитура in C).

Пример 4. Гантер Шуллер. «Чирикающая машинка» из «Семи этюдов на темы Пауля Клее»  
Example 4. Gunther Schuller, “Twittering Machine” from “Seven Studies on Themes of Paul Klee”

В «Арабской деревне» протагонистами выступают флейта (за сценой) и гобой — европеизированные варианты этнических инструментов най и сурнай. Тематический материал первого раздела составляет заунывная, украшенная мелизмами ориентальная монодия с увеличенными секундами. Вначале она звучит у невидимой флейты а cappella — *Пример 5*, — затем у гобоя под акком-



Пример 5. Гантер Шуллер. «Арабская деревня»  
из «Семи этюдов на темы Пауля Клее»  
Example 5. Gunther Schuller, "Arab Village" from "Seven  
Studies on Themes of Paul Klee"



Пример 6. Гантер Шуллер. «Арабская деревня»  
из «Семи этюдов на темы Пауля Клее»  
Example 6. Gunther Schuller, "Arab Village" from "Seven  
Studies on Themes of Paul Klee"

панемент томтомов и струнного бурдона, далее вновь у флейты. Второй раздел основан на унисонном танцевальном мотиве с часто меняющимся метром и отступлениями от полутоновой темперации — *Пример 6* (понижение на  $\frac{1}{4}$  тона обозначается знаком R). Этот изящно стилизованный образец ориентализма, по-видимому, не слишком характерен для Шуллера, но полностью соответствует идеологии третьего течения.

Короткое экспрессионистское «Жуткое мгновение» сменяется идиллической финальной «Пасторалью», где духовые, во главе с кларнетом, обмениваются короткими репликами на фоне монотонно-убаюкивающего полиритмического струнного остинато (последнее ассоциируется с подзаголовком картины: «Ритмы»).

Колоритная партитура «Семи этюдов» — лучший аргумент в пользу того, что «квинтэссенци-

ально американская» [5, р. 120] эклектика третьего течения вовсе не синонимична поверхностному, рассчитанному на легкий эффект, будто бы демократичному смешению нарочито разнородных компонентов.

Среди других значительных опытов Шуллера в русле третьего течения — одноактный балет «Варианты» для джаз-квартета и симфонического оркестра (в 1961 году он был поставлен в Нью-Йорке в хореографии Джорджа Баланчина) и опера «Наказание» (англ. *The Visitation*, нем. *Heimsuchung*) по мотивам романа Кафки «Процесс», переосмысленного в антирасистском духе (1966, Гамбургская опера). Есть у него и чисто джазовые пьесы, весьма «продвинутые» по языку. Показательный случай — *Jumpin' in the Future* («Прыжок в будущее») для «комбо» из 13 инструменталистов (1947), где знаком гармонического новаторства выступают густо хроматизированные последования в басу и в отдельных мелодических голосах, местами образующие полные двенадцатитоновые ряды. Ныне такой подход может показаться несколько наивным, но он соответствовал духу времени, когда в «серьезной» музыке новизну символизировала додекафония, а в джазе — гармонически и ритмически изысканный стиль бибоп (bebop или просто bop). В идеологию третьего течения вписывается деятельность Шуллера по «реанимации» жанра рэгтайма<sup>9</sup>: будучи президентом Новоанглийской консерватории в Бостоне (1967–77), он основал «Новоанглийский рэгтайм-ансамбль» (New England Ragtime Ensemble), для которого аранжировал пьесы Скотта Джоплина и других классиков жанра, популярного на заре XX века, но вышедшего из моды с появлением джаза. Ансамбль просуществовал до 1998 года; его выступления и записи пользовались большим успехом. Значительный резонанс имела и постановка завершенной в 1910-м оперы Джоплина «Тримониша»<sup>10</sup> в оркестровке Шуллера (Хьюстон, 1976; в том же году Джоплин был посмертно удостоен за эту оперу Пулитцеровской премии).

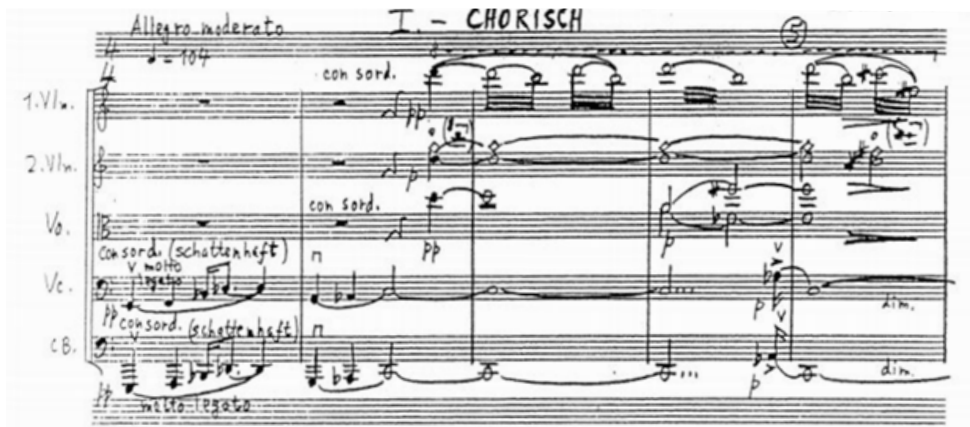
Хотя Шуллер известен прежде всего как пионер третьего течения<sup>11</sup>, то есть музыки, относящейся к категории middlebrow, его обширное композиторское наследие включает множество опусов, выпадающих под рубрику highbrow. Вернакулярно-жанровый элемент если и присутствует в них, то скорее в виде реминисценций или аллюзий, не образуя самостоятельной линии или обособленного пласта. Вероятно самую ценную часть созданного Шуллером-композитором составляет ряд оркестровых партитур, начало которому было положено «Безумством Эрота», как мы помним, еще в середине 1940-х. Речь идет об опусах умеренного объема (15–25 минут — половина отделения стандартного симфонического концерта), свободных от «квинтэссенциально американской» (равно как и от

любой другой) эклектики, выполненных сложным диссонантным языком — сам автор определяет его как интенсивно хроматический по природе язык «двенадцатитоновой тональности», «независимый от функциональной [мажоро-минорной] тональности и вместе с тем сохраняющий с ней подспудную связь» [2, р. 500]. По концентрации «перца» (см. процитированную выше реплику Вольфганга Штайнеке) эта музыка уступает радикальным опытам авангардных современников Шуллера, но ей трудно отказать в таких достоинствах, как рельефный тематизм и внятная драматургия, яркая театральность и внутренняя значительность, отсутствие длиннот, местами своеобразный юмор и «драйв» (Шуллер — один из немногих серьезных композиторов своего поколения, способных писать сложную по фактуре музыку в быстрых темпах). Оркестровый музыкант и дирижер высшей квалификации, Шуллер распоряжается ресурсами большого оркестра щедро и вместе с тем расчетливо, наделяя всех оркестрантов развитыми выигрышными партиями и предоставляя каждому из них богатые возможности для демонстрации техники и артистизма.

В некоторых из своих партитур композитор предстает наследником нововенского экспрессионизма (оркестровая поэма *Spectra* [одновременно и «Спектры», и «Призраки»], 1958), в иных тяготеет скорее к пейзажно-живописному импрессионизму (оркестровый цикл «Четыре звуковых пейзажа» [*Four Soundscapes*], 1975). Исключительным богатством инструментальных красок, виртуозностью письма для отдельных партий и для различных ансамблевых сочетаний, разнообразием и избирательностью композиционных решений отличаются три концерта для оркестра, созданные Шуллером по заказу всемирно известных коллективов, — Чикагского СО (концерт № 1 *Gala Music*, 1966), Национального СО в Вашингтоне (Второй концерт, 1976) и Берлинского ФО (*Farbenspiel* [«Игра красок»], 1985). Первый из этих концертов четырехчастен, остальные два трехчастны. Заглавия частей концерта *Farbenspiel* — “Chorisch”, “Solistisch” и “Orchestral” — указывают на то, что в первой из них, Allegro moderato, оркестр трактуется как группа «хоров», состоящих из однородных инструментов (наиболее заметны «хоры» деревянных духовых), во второй, Moderato, на первый план выходят солисты с долгими кантиленными мелодиями (здесь особенно заметны труба и валторна), тогда как в третьей, где темп меняется от оживленного к медленному, оркестровая фактура наиболее разнообразна. Двенадцатитоновый ряд *e-f-b-des-g-as-c-d-h-a-fis-es*, которым открывается концерт, — см. *Пример 7*, — в различных транспозициях фигурирует во многих партитурах Шуллера. Проникновенная кантилена трубы (переходящая

ниже к валторне) из второй части основана на его ракоходе — *Пример 8* (партитура in C). При этом он не является единственным источником звуковысотных отношений — как уже упоминалось, Шуллер был далек от додекафонной ортодоксии. Похоже, данный ряд, обнаруживающий «подспудную связь» с функциональной тональностью (в варианте от ноты *e* — с *b-moll*) и вдобавок содержащий два

Кульминационным творениям Шуллера композитора принадлежат две оркестровые партитуры, созданные на смерть жены: «О воспоминаниях и размышлениях» (*Of Reminiscences and Reflections*, 1993) и «Прошлое — в настоящем» (*The Past Is in the Present*, 1994). И та, и другая складываются из нескольких контрастных разделов, что уподобляет их лаконичным симфониям (пер-



Пример 7. Гантер Шуллер. Концерт для оркестра № 3  
«Игра красок», часть 1  
Example 7. Gunther Schuller. Concerto for Orchestra No. 3  
Farbenspiel, part 1



Пример 8. Гантер Шуллер. Концерт для оркестра № 3  
«Игра красок», часть 2  
Example 8. Gunther Schuller, Concerto for Orchestra No. 3  
Farbenspiel, part 2

пермутированных «атональных трезвучия» (в том же варианте — *e-f-b* и *des-g-as*), имел для композитора символическое значение.

вая в авторской интерпретации длится около 16, вторая — 20 минут). И в той, и в другой заметная часть тематического материала производна от

упомянутого ряда; для наглядности покажем начало первой из этих партитур и начало быстрого третьего раздела второй — *Примеры 9 и 10* (дублирующие партии в обеих иллюстрациях опущены; в пассаже из *Примера 10* порядок тонов незначи-

оркестрового мемориала или реквиема; над мотивами первой и третьей частей надписаны слова из заупокойных богослужебных песнопений: “Requiem aeternam” и “Deliver me, oh Lord, from eternal death” («Избавь меня, Господи, от вечной смерти»).

Пример 9. Гантер Шуллер. «О воспоминаниях и размышлениях»  
Example 9. Gunther Schuller, Of Reminiscences and Reflections

Пример 10. Гантер Шуллер. «Прошлое — в настоящем»  
Example 10. Gunther Schuller, The Past Is in the Present

тельно изменен). «О воспоминаниях и размышлениях» — напряженная драма с бурной, резко обрывающейся концовкой. В 1994 году этот опус был награжден Пулитцеровской премией, что стало самым большим официальным успехом Шуллера-композитора. «Прошлое — в настоящем» — род

В год своего 81-летия (2006) Шуллер завершил еще одно крупное оркестровое полотно — «Где кончается слово» (*Where the Word Ends*), в четырех частях общей продолжительностью около 25 минут. Возможно оно задумывалось как прощание или подведение итогов (хотя Шуллер продолжал сочинять до

89-летнего возраста). По масштабам и соотношению частей это полноценная симфония, ее интонационный материал также во многом основан на упомянутом «символическом» ряде; с другой стороны, в некоторых эпизодах финала угадываются отголоски джазово-свинговой стихии.

Особую сферу творчества Шуллера составляют концерты и концертные пьесы для всевозможных оркестровых инструментов (вплоть до контрафагота) и инструментальных групп с оркестром. Они достаточно сложны по музыкальному языку, при этом весьма удобны и выигрышны для исполнителей и обладают несомненной педагогической ценностью.

Шуллер-педагог, как уже упоминалось, начал свою карьеру с преподавания игры на валторне (1950–63, Манхэттенская школа музыки). В дальнейшем, уже как преподаватель композиции и дирижирования, он вел международные курсы в Беркшире<sup>12</sup> (1963–84), работал в Йельском университете (1964–67), был президентом Новоанглийской консерватории в Бостоне (1967–77). Среди видных учеников Шуллера — американский композитор Барбара Колб (1939–2024) и британские композиторы Оливер Нассен (Knussen, 1952–2018, прославился также как дирижер — интерпретатор новой музыки) и Марк-Энтони Тёрнейдж (Turnage, 1960–). Школу Шуллера в Новоанглийской консерватории прошли и его сыновья — известные джазовые музыканты Эдвин Шуллер (1955–) и Джордж Шуллер (1958–). В 1975 году Шуллер основал два музыкальных издательства и фирму по производству пластинок. Вел популярные радиопередачи о новой музыке, устраивал музыкальные фестивали, писал книги и статьи. Среди его трудов — два солидных тома, посвященных истории джаза: [12], [13]. Статьи Шуллера разных лет составили сборник [5], включающий три раздела: «Джаз и третье течение», «Музыкальное исполнительство и современная музыка» и «Музыкальная эстетика и педагогика».

\*\*\*

С конца 1950-х Шуллер-исполнитель сосредоточился на дирижировании и в течение нескольких десятилетий сотрудничал с ведущими и менее известными коллективами Америки и Европы, регулярно включая в свои программы новую и необычную музыку. Под его управлением были впервые исполнены некоторые опусы Эллота Картера, Милтона Бэббитта, Мортон Фелдмана и других «трудных» современных композиторов. Шуллеру не был чужд и совершенно иной репертуар. Так, он пропагандировал творчество консервативного американского классика Джона Ноулза Пейна (1839–1906) и погибшего в нацистском концлагере Эрвина Шульхофа (1894–1942), в конце 1960-х поставил в Сан-Францисской опере не только «Ожида-

ние» Шёнберга, но и «Ариадну на Наксосе» Штрауса, в 1995 году провел концертное исполнение «Парсифаля» в австралийском Брисбене...

В 1997 году Шуллер опубликовал книгу «Совершенный дирижер» (*The Compleat Conductor*) [14], где, до некоторой степени по образцу трактата Иоганна Маттезона «Совершенный капельмейстер» (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739), представил свод теоретических и исторических знаний, актуальных для современного представителя дирижерской профессии, и проиллюстрировал свои положения детальным дирижерским разбором ряда классических партитур.

В первой части книги, «Философия дирижирования», обсуждаются, так сказать, универсалии профессии. Важнейшая из них — слух. По Шуллеру, обобщенное понятие «дирижерский слух» лишено смысла, ибо «разум “совершенного дирижера” должен управлять по меньшей мере семью типами слуха, настроенными, соответственно, на (1) гармонию, (2) звуковысотность и интонацию, (3) динамику, (4) тембр, (5) ритм и артикуляцию, (6) баланс и аспекты оркестровки, (7) связность [драматургической] линии» [14, pp. 17–18]. Шуллер полагает, что владение всеми семью типами слуха — редчайший феномен, и среди дирижеров-суперзвезд часто наблюдается гипертрофия одного из типов в ущерб некоторым другим. Так, знаменитый острейший слух Пьера Булеза — это всего лишь звуковысотный, отчасти интонационный слух, каковым не обладал Леопольд Стоковский, великолепно слышавший всё, что относится к тембровому колориту, к чувственной стороне звучания, тогда как феноменальный слух Вильгельма Фуртвенглера был ориентирован прежде всего на ведение длительной драматургической линии; из современных (по положению на конец 1990-х) дирижеров, если верить Шуллеру, всеми семью типами владели разве что Карлос Клайбер, Бернард Хайтинк, Станислав Скровачевский и Джон Элиот Гардинер [14, p. 18]<sup>13</sup>.

Другая важнейшая универсалия — взаимоотношения между дирижером и оркестрантами. Зная свое дело артисты оркестра, по свидетельству опытного в этом отношении Шуллера, часто оберегают даже самых именитых и популярных дирижеров от серьезных затруднений, не играя того, что им показывает тот или иной маэстро; среди оркестрантов распространено убеждение, что если бы они аккуратно следовали за некоторыми дирижерами, карьерам последних очень скоро пришел бы конец [14, p. 19]. Шуллеру приходилось играть с такими дирижерами-диктаторами старой закалки, как Тосканини, Стоковский, Райнер, Сэлл, и он, конечно же, не может не признать их выдающихся достоинств, но его симпатии — на стороне мастеров более «демократического» типа, не демонстрирующих своего превосходства над оркестрантами; среди дирижеров

старшего поколения он с этой точки зрения выделяет прежде всего Монте и особенно Митропулоса.

Естественно, Шуллер не может обойти вниманием универсальную для всего исполнительского искусства диалектику верности авторскому тексту и спонтанного индивидуального вдохновения. В качестве образца верности и точности (с другой точки зрения — упрямого догматизма) принято выдвигать Тосканини, в качестве его антипода — Фуртвенглера. Шуллер показывает, что эта оппозиция — мнимая: внимательный и непредвзятый слушатель не станет отрицать, что Тосканини отнюдь не был догматиком точности и нередко допускал прегрешения против авторского текста, тогда как Фуртвенглер далеко не всегда проявлял чрезмерное своеволие (в чем его любят упрекать противники) и, с другой стороны, далеко не всегда бывал настолько экспрессивным, как полагают его приверженцы. «Оба дирижера слишком уважали композиторов и их партитуры, чтобы заключить течение музыки в слишком тесные рамки или пожертвовать ее структурной связностью» [14, p. 70].

Ключ к адекватной интерпретации — точно рассчитанная пропорция между обеими крайностями, предполагающая дирижерскую установку, охарактеризованную Бруно Вальтером как «неэгоистичное эго» (*selfless ego*) [14, p. 6]. Непременные отличительные признаки такой интерпретации — соблюдение на всем протяжении законченной пьесы или части единого фундаментального темпа, агогическая свобода в пределах, оправданных логикой музыкального изложения, и внимание к деталям, не переходящее в их неумеренное «смакование». На бумаге эти положения кажутся простыми, но на практике они соблюдаются далеко не всегда. По Шуллеру, корень зла заключается в недостаточно вдумчивом анализе партитур и поверхностном отношении к авторским ремаркам, каждая из которых заслуживает к себе максимально внимательного отношения, — ибо классики XIX, а тем более XX века нотировали свою музыку настолько скрупулезно, насколько это вообще возможно, имея в виду ограничения нотного письма [14, p. 25] (Шуллер призывает соблюдать даже бетховенские метрономические указания, которые традиционно считаются недостоверными [14, p. 34]). В результате в практике исполнения известных классических партитур сложились, по выражению Шуллера, дурные привычки: пренебрежение тонкостями авторской нюансировки, не вовремя (обычно слишком рано) начатые *crescendi* и *diminuendi*, слишком острые или, напротив, «смазанные» акценты, ненужные или чрезмерные замедления и ускорения, нарушающие постоянство базового темпа и вуалирующие ощущение «большой линии», не обозначенные в нотах люфтпаузы, ретуши в инструментровке пассажей, где авторский

выбор инструментов будто бы не соответствует возможностям современного оркестра, и т.п.

По мнению Шуллера, свобода от дурных привычек, обусловленная «врожденной любовью и уважением к композиторским партитурам», отличает прежде всего дирижеров с опытом инструментальной игры в оркестрах высокого класса — таких, как виолончелист Тосканини, альтист Монте, гобоист Чарльз Макеррас, скрипач Шарль Мюнш [14, pp. 55–56] (к этому перечню можно было бы добавить альтиста Карло Марию Джулини, гобоиста Рудольфа Кемпе и самого Шуллера). В качестве дирижеров, особенно подверженных дурным привычкам, Шуллер упоминает Стоковского, Серджу Челибидаке (в искусстве обоих он усматривает сочетание гениальности и шарлатанства [14, p. 241]), Виллема Менгельберга (готового ради выявления «интересных» деталей жертвовать цельностью формы [14, p. 47]), Бернштейна (слишком склонного к неумеренному *rubato* [14, p. 70]).

Одним из фундаментальных аспектов профессии принято считать мануальную технику, однако Шуллер не видит необходимости обсуждать ее, полагая, что между техникой и интерпретацией нет прямой связи: «дирижеры со слабой техникой порой оказываются выдающимися, глубокими, вдохновенными интерпретаторами, тогда как трактовки дирижеров с превосходной (ясной, четкой) техникой могут быть бессодержательными, художественно неоправданными, нарочито неестественными» [14, p. 62]. Иными словами, проблема дирижерской техники не является частью философии дирижирования. Самой глубокой, можно сказать, философской истиной, имеющей отношение к этой стороне профессии, остается максима, сформулированная Райнером: «Лучшая дирижерская техника — та, при которой максимальный музыкальный результат достигается минимальными усилиями» [14, p. 9]. Шуллер, несомненно, был солидарен с ней (он цитирует и комментирует ее также в своих мемуарах [2, p. 380]) и старался следовать ей в собственной дирижерской практике.

Сравнительно небольшая по объему вторая часть книги, «История дирижирования» [14, pp. 67–104], включает обзор литературы о капельмейстерском/дирижерском искусстве начиная с упомянутого трактата Маттезона и руководства по управлению оркестром Карла Людвиг Юнкера (1782). В круг авторов, чьи публикации и высказывания реферирует и комментирует Шуллер, входят композиторы-дирижеры Вебер, Берлиоз, Вагнер, Рихард Штраус и дирижеры-композиторы Феликс фон Вайнгартнер и Бруно Вальтер. Шуллер подчеркивает, что все или почти все упомянутые авторы уделяют серьезное внимание проблемам правильного (музыкально оправданного и вместе с тем гибкого) темпа и точного воспроизведения авторской партитуры. Вооб-

ще говоря, «философия дирижирования» Маттезона и Юнкера, а из более поздних авторов Вагнера мало отличается от шуллеровской. Вместе с тем в романтическую эпоху философские основы исполнительского искусства претерпели определенную эволюцию (крайности романтического, то есть чрезмерно свободного, произвольно-интуитивного отношения к темпу и авторскому тексту, насколько можно судить по отзывам современников, проявились прежде всего в искусстве Ханса фон Бюлова), чтобы на новом уровне возвратиться к принципам, так сказать, позавчерашнего дня в высоко оцененных Шуллером трудах Вайнгартнера и Вальтера. Шуллер полностью солидаризируется со следующими ключевыми высказываниями этих мастеров: «Критерий нашего таланта как музыкантов-исполнителей заключается в нашей способности усваивать намерения другого так глубоко, чтобы требования, предъявляемые его произведением, стали для нас не обузой, а нашими собственными требованиями. Только тогда мы почувствуем себя свободными в рамках законов, установленных автором, и только тогда наше музицирование будет звучать спонтанно — ведь мы свободны следовать велению собственного сердца, которое научилось биться в унисон с сердцем композитора» (слова Вальтера цит. по [14, р. 92]); «Дирижер не может повысить ценность произведения; он может разве что понизить ее. В лучшем случае он способен исполнить произведение на уровне, соответствующем его качеству и ценности. Если работа исполнителя конгениальна композиции, это значит, что он выполнил свою задачу в максимально возможной степени. Сделать больше этого — невозможно» (слова Вайнгартнера цит. по [14, р. 104]).

Приблизиться к идеалам, сформулированным Вайнгартнером и Вальтером, и избежать «дурных привычек» должна помочь третья, самая масштабная часть книги — практическое руководство по интерпретации нескольких избранных партитур. Составившие эту часть аналитические очерки посвящены Пятой и Седьмой симфониям Бетховена, Первой и Четвертой симфониям Брамса, «Тилу Уленшпигелю» Штрауса, второй сюите из «Дафниса и Хлои» Равеля, Второй симфонии Шумана и «Патетической симфонии» Чайковского.

Самых объемистых очерков удостоились Пятая симфония Бетховена [14, pp. 109–229] и Первая симфония Брамса [14, pp. 279–377]. Исходя из внимательного чтения уртекстов (а иногда и автографов) и их сопоставления с записями, осуществленными большей частью под управлением прославленных дирижеров (фигурирующая в книге дискография симфонии Бетховена насчитывает 90, Брамса — 65 позиций), Шуллер показывает, что в обеих симфониях подводные камни встречаются буквально на каждом шагу, и даже самые крупные и авторитетные

интерпретаторы спотыкаются по меньшей мере на некоторых из них. Так, в связи с первыми же тактами Пятой симфонии Шуллер замечает, что первые три ноты исходного мотива (*g-g-g-es*) не должны быть исполнены как триоль (то есть дирижер обязан показать, что относительно сильная доля приходится не на первую, а на вторую ноту), фермата после второго проведения мотива (*f-f-f-d*) должна быть длиннее, чем после первого, и продолжительность обеих фермат не должна быть кратна продолжительности такта, — и приводит список дирижеров, допускающих неточности по меньшей мере в одном из этих пунктов, очевидных для внимательного читателя партитуры [14, pp. 119–123]. Вместе с тем далекий от догматизма Шуллер готов признать выдающиеся достоинства за интерпретациями, с которыми он концептуально не вполне согласен, и воздаст должное мастерам, сумевшим избежать тех или иных из числа неточностей, замеченных им у других исполнителей; судя по его комментариям, сплошь и рядом один и тот же маэстро может выдавать глубокое и точное понимание одних моментов и упускать из виду другие.

Если верить Шуллеру, дискография Первой симфонии Брамса особенно богата версиями, в той или иной степени несовершенными: «<...> удивительно, что этот безупречный шедевр столь систематически коверкается, ложно понимается и толкуется, а многочисленные детали его нотного текста высокомерно игнорируются», и лишь немногие мастера (включая Тосканини, Вайнгартнера, Лайнсдорфа, Хайтинка, Кирилла Кондрашина и «даже Стоковского») сумели обойтись «без чрезмерных искажений и нарушений» [14, р. 377]. Немногим более благополучная картина складывается у Шуллера с другими партитурами, избранными им для анализа (особенно впечатляет его замечание, что знаменитая, метроритмически затейливая тема солирующей валторны из «Тилу Уленшпигеля» неверно артикулируется во всех[!] известных ему записях поэмы Штрауса [14, р. 427]). На четырех с лишним сотнях страниц автор представляет читателю огромную коллекцию подводных камней, скрытых под гладью нотных текстов, и поименно называет тех, кому удалось и кто не сумел их обойти. «Совершенный дирижер» — увлекательное чтение, открывающее много нового в знакомом материале, дающее богатую пищу для размышлений и наверняка очень полезное для студентов и профессионалов.

Конечно, Шуллер — прежде всего практик, не просто указывающий на невнимательность и промахи коллег, но и предлагающий собственные альтернативы их работам. В 1995 году, за два года до выхода книги, он записал Пятую симфонию Бетховена и Первую симфонию Брамса, с коллективом, составленным специально для этого случая из музыкан-

тов Нью-Йоркского ФО и оркестра Метрополитен-опера, — то есть, без преувеличения, из лучших музыкантов мегаполиса. Прочтениям Шуллера, быть может, недостает монументальности, с которой мы привыкли ассоциировать симфонизм Бетховена и Брамса. Зато в обеих симфониях ярко выявлен драматический, театральный элемент; организуя музыкальный нарратив как динамичное, увлекательное, внутренне дифференцированное и вместе с тем цельное действо, Шуллер выказывает чрезвычайно острый слух последнего из упомянутых им семи типов («драматургический» слух). Впрочем, с остальными шестью типами слуха, равно как и с чувством стиля, у Шуллера, по-видимому, тоже все было в порядке. Сравнительно легкий, лишенный чувствительности звук, раскованная упругая ритмика, чуть более оживленные, чем в хрестоматийных версиях, темпы (у Шуллера симфонии Бетховена и Брамса, с повторениями всех экспозиций, длятся, соответственно, 30 и 42 минуты против 34–36 и 46–50 минут у таких авторитетов, как Бём, Шолти, Бернштайн и Аббадо), — все это сближает подход Шуллера с принципами так называемого исторически информированного исполнительства (при том, что Шуллер ни в коей мере не настаивает на использовании «аутентичного» инструментария). Трактровка каждой из симфоний содержит оригинальные, новые, непривычные моменты — упомяну хотя бы отчетливо выделенную линию контрафагота (у других дирижеров, как правило, заглушаемого струнными басами) в финале симфонии Бетховена или неожиданно подвижный темп, взятый во второй части (*Andante sostenuto*) симфонии Брамса: по убеждению Шуллера это вовсе не *adagio*, а тем более не *adagissimo*, как у ряда виднейших мастеров прошлого и настоящего, а умеренное *andante* в духе шубертовской песенности [14, pp. 318–320]. Сопоставление шуллеровских версий обеих симфоний с работами более признанных специалистов по Бетховену и Брамсу — занятие увлекательное и поучительное, заслуживающее отдельной статьи. Жаль, что другие сочинения, разобранные в книге Шуллера, не были им записаны (по меньшей мере официально). Между тем было бы крайне интересно, наконец, услышать правильную фразировку темы из «Тиля Уленшпигеля» или богатство темповых и динамических нюансов в «Патетической симфонии», воспроизведенное в точном соответствии с тем, что о нем пишет Шуллер [14, pp. 522–534].

*Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 10.10.2025; принята к публикации 13.10.2025.*

*The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 10.10.2025; accepted for publication 13.10.2025.*

## Примечания

<sup>1</sup> При рождении Фукс (Fuchs).

<sup>2</sup> Previn, встречается версия Превин; при рождении — Андреас Людвиг Привин (Priwin).

<sup>3</sup> Gunther Schuller. Варианты «Гюнтер», «Гунтер» и «Шаллер» некорректны.

<sup>4</sup> Здесь и далее факты биографии Шуллера излагаются по его мемуарам [2]. Значительный объем информации о жизни и творчестве Шуллера (включая полный список сочинений и ряд партитур) содержится на сайте посвященного ему общества: URL: <https://www.guntherschullersociety.org/> (дата обращения 26.08.2025).

<sup>5</sup> Напомним, что одним из последствий «Великой депрессии» — экономического кризиса 1930-х годов — стал упадок модернизма. Одни из американских модернистов вчерашнего дня (Карл Рагглз, до определенного момента Эдгар Варез) перестали сочинять, иные (Генри Кауэлл, Джордж Антейл) превратились в безликих традиционалистов. Мейнстрим американской академической музыки первой половины сороковых представляли «популисты» с патриотическим и романтическим уклоном: Вёрджил Томсон, Хоуард Хансон, Рой Харрис, Аарон Копленд, Уильям Шумен, Сэмюэл Барбер. В творчестве Роджера Сешнза и Эллиотта Картера сдвиг в сторону модернизма произошел ближе к концу 1940-х; радикалы Джон Кейдж и Милтон Эбббитт в середине 1940-х были малоизвестны.

<sup>6</sup> Много позднее Родион Шедрин, без ссылки на Шуллера, ввел в оборот почти синонимичный термин «третье направление» [6, с. 87]. Различия между «третьим течением» и «третьим направлением», а также «третьим пластом» (термин В. Дж. Конен) комментируются в [7].

<sup>7</sup> О различных музыкальных воплощениях живописи и графики Клее см. [8]. Музыкальным аспектам искусства Клее посвящен значительный труд классика авангарда [9].

<sup>8</sup> Этой же работой Клее вдохновлены одноименные оркестровые пьесы Гизелера Клебе (1950) и Питера Максвелла Дэвиса (из цикла «Пять картин Клее», 1-я редакция для школьного оркестра 1960, 2-я редакция 1976) и опус Харрисона Бёртуисла *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum* («Нескончаемая механическая песнь Аркадии») для 14 инструменталистов (1977). Сравнению версий Клебе, Шуллера и Дэвиса, очень разных не только в стилистическом, но и в концептуальном отношении, посвящен специальный раздел пионерского труда о музыкальном экфрасисе [10, pp. 590–599].

<sup>9</sup> Параллельно Шуллеру и независимо от него в том же направлении работал другой универсальный американский музыкант, Джошуа Рифкин (1944–). Шуллер отмечает этот факт в [2, pp. 198, 609].

<sup>10</sup> Ее клавиш был издан в 1911 году; авторская оркестровка неизвестна.

<sup>11</sup> Ряд опусов Шуллера, принадлежащих к третьему течению, рассмотрен в наиболее объемной русскоязычной публикации о композиторе: [11].

<sup>12</sup> Беркшир, штат Массачусетс, — местонахождение комплекса Berkshire (с 1985 года Tanglewood) Music Center, основанного в 1940 году тогдашним руководителем Бостонского ФО Сергеем Кусевицким. В летней академии Центра исполнители и композиторы совершенствуются под руководством выдающихся музыкантов из разных стран. До Шуллера академией возглавлял Аарон Копленд.

<sup>13</sup> В другом месте книги Шуллер называет Карлоса Клайбера «виртуозом в высшем смысле, виртуозом-интеллектуалом» (*virtuoso with a mind*) [2, pp. 193–194].

<sup>14</sup> Иллюстрации с сайта [metmuseum.org](http://metmuseum.org). URL: <https://clck.ru/3PhFts> (дата обращения 10.06.2025).

## Список источников

- Hoffmann, James Avery and Maneri, Joseph Gabriel (1986), "A Conversation with Gunther Schuller", *Perspectives of New Music*, vol. 24, No. 1, pp. 242–249.
- Schuller, Gunther (2011), *A Life in Pursuit of Music and Beauty*, University of Rochester Press, Rochester.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz (1974), *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*, Atlantis, Zürich.
- Taruskin, Richard (2005), *The Oxford History of Western Music. Vol. 4. Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford etc.
- [Schuller, Gunther] (1986), *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. A Collection of His Writings*, Oxford University Press, Oxford etc.
- Щедрин П. К. Опера в драматическом театре // Юность. 1982. № 2. С. 86–89.
- Цукер А. М. «Третий пласт», «третье направление», «третье течение»: термины или метафоры? // Проблемы музыкальной науки. 2023. № 3 (52). С. 7–16.
- Купровская-Денисова Е. О. Прикасаюсь к тайне. Пауль Клее и композиторы XX века. М.: Музиздат, 2011.
- Boulez, Pierre (1989), *Le Pays Fertile. Paul Klee*, Gallimard, Paris; русский перевод: Булез П. Плодородный край. Пауль Клее / Пер. В. Митителло. М.: Ad Marginem, 2025.
- Bruhn, Sigrid (2001). "A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century", *Poetics Today*, Vol. 22, No. 3, pp. 551–605.
- Полищук А. Э. Гюнтер Шуллер. Музыка третьего течения. М.: Планета музыки, 2021.
- Schuller, Gunther (1968), *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, Oxford etc.
- Schuller, Gunther (1989), *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945*, Oxford University Press, Oxford etc.
- Schuller, Gunther (1997), *The Compleat Conductor*, Oxford University Press, Oxford etc.
- Boulez, P. (1989), *Le Pays Fertile. Paul Klee*, Gallimard, Paris; Russian translation (2025): Bulez, P'yer, *Plodorodniy kray. Paul' Klee* [A Fertile Land. Paul Klee], transl. by V. Mititello, Ad Marginem, Moscow, USSR.
- Bruhn, S. (2001). "A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century", *Poetics Today*, vol. 22, No. 3, pp. 551–605.
- Polishchuk, A. E. (2021), *Gyunter Shuller. Muzika tret'yego techeniya* [Gunther Schuller. The Music of the Third Stream]. Planeta muziki [Planet of Music], Moscow, Russia.
- Schuller, G. (1968), *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, Oxford, UK etc.
- Schuller, G. (1989), *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945*, Oxford University Press, Oxford, UK etc.
- Schuller, G. (1997), *The Compleat Conductor*, Oxford University Press, Oxford, UK etc.

## Information about the author

Hakobian L. H.— Doctor of Art History, Head of the Music Theory Department

## Информация об авторе

Акопян Л. О.— доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки

## References

- Hoffmann, J. A. and Maneri, J. G. (1986), "A Conversation with Gunther Schuller", *Perspectives of New Music*, vol. 24, vol. 1, pp. 242–249.
- Schuller, G. (2011), *A Life in Pursuit of Music and Beauty*, University of Rochester Press, Rochester, USA.
- Stuckenschmidt, H. H. (1974), *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*, Atlantis, Zürich, Switzerland.
- Taruskin, R. (2005), *The Oxford History of Western Music*, vol. 4. *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford, UK etc.
- [Schuller, Gunther] (1986), *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. A Collection of His Writings*, Oxford University Press, Oxford, UK etc.
- Shchedrin, R. K. (1982), "Opera v dramaticheskoy teatre" ["Opera in drama theatre"], *Yunost'* [Youth], vol. 2, pp. 86–89.
- Tsuker, A. M. (2023), "'Tretiy plast', 'tret'ye napravlenie', 'tret'ye techeniye': termini ili metafori?" ["'Third stratum', 'third current', 'third stream': terms or metaphors?"], *Problemy muzikal'noy nauki* [Problems of Music Scholarship], vol. 3 (52), pp. 7–16.
- Kuprovskaya-Denisova, Y. O. (2011), *Prikasayas' k tayne. Paul' Klee i kompozitori 20 veka* [Touching the Mystery. Paul Klee and the Composers of the 20<sup>th</sup> Century], Muzizdat, Moscow, Russia.

Приложение



Рис. 1. Роберто Матта (1911–2002). «Безумство Эроса» (1944)<sup>14</sup>  
Ill. 1. Roberto Matta (1911–2002). "The Madness of Eros" (1944)<sup>14</sup>



Рис. 2. Пауль Клее (1879–1940). «Старинные гармонии» (1925)  
Ill. 2. Paul Klee (1879–1940). "Old Harmonies" (1925)

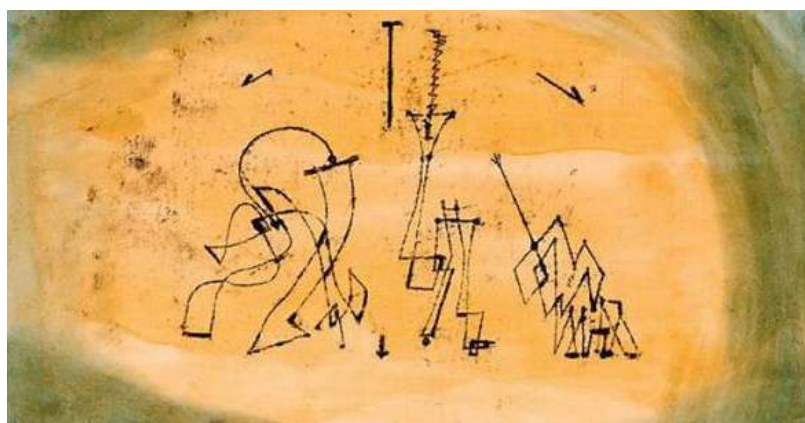


Рис. 3. Пауль Клее. «Абстрактное трио» (1923)  
Ill. 3. Paul Klee. "Abstract Trio" (1923)



Рис. 4. Пауль Клее. «Синий чертик» (1933)  
Ill. 4. Paul Klee. "The Blue Devil" (1933)

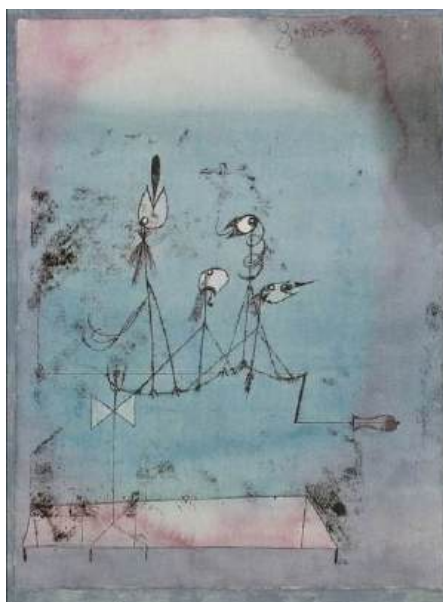


Рис. 5. Пауль Клее. «Чирикающая машинка» (1922)  
Ill. 5. Paul Klee. "The Chirping Typewriter" (1922)

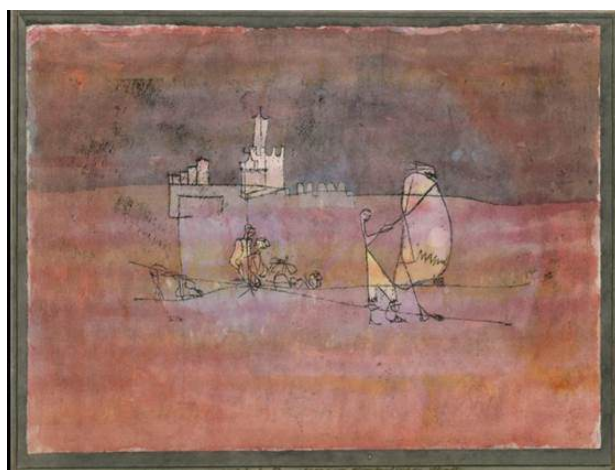


Рис. 6. Пауль Клее. «Арабская деревня» (1923)  
Ill. 6. Paul Klee. "Arab Village" (1923)

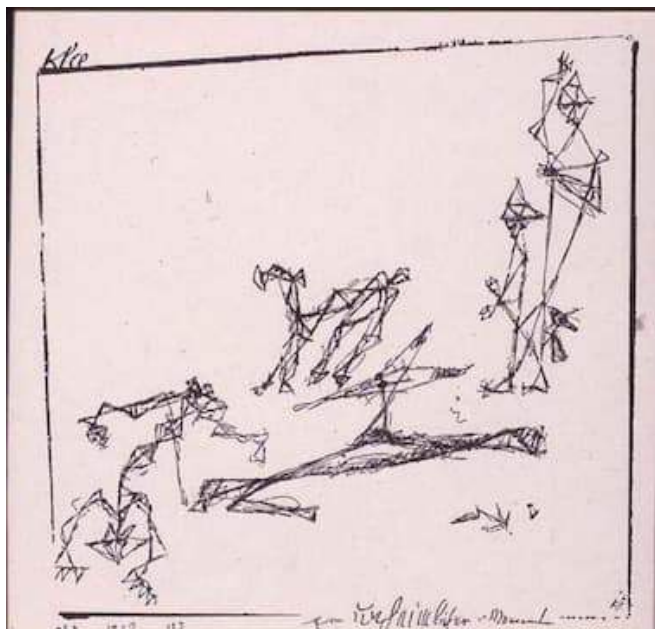


Рис. 7. Пауль Клее. «Жуткое мгновение» (1912)  
Ill. 7. Paul Klee. "The Uncanny Moment" (1912)

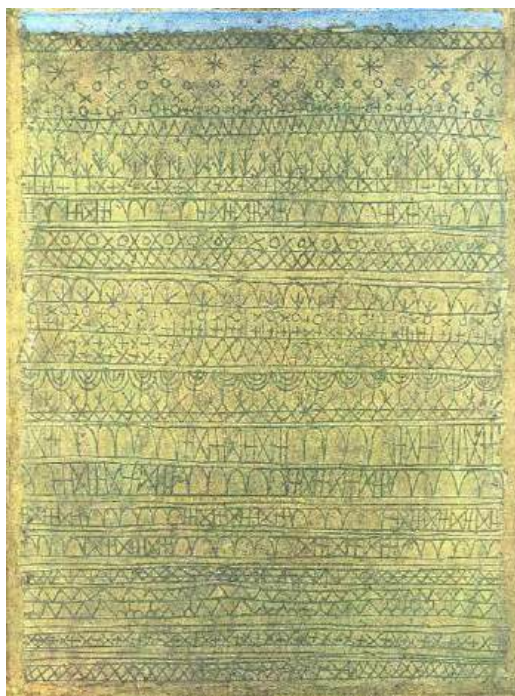


Рис. 8. Пауль Клее. «Пастораль» (1927)  
Ill. 8. Paul Klee. "Pastoral" (1927)