

Московская государственная консерватория  
имени П.И. Чайковского

На правах рукописи



**Пылаев Михаил Евгеньевич**

**ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ  
В НАУЧНОМ НАСЛЕДИИ КАРЛА ДАЛЬХАУЗА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени  
доктора искусствоведения

Научный консультант –  
доктор искусствоведения  
Ю.С. Бочаров

Москва – 2016

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Карл Дальхауз (1928–1989) как представитель европейского музыкознания второй половины XX века</b> .....	24
1.1. Общая характеристика музыковедческой деятельности Дальхауза и её основные этапы .....	24
1.2. Взаимодействие философско-эстетической, социологической, теоретической и исторической сторон наследия Дальхауза. Стил научного изложения .....	30
1.3. Дальхауз и «новая» музыкальная герменевтика .....	36
1.3.1. Герменевтика (общая характеристика).....	36
1.3.2. Из истории герменевтики в музыке. «Старая» музыкальная герменевтика .....	42
1.3.3. «Новая» музыкальная герменевтика: философия и музыка. Феноменология .....	46
1.3.4. «Новая» музыкальная герменевтика и анализ музыковедческого языка. Музыка как язык .....	58
<b>Глава 2. Музыкальный анализ и его роль в наследии Дальхауза</b> .....	69
2.1. Возникновение «института анализа» в «абсолютной» музыке конца XVIII – XIX веков. Проблематика содержания и «смысла» музыки. Виды суждения о музыке .....	69
2.2. Определение музыкального анализа.....	82
2.3. Критерии эстетической ценности музыки и ее историческое ограничение. Принципы формы.....	89
2.4. Дальхауз о судьбах анализа музыки. Аналитические этюды Дальхауза.....	103
2.4.1. Эволюция анализа музыки в XVIII – XX веках.....	103
2.4.2. Образцы практического применения методологии	

Дальхауза.....	111
2.5. Концепция А. Хальма в её связях в проблемами музыкальной формы .....	139
2.6. Взгляды Т. Адорно, их влияние на методологию анализа Дальхауза.....	148
2.6.1. Эстетика «автономии музыки» и музыкально- социологический аспект.....	148
2.6.2. «Структурное слушание» в концепции Т. Адорно.....	164
2.7. Дальхауз о зарождении и эволюции «музыкальной логики» .....	180
<b>Глава 3. Проблемы музыкальной историографии и истории музыки в трудах Дальхауза .....</b>	<b>200</b>
3.1. Методологический плюрализм в историографии Дальхауза. Историческая концепция русских формалистов как возможная альтернатива. Структурно-исторический подход.....	200
3.2. Опора на музыкальную культуру европейской традиции («европоцентризм»). Классико-романтический этап и XIX век как вершины эволюции европейской профессиональной музыки .....	232
3.3. «Музыка XIX века» как образец историографии Дальхауза.....	246
3.4. Русская музыка в контексте анализа Дальхаузом музыки XIX века.....	294
<b>Заключение</b> .....	314
<b>Список литературы</b> .....	328
<b>Приложения</b> .....	368
1. И. Станиц. Симфония ре мажор, I часть (клавир).....	369
2. Список основных трудов Карла Дальхауза.....	373
3. Список работ Дальхауза, переведённых на русский язык.....	391
4. Аналитические этюды и статьи Дальхауза (перевод М. Пылаева)	392

## Введение

Выдающийся немецкий музыковед Карл Дальхауз (1928–1989) по праву считается одним из самых авторитетных представителей западноевропейского музыкознания второй половины XX столетия. Автор множества статей, ряда крупных монографий, ставших классическими и постоянно цитируемых в российском, европейском, а также в американском музыковедении, Дальхауз пользовался и пользуется непререкаемым авторитетом как крупнейший специалист в области музыкальной эстетики, историографии, теории музыки<sup>1</sup>.

Подобно своему выдающемуся предшественнику Хуго Риману, Дальхауз внёс заметный вклад как в теоретическое, так и в историческое музыкознание. Наглядным свидетельством взаимосвязи этих составляющих музыкальной науки явилась предложенная им новая концепция истории европейской музыкальной теории, видевшейся ему как процесс, кульминация которого пришлась примерно на двухсотлетний период: ориентировочно со второго десятилетия XVIII века до начала Первой мировой войны.

Систему музыковедческих взглядов Дальхауза можно с полным основанием рассматривать как аккумулирующую в себе большинство ведущих достижений западноевропейского музыковедения XX века, а также как выдающийся образец философской методологии музыкознания, органично объединяющей в себе общие и частные моменты. Труды Дальхауза интересны в плане преемственности их содержания с идеями крупнейших представителей европейского музыкознания, прежде всего – немецкоязычного (И. Маттезон, Х. Кр. Кох, А. Б. Маркс, Х. Риман, А. Хальм, Э. Курт, Т. Адорно и др.), а также полемики с вышеназванными музыковедами и оценки (иногда идущей вразрез с традицией) их роли и значения. Прекрасное знание содержания множества

---

<sup>1</sup> Дальхауз входил в правление «Общества музыковедческих исследований», в редколлегии таких известных музыкальных журналов, как “Musica”, “Melos / Neue Zeitschrift für Musik”, “Musik und Bildung”, был консультантом нового Полного собрания сочинений Р. Вагнера, редактором-составителем 12-го издания Музыкального словаря Х. Римана и автором ряда статей для него, а также нескольких других справочно-энциклопедических изданий.

трудов, принадлежавших широчайшему кругу теоретиков и историков музыки разных эпох, глубина и точность суждений<sup>2</sup> сочетаются у Дальхауза с нередко имеющей место парадоксальностью. Она не раз становилась поводом для критики работ немецкого музыковеда – подчас довольно жёсткой (заключавшейся, например, в обвинениях в эклектизме) и исходившей от самых разных авторов, в том числе – приверженцев диаметрально противоположных взглядов.

Свободное владение Дальхаузом фактами из области как теории, так и истории музыки постоянно порождало постановку и решение им важных методологических проблем, а музыковедение как таковое у немецкого учёного было неразрывно связано с эстетикой, позволявшей ему достигать широты взгляда и глубины обобщений. Не побоимся утверждать, что Дальхауз как представитель западного музыкознания занимал в нём особое место, присущее лишь ему одному.

Таким образом, **актуальность** исследования определяется:

1) необходимостью не только уточнения, но и значительного расширения существующих представлений о наследии Дальхауза как одного из крупнейших музыковедов XX столетия, к отдельным трудам которого многократно обращались в том числе и представители российской музыкальной науки;

2) ярко выраженной потребностью в изучении работ Дальхауза с целью последующего использования в новых исследованиях предложенной им музыковедческой методологии – с одной стороны, аккумулирующей многие достижения европейского музыкознания, с другой – отличающейся своеобразием и оригинальностью постановки и решения проблем;

3) перспективностью предложенного немецким исследователем принципа комплексного рассмотрения музыки, диктуемого объективной необходимостью органичного включения данного принципа в общекультурный контекст;

---

<sup>2</sup> Не случайно энциклопедические статьи Дальхауза остаются надёжными источниками информации.

4) принадлежностью учёного к «новой» музыкальной герменевтике – авторитетному и влиятельному направлению западноевропейской (и прежде всего – немецкой) музыковедческой мысли, требующей дальнейшей теоретической рефлексии;

5) необходимостью осмысления рецепции наследия Дальхауза в СССР и в современной России, позволяющего полнее выявить соотношение подходов к пониманию музыкального искусства, присущих западноевропейской и отечественной традициям.

**Состояние изученности темы исследования.** Воззрения Дальхауза на теоретическую и историческую проблематику европейской музыки уже почти полвека входят в сферу научного интереса музыковедения: путь к пониманию важнейших научных положений Дальхауза был намечен еще во второй половине 1970-х годов.

Закономерно, что наиболее активно к наследию немецкого музыковеда обращались его соотечественники. Первое обобщение музыкально-эстетических позиций учёного осуществлено в диссертационном исследовании М. Феттера [400], которое, впрочем, по объективным причинам (диссертация не охватывает работ, созданных Дальхаузом после 1977 года) является неполным. Более подробное рассмотрение проблематики научной деятельности музыковеда обозначилось в конце 1990-х годов в трудах его коллег и учеников – Г. Данузера [318–321], Х.-И. Хинрихсена [337–340], Ст. Хинтона [341–343], Х. де ла Мотте-Хабер [370–371] и многих других. Их внимание привлекали подход учёного к истории музыки [321], к эволюции музыкальной теории [257, 329]; размышления о новой музыке [344, 365, 376] и о политике [252, 335, 391], соотношение позиций К. Дальхауза и Т. Адорно [338]. Исследователями из Германии и других стран подготовлены работы, в центре которых находятся самые разные проблемы музыкального искусства и науки, концентрирующиеся в трудах Дальхауза вокруг жанра оперы [324] и оперной драматургии [351],

специфики музыкального произведения и его анализа [370, 403], музыкальной историографии [255, 320]<sup>3</sup>.

Сочинения Дальхауза активно публиковались и широко обсуждались в специальных научных периодических изданиях Германии – помимо указанных выше (“Musica”, “Melos”, “Musik und Bildung”), это также журналы “Die Musikforschung“, “Die Reihe”, “Archiv für Musikwissenschaft”, “Zeitschrift für Musiktheorie”.

Вполне естественно, что у учёного были не только сторонники и последователи, но и научные оппоненты, активно дискутировавшие с ним. Так, представители восточногерманской музыковедческой школы Г. Кнеплер и П. Викке [354] сочли далеко не бесспорным дальхаузовский «принцип беспринципности», выдвинутый в книге «Основы истории музыки». Нельзя не отметить остро полемическую направленность некоторых статей и рецензий на его книги, подготовленных Х. фон Лёшем [361], Л. Хольтмайером [347]<sup>4</sup>. Стрел критики (на наш взгляд, вполне справедливых) не избежала и монография «Идея абсолютной музыки», проанализированная У. Тэддеем [398].

Большой интерес вызывает 47-й выпуск журнала «Музыка и эстетика» (Musik & Ästhetik, Н. 47), опубликованный в 2008 году (к 80-летию учёного) и озаглавленный «Карл Дальхауз. Современность и историчность» (Carl Dahlhaus. Gegenwart und Historizität), а также книга «Карл Дальхауз и музыкознание: творчество, воздействие, актуальность» (Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität. Schliengen, 2011) [254], представляющая собой собрание докладов, прочитанных в июне 2008 года в Берлинском государственном институте музыкальных исследований. Статьи, входящие в упомянутые издания, посвящены обстоятельствам жизненного и

---

<sup>3</sup> Помимо немецких авторов, эта сфера научной деятельности Дальхауза получила обстоятельное рассмотрение в работе французского музыковеда Ж. Вине [402].

<sup>4</sup> Взгляды Дальхауза стали также предметом упомянутого выше диссертационного исследования М. Феттера [400].

творческого пути Дальхауза, постепенному завоеванию им признания в мире музыкальной науки<sup>5</sup>.

В 2008 году в Германии было завершено издание претендующего на максимальную полноту собрания сочинений Дальхауза в 11 томах<sup>6</sup>.

Еще при жизни учёного его научная деятельность находила отклик за пределами Германии – в частности, в США. В 1983 году в Журнале Американского музыковедческого общества Д. Джонсон поместил развёрнутую рецензию [349] на книгу Дальхауза «Музыка XIX века» (*Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden und Laaber, 1980*) [270]<sup>7</sup>. Интерес к трудам Дальхауза не ослабевал у американских исследователей на протяжении последующего десятилетия, о чём свидетельствуют переводы на английский язык (помимо уже упомянутой «Музыки XIX века») таких монографий, как «Анализ и ценностное суждение» (*Analyse und Werturteil. Mainz, 1970*) [260], «Основы истории музыки» (*Grundlagen der Musikgeschichte. Köln, 1977*; см. переиздание в собрании сочинений Дальхауза: [289]), «Людвиг ван Бетховен и его время» (*Ludwig van Beethoven und seine Zeit. 2. Aufl. Regensburg, 1988*) [290]. Последняя неоднократно привлекла внимание американских рецензентов, среди которых выделяются Дж. Стэнли [392] и Л. Локвуд [360]. В 1990-е годы появляется публикация Дж. Хепокоски о внемузыковедческих истоках концепции Дальхауза [336]. В 2008 году американский музыковед, специалист в области истории теории музыки Т. Кристенсен представил обзор

---

<sup>5</sup> Значительно меньший интерес для нас представляет книга «Музыкальное произведение. История. Эстетика. Теория», выпущенная к 60-летию учёного и являющаяся традиционным для немецкоязычных стран юбилейным поздравительным изданием – *Festschrift*'ом [322]. Здесь помещены статьи коллег и учеников Дальхауза, написанные в русле основных сфер научных интересов учёного, но не содержащие анализа его собственных трудов и взглядов.

<sup>6</sup> Главным редактором собрания сочинений был Г. Данузер; вместе с ним в этой большой и сложной работе участвовали Х.-И. Хинрихсен и Т. Плебух. В дополнительном 11-м томе имеется список и выходные данные ряда небольших работ Дальхауза (статей и рецензий), по разным причинам не включённых в основной раздел названного собрания сочинений.

<sup>7</sup> Спустя чуть менее десятилетия эта работа Дальхауза вновь привлекла внимание в связи с появлением её перевода на английский язык, выполненный Дж. Брэдфордом Робинсоном. Назовём, в частности, рецензию Ст. Тауна [399].



деятельности заокеанских исследователей творчества немецкого музыковеда в статье «Дальхауз в Америке» [256], дав оценку их изысканиям<sup>8</sup>.

Отметим конференцию, специально посвящённую Дальхаузу и проведённую в Испании – «Музыка и историография в трудах Карла Дальхауза» (*Música e Historiografía en la obra de Carl Dahlhaus*. Zaragoza, 2003) [373]. К 2003 году на испанский язык уже были переведены три важные монографии учёного – «Музыкальная эстетика» (*Musikästhetik*. Köln, 1967), «Идея абсолютной музыки» (*Die Idee der absoluten Musik*. Leipzig, 1979) [268], «Основы истории музыки». Доклад Хуана Хосе Каррераса, прочитанный на сарагосской конференции, был посвящён книге «Основы истории музыки».

В написанной Г. Данузером статье о Дальхаузе из 2-го издания энциклопедии “*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*” сообщается о большом количестве переводов работ учёного на другие языки – кроме первенствующего здесь английского, это также французский, испанский, итальянский, нидерландский, польский, сербский, словенский, чешский, венгерский, финский, русский, японский и корейский [319, Sp. 266]<sup>9</sup>.

Однако на русский язык, фигурирующий в данном перечне, до сих пор переведена лишь ничтожно малая часть наследия Дальхауза – в этом отношении российское музыкознание намного отстает от англоязычного. Отдельные статьи переводились Л. А. Грабовским [69], О. В. Лосевой [64], С. М. Филипповым [182, с. 139–145], Н.О. Власовой [65, 67]. Особо же в данном контексте необходимо упомянуть Т. В. Чередниченко, которая в 1999 году в журнале «Вопросы философии» опубликовала комментированный перевод двух глав из книги Дальхауза «Музыкальная эстетика» и главы из его «Основания музыкальной историографии»<sup>10</sup>. В процессе изучения трудов

<sup>8</sup> К моменту написания статьи Т. Кристенсена на английский язык было переведено одиннадцать книг Дальхауза. См.: [256, S. 139].

<sup>9</sup> Если учесть, что том MGG с названной статьей вышел в 2001 году, можно себе представить, что сегодня число языков, владеющие которыми могут читать труды Дальхауза, стало ещё большим.

<sup>10</sup> Именно такой вариант перевода названия работы “*Grundlagen der Musikgeschichte*” приводит Т. В. Чередниченко [214]. Заметим, что передача смысла названия книги по-русски представляет известную трудность, так как в своём дословном варианте не вполне соответствует её

Дальхауза автором настоящей диссертации, обращавшимся к немецким оригиналам, были сделаны собственные переводы фрагментов его монографий и ряда статей<sup>11</sup>.

В целом аспекты научной деятельности Дальхауза оказались раскрыты неодинаково – не только в западном, но и в отечественном музыкознании. «Неравновесие» в освоении философско-эстетической и сугубо музыковедческой сфер наследия Дальхауза российскими учёными не нуждается в особых доказательствах. Рассмотрение некоторых сторон его концепции с позиций философии и эстетики уже во многом осуществлено отечественными исследователями. Пионером здесь следует считать Ю. Н. Давыдова: его статья о новых тенденциях в музыкальной эстетике ФРГ [61] – одна из самых ранних русскоязычных публикаций, в которой появляется имя и обсуждаются научно-философские взгляды Дальхауза. Их различные стороны были в дальнейшем акцентированы А. Я. Зисем [83] и С. М. Филипповым [182–184].

В контексте проблематики нашего исследования нужно особо отметить работы известного музыковеда, эстетика, культуролога Т. В. Чередниченко, одной из первых предложившей оценку музыкально-эстетических, аксиологических, социологических воззрений Дальхауза. Помимо монографии «Тенденции современной западной музыкальной эстетики» [222], посвящённой подробному обзору важнейших направлений западной мысли о музыке и характеристике наиболее значительных её представителей, необходимо отметить большую содержательную статью «Карл Дальхауз и его эстетическое исследование музыки» [213]. Здесь предпринята попытка максимально репрезентативно представить музыкально-эстетические парадигмы наследия

---

содержанию. Однако в настоящей диссертации используется условный вариант перевода – «Основы истории музыки». Он же сохранён, например, в существующем ныне английском издании труда Дальхауза – “Foundations of Music History” (Cambridge, 1983).

<sup>11</sup> В Приложении 4 к диссертации помещены переводы статей «Бах и романтический контрапункт» [263], «XIX век сегодня» [317], «"Понимание" музыки и язык музыкального анализа» [266], а также семи аналитических этюдов, составивших третью часть монографии «Анализ и ценностное суждение» [260]. Они посвящены Кантате № 106 (Actus tragicus) И. С. Баха, симфонии ре мажор И. Стамица, Струнному квартету до мажор ор. 20 № 2 Й. Гайдна, Сонате для фортепиано до минор (ор. posthumum) Ф. Шуберта, симфонической поэме Ф. Листа «Мазепа», финалу Второй симфонии Г. Малера, Струнному квартету А. Шёнберга ор. 30 № 3.

учёного, отмечен его крупный музыковедческий талант и акцентировано внимание на ярко выраженных антимарксистских установках (отнюдь не скрывавшихся Дальхаузом). Впрочем, нужно уточнить, что подчёркнуто критическая по отношению к немецкому музыковеду «тональность» названных публикаций Т. В. Чередниченко, относящихся ко второй половине 1980-х годов, сменяется в работах 1990-х годов [210, 214] глубоко уважительной. В такой «модуляции» нетрудно заметить отражение глубоких изменений, произошедших в экономической, политической и культурной жизни России на рубеже двух последних десятилетий XX века.

В связи с проблематикой, близкой деятельности Дальхауза, должны быть названы труды выдающегося филолога-германиста и философа А. В. Михайлова [129–133]. Хотя они касаются прежде всего концепции Т. Адорно – автора, весьма авторитетного для Дальхауза, в них неизменно присутствуют проблемы содержания, смысла, сущности музыки как искусства, тесно связанные с предметом музыкальной герменевтики.

В целом же применительно к нашему отечественному музыкознанию как таковому можно говорить скорее не об изучении, а о привлечении материалов отдельных статей Дальхауза, имеющих отношение к соответствующей исследовательской проблематике. Работы немецкого учёного цитировали либо упоминали, например, Ю. Н. Холопов (в связи с метрической структурой периода и песенных форм [191]), Ю. Н. Бычков (по поводу методологии музыкознания [33]), М. Ш. Бонфельд (в контексте системного подхода к музыке и с позиций семиотики [25]), Л. В. Кириллина (обращаясь к терминологии музыкальной формы [92, 136], а также к различным аспектам западноевропейской оперы [91, 94]), М. Н. Лобанова (при рассмотрении понятий стиля и жанра в музыке [109]), Н. О. Власова (в связи с активным интересом Дальхауза к творчеству Шёнберга [46]), М. Е. Гирфанова (исследуя учение о метроритме в старинной немецкой теории музыки [50]). Труды Дальхауза, посвящённые проблематике музыкального анализа, знал и высоко оценивал Е. В. Назайкинский, включивший книгу немецкого учёного «Анализ и

ценностное суждение» в список литературы к словарной статье «Анализ музыкальный» [137].

Фактически на сегодня можно констатировать, что в музыковедении целостное представление о наследии Дальхауза и о системе его научных взглядов ещё не сложилось. На основе изучения оригинальных текстов учёного, а также обращения к исследовательской литературе мы попытались восполнить этот существенный пробел<sup>12</sup>.

Сказанным определяется **цель исследования** – раскрыть основные положения научной концепции Карла Дальхауза в связи с важнейшими музыкально-эстетическими установками, обусловленными тенденциями развития европейской мысли о музыке середины – второй половины XX века.

**Задачи исследования:**

1. Охарактеризовать научную деятельность Дальхауза как крупнейшего представителя немецкого музыковедения второй половины XX века.

2. Осветить основные этапы творческого пути учёного в связи со становлением и эволюцией его научного мышления.

3. Раскрыть специфику исследовательского подхода Дальхауза к рассмотрению проблем теории и истории музыкального искусства в контексте её обусловленности философскими (феноменологическими и герменевтическими) установками.

4. Продемонстрировать основные принципы методологии музыкального анализа Дальхауза, отличающейся тесной связью исторического, теоретического и оценочного аспектов.

5. Выявить сущностные методологические принципы Дальхауза в области музыкальной историографии; обозначить причины трактовки Дальхаузом классико-романтического этапа истории европейской музыки, понимаемой как вершина в её эволюции.

---

<sup>12</sup> Впрочем, целостность в данном случае не означает, что мы стремились охватить весь круг вопросов, изучавшихся К. Дальхаузом – за рамками диссертации оставлены, например, проблемы гармонии, музыкальной акустики, старинной музыки.

**Объект исследования** – научное наследие Карла Дальхауза как выдающегося представителя европейской мысли о музыке второй половины XX века.

**Предмет исследования** – система научных взглядов Дальхауза, рассматриваемая в единстве музыкально-эстетического, теоретического и исторического аспектов.

**Научная новизна** работы состоит в следующем:

– раскрыта целостная музыковедческая концепция Дальхауза, обусловленная стремлением осмыслить европейскую музыку нескольких последних столетий с учётом тесного взаимопроникновения теоретических и исторических, эстетических и социологических моментов. Для этого впервые в русском музыкознании в научный обиход вводятся ранее не рассматривавшиеся труды ученого (в том числе его многочисленные статьи);

– обоснована опора Дальхауза на «методологический плюрализм», во многом являющаяся закономерным результатом и следствием тенденций развития научного знания в XX веке (так называемый постпозитивистский этап развития науки);

– раскрыты признаки структурно-исторического подхода, неоднократно применявшегося Дальхаузом (несмотря на использование элементов такого подхода российскими историками музыки, его принципиальные основания до сих пор ими почти не исследовались)<sup>13</sup>;

– в работе получает углубленное рассмотрение историография Дальхауза, осуществлённое на основе анализа содержания не только его работы «Основы истории музыки»<sup>14</sup>, но и тома о музыке XIX века из фундаментального издания «Новая энциклопедия музыкознания» (“Neues Handbuch der Musikwissenschaft”), который ранее не изучался российскими музыковедами под указанным углом зрения;

---

<sup>13</sup> Отметим, однако, что структурно-исторический подход был кратко охарактеризован М. С. Друскиным, у которого он фигурирует как «монографический» [78].

<sup>14</sup> Данная работа уже характеризовалась Т.В. Чередниченко [222].

- впервые раскрывается ранее не освещавшееся российскими исследователями отношение Дальхауза к русской музыке;
- получают характеристику воззрения Т. Адорно и А. Хальма, активно привлекавшие к себе внимание Дальхауза и являющиеся весьма важными для раскрытия заявленной темы;
- на основе наследия Дальхауза впервые показана возможность влияния на музыковедческие положения общественно-политических конфронтаций Западной и Восточной Европы XX века;
- уточнен ряд положений, ранее выдвигавшихся исследовательницей трудов Дальхауза Т. В. Чередниченко (о значении анализа языка, свойственного музыковедческим разборам, а также правомерности усмотрения в музыке второй половины XVIII – XIX веков активно действующего субъекта как основания для анализа языка музыковедческих разборов и описаний);
- исходя из сделанных уточнений и с учетом новых научных данных, в работе скорректирована характеристика направления западной мысли о музыке, определяемого в нашей стране как «новая» музыкальная герменевтика.

**Материалами исследования** стали прежде всего труды самого Карла Дальхауза, вошедшие в *Собрание его сочинений*<sup>15</sup>, нотные тексты анализировавшихся им многочисленных музыкальных произведений разных эпох, а также монографии и статьи зарубежных и российских авторов, посвящённые изучению наследия Дальхауза и критическому осмыслению его воззрений по поводу различной проблематики, связанной с историей и теорией музыки, а также музыкальной эстетики.

Отдельную группу составляют труды, с разных точек зрения привлекавшие внимание Дальхауза – Т. Адорно [1–3], М. Вебера [38–40],

---

<sup>15</sup> Выход в свет последних томов данного издания (10-го и дополнительного 11-го) был приурочен к 80-летию выдающегося учёного (см.: Dahlhaus, C. *Gesammelte Schriften in 10 Bänden und einem Supplement* / Hrsg. von H. Danuser, in Verbindung mit H.-J. Hinrichsen und T. Plebuch. – Laaber: Laaber Verlag, 2000–2008).

А. Хальма [334], А. Шёнберга [230]; «старых» музыкальных герменевтов – П. Беккера [19–20], Г. Кречмара [357–358], А. Шеринга [386], а также публикации, посвящённые их концепциям и взглядам – в частности, статьи по проблемам музыкальной герменевтики, подготовленные российскими авторами: С. Н. Беляевой-Экземплярской [21], М. Ш. Бонфельдом [26], Ю. Д. Златковским [84].

Особого упоминания заслуживает весьма интересная категория работ Дальхауза – его рецензии на выходящие в свет научные издания (как оригинальные немецкоязычные, так и переведенные на немецкий язык) [264, 267, 275, 292–293, 302–304, 306, 307].

Проблематика диссертации настоятельно потребовала обращения к исследованиям по философии и эстетике – в частности, трудам М. Хайдеггера [185] и Х.-Г. Гадамера [47], рассматривавших проблемы этих наук в аспекте герменевтики. Необходимость в более чётком представлении о своеобразии музыковедческой концепции Дальхауза способствовала включению в круг источников настоящего исследования литературы по методологии музыкознания – в частности, трудов Л. А. Мазеля [114–117, 120–121], В. А. Цуккермана [207–208], М. С. Друскина [78], В. Н. Холоповой [200–205], М. Г. Арановского [8–9, 12], К. В. Зенкина [82], Н. С. Гуляницкой [56], Л. О. Акопяна [6] и др. Немалую роль сыграли работы музыковедов, исследующих вопросы музыки XX века – таких, как Н. О. Власова [46], Г. В. Григорьева [53], А. Л. Маклыгин [122–123], А. С. Соколов [172–173], Ю. Н. Холопов [188, 189, 194]. Нами привлекались также труды филолога-германиста А. В. Михайлова [129–133], в том числе его переводы книг и статей Т. Адорно и связанные с ними публикации по проблемам содержания и смысла музыки [129–131].

Несомненный интерес представляет интервью, взятое 8 июля 2014 года ведущим научным сотрудником РИИИ, доктором искусствоведения

Ж.В. Князевой у младшего коллеги Дальхауза профессора Германа Данузера<sup>16</sup>. В интервью, касающемся проблем европейского музыкознания XX века (в том числе соотношения в нём научно-музыковедческого и национального), Дальхауз причисляется к крупнейшим представителям науки о музыке прошлого столетия<sup>17</sup>. Закономерно, что Дальхауз (обладавший всеобъемлющей широтой интересов и оказавший, по словам Данузера, большое влияние на его становление как музыковеда) назван здесь вместе с Т. Адорно: благодаря деятельности именно этих учёных западное музыковедение впервые стало полноценным предметом рефлексии. Опыт чтения «Философии новой музыки» Т. Адорно и «Доктора Фаустуса» Т. Манна позволил Дальхаузу обособиться от современного ему академического немецкого музыкознания, выработать глубоко своеобразную систему научных взглядов и занять в европейской науке о музыке особое место<sup>18</sup>.

В круг рассмотренных нами источников вошли также статьи из ведущих современных музыкально-энциклопедических изданий, в том числе многотомных “Die Musik in Geschichte und Gegenwart” (1-е и 2-е издания) и “The New Grove Dictionary of Music and Musicians” (2-е издание).

**Методологической основой** диссертации является комплексный подход, обусловленный разносторонностью научной деятельности Дальхауза, взаимопроникновением в ней исторического, теоретического и эстетического аспектов. При определении оценки и трактовки Дальхаузом музыкального искусства, его онтологического статуса мы опирались на идеи отечественных ученых, репрезентирующие интонационное понимание музыки как осмысленного отражения жизни и окружающего мира – Б. В. Асафьева [15], Л. А. Мазеля [115–118, 121], Е. В. Назайкинскогo [139], В. В. Медушевскогo

---

<sup>16</sup> Публикация настоящего интервью предполагается в одном из ближайших выпусков научного журнала РИИИ «Временник Зубовского института»; автор работы выражает глубокую признательность Ж.В. Князевой за любезное разрешение воспользоваться материалами интервью.

<sup>17</sup> Помимо Дальхауза, к таковым отнесены Ж. Гандшин, А. Эйнштейн, Р. Штефан, Л. Финшер.

<sup>18</sup> Материалы интервью позволяют точнее понять, почему Дальхауз не стал создателем самостоятельной музыковедческой школы.



[127]. Для рассмотрения столь важной у Дальхауза проблематики, как смысл и ценность музыки, соотношение музыки и слова о ней важными оказались положения, выдвигавшиеся в работах музыкально-эстетического плана – А. В. Михайлова [129–133], Т. В. Чередниченко [210–212, 215, 216], С. М. Филиппова [182–184]. При формулировке выводов относительно восприятия системы научных взглядов Дальхауза учитывались подходы, представленные в трудах западных, в первую очередь – немецких музыковедов (Г. Данузера [318–321], М. Хансена [335], Х.-И. Хинрихсена [337–340]). Обозначенную методологическую основу дополняют некоторые аспекты публикаций Ст. Хинтона [341–343], Э. Шреффлер [390–391], Дж. Хепокоски [336], раскрывающих взгляд на личность Дальхауза как учёного в контексте американского музыковедения.

Сложность и специфичность темы работы обусловила использование общенаучных и специальных **методов исследования**. Из общенаучных методов нами применялись, главным образом, исторический и компаративистский. Наш исследовательский подход основывается также на сочетании музыкально-исторического и музыкально-теоретического методов. Указанные общемузыковедческие методы дополняются музыкально-эстетическим, связанным с вопросами феноменологии и герменевтики, а также с аксиологическими проблемами, предполагающими у Дальхауза различие функционального, эстетического и исторического видов ценностного суждения о музыке. Таким образом, подтверждается правомерность характеристики исследовательского подхода к изучению научных трудов и концепции Дальхауза как комплексного.

**Теоретическая значимость** работы заключается в расширении и уточнении современных представлений о научных воззрениях Карла Дальхауза, что даёт возможность нового взгляда на процессы, имевшие место в европейском историческом и теоретическом музыкознании XX века, на эволюцию музыкальной эстетики Германии.

В диссертации раскрывается вклад Дальхауза в музыкальную герменевтику, понимание проблем эстетической оценки музыки и обосновывающей её роли музыкального анализа. Содержание работы позволяет точнее судить о подходах к раскрытию содержания и смысла музыки, имеющих широкое распространение в современном европейском музыковедении, в том числе о возможности трактовать и дешифровать музыку с помощью инструментария музыкальной социологии, о соотношении профессиональной академической музыки и общественно-политической обстановки.

Результаты диссертации могут найти применение в новых научных исследованиях, в особенности посвящённых проблемам европейской музыкальной эстетики, историографии, теории музыки.

**Практическая значимость** исследования состоит в том, что его материалы могут войти в содержание лекционных и практических занятий со студентами и аспирантами высших учебных заведений. Некоторые положения уже адаптированы автором для включения в курсы анализа музыкальных произведений, истории музыкальной эстетики. Результаты исследования позволят найти новые ракурсы при изучении гармонии, теории формы, истории музыки, получить отражение в программах учебных курсов по истории и теории музыки, музыкальной эстетике, музыкальной историографии, методологии музыкознания.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Научно-музыкальное наследие Карла Дальхауза, аккумулировавшее богатые традиции европейской гуманитарной мысли, содержит в себе оригинальную научную концепцию, являющуюся серьёзным вкладом в мировое музыкознание и сохраняющую свою актуальность в наши дни; многие идеи немецкого музыковеда могут оказаться плодотворными для дальнейших исследований в ряде различных областей современной музыкальной науки.

2. Музыковедческое наследие Дальхауза, отражая усилившуюся в XX веке тенденцию к синтезу различных сфер гуманитарного знания,

предполагает тесное взаимодействие его эстетической, исторической и теоретической сторон.

3. Философско-эстетическое понимание музыки как вида искусства подразумевало у Дальхауза прежде всего её рациональное восприятие, поскольку музыка, по его мнению, означает саму себя, имеет собственную внутреннюю логику и не является отражением действительности (в том числе социальных процессов).

4. Своеобразие системы научных взглядов Дальхауза связано не только с сугубо музыковедческими проблемами, но и с противостоянием во второй половине XX века двух общественно-политических систем.

5. Будучи ярким представителем «новой» музыкальной герменевтики, Дальхауз не принадлежал полностью к этому направлению, занимая особую, индивидуальную позицию в европейском музыкознании.

6. Изучение работ Дальхауза убеждает в том, что видение художественной культуры, её истории и теории во второй половине XX века не может не быть сопряжено с осознанием особенностей постпозитивистского этапа в развитии науки, предполагающего и признающего возможность плюрализма научных методов (в т. ч. музыковедческих).

7. Осмысление Дальхаузом истории и теории европейской музыкальной культуры в тесной связи с историчностью, ощущением изменчивости (сегодняшнее понимание завтра неизбежно сменится другим) позволяет оценивать его позицию как справедливую и обоснованную; в то же время восприятие классико-романтического этапа истории европейской музыки (и прежде всего XIX века) как безусловной вершины развития мировой музыкальной культуры придает воззрениям Дальхауза на музыкально-исторический процесс определённую внутреннюю противоречивость.

**Достоверность полученных результатов** обеспечивается чётким следованием цели и задачам работы, а также единством исторического и теоретического подходов, предопределяемым спецификой научных воззрений Дальхауза. Результаты проделанных изысканий подтверждаются опорой на его

многочисленные оригинальные тексты, подавляющее большинство которых до сих пор мало известно в отечественном музыковедении. В качестве фактора достоверности выступает также применение методов научного исследования, хорошо зарекомендовавших себя в современном музыкознании.

**Апробация диссертации:** Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории им. П. И. Чайковского, которой была рекомендована к защите. Апробация результатов исследования осуществлялась и в рамках работы международных научных и научно-практических конференций: «Творческие стратегии в современной музыкальной науке» (Екатеринбург, УГК им. М. П. Мусоргского, ноябрь, 2009), «Музыковедческий форум 2010» (Москва, РАМ им. Гнесиных, ноябрь, 2010), «Музыкальный романтизм: истоки и горизонты» (Москва, Моск. гос. консерватория, РАМ им. Гнесиных, февраль, 2011), «Теория музыки в России: традиции и перспективы» (Москва, Московская консерватория, апрель, 2011), Первом и Втором международных конгрессах Общества теории музыки (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская гос. консерватория, сентябрь – октябрь, 2013; Москва, Московская гос. консерватория, сентябрь 2015), в цикле Международных научно-практических конференций по современной музыке (Пермь, ПГГПУ, 2007–2015 гг.). Результаты исследования нашли также отражение в докладах, прочитанных на научной конференции «Музыка в кругу гуманитарных наук (к 60-летию со дня рождения Т.В. Чередниченко)» (Москва, Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, февраль, 2013), а также в рамках работы 1-й, 2-й, 3-й, 4-й и 5-й сессий Научного совета по проблемам истории музыкального образования (Пермь, ПГГПУ, февраль, 2010; Екатеринбург, УГК им. М.П. Мусоргского, октябрь, 2011; Великий Новгород, НовГУ, октябрь, 2012; Курск, Курский гос. ун-т, апрель, 2014; Москва, Московская гос. консерватория, апрель, 2016).

Основные положения диссертации отражены в пятнадцати научных публикациях автора в журналах, входящих в Перечень рецензируемых научных изданий, сформированный Высшей аттестационной комиссией Министерства

образования и науки Российской Федерации, в монографии «Проблемы анализа музыки в трудах Карла Дальхауза» (Пермь, 2012; 11,5 печ. л.), в прочих публикациях в периодических изданиях, сборниках научных трудов и материалов конференций.

**Структура работы:** диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы. Приложения включают нотный текст одного из проанализированных Дальхаузом сочинений, перечень основных трудов учёного, список его опубликованных работ в переводе на русский язык, а также неизданные переводы десяти аналитических этюдов и статей, выполненные автором диссертации.

Во **введении** обоснована актуальность выбранной темы, охарактеризована степень изученности проблемы, определены цель, задачи, объект и предмет исследования, сформулированы новизна, теоретическая и практическая значимость работы, приведены положения, выносимые на защиту, описаны методологическая база и материал исследования, отражены сферы апробации основных результатов работы, изложены сведения о её структуре.

В **первой главе** раскрывается своеобразие Дальхауза-музыковеда, обусловленное взаимопроникновением философско-эстетической, социологической, теоретической и исторической сторон его научного наследия. Здесь выявлены особенности стиля изложения в трудах музыковеда, обозначена роль, которую он сыграл в европейской и мировой науке. Специальное внимание уделяется проблематике музыкальной герменевтики – на разных этапах её исторического развития и в связи с родственным ей феноменологическим течением в философии.

Во **второй главе** освещаются проблемы музыкального анализа, способного, по мнению Дальхауза, обосновать эстетическую ценность музыки<sup>19</sup>. Несмотря на то, что сам учёный достаточно много обращался к

---

<sup>19</sup> Как будет показано далее, аксиологический инструментарий не ограничивается у Дальхауза только рационально-теоретическим рассмотрением техники письма и материи музыки.

старинному и новому музыкальному искусству, центральное место в его концепции и аналитических этюдах занимает «чистая», или абсолютная музыка XVIII – XIX веков, в связи с которой складывается, как выражался сам Дальхауз, «институт анализа» – особый способ её понимания (во многом сохранившийся по сей день). Дальхауз обозначает три сменявшие друг друга парадигмы аналитического подхода к музыке: *функциональное, эстетическое и историческое* суждения. Здесь же анализируется феномен «музыкальной логики» (согласно Дальхаузу, во многом заключающийся в тонально-гармонических и тематических процессах), отчасти представляющий собой переосмысление и развитие музыкально-эстетической концепции Э. Ганслика.

Во второй главе раскрываются также взгляды двух немецких музыковедов – Августа Хальма (проповедовавшего «энергетический» подход к музыкальной форме, эстетику автономии музыки и активно полемизировавшего с представителями «старой» музыкальной герменевтики) и Теодора Адорно (выдвигавшего на первый план музыкально-социологический аспект), имевшие большое значение для Дальхауза. Особое внимание А. Хальму и Т. Адорно уделяется нами потому, что Дальхауз, испытав несомненное воздействие круга идей этих представителей мысли о музыке, по своему развил и дополнил их, подвергнув в то же время достаточно сильному переосмыслению.

Содержание **третьей главы** выстраивается вокруг проблем музыкальной историографии и истории музыки в работах Дальхауза. Здесь целенаправленно раскрывается плюралистичность его методологии, обнаруживающая преемственность по отношению как к традициям музыкальной герменевтики, так и к постпозитивистскому этапу развития европейской науки. Специально акцентируется так называемый структурный подход к музыкальной историографии, получивший у Дальхауза, с одной стороны, теоретическое осмысление, а с другой – практическую реализацию. Раскрывается также ключевая роль классико-романтического этапа как своеобразной вершины в эволюции европейской музыкальной культуры. В качестве иллюстрации

историографии Дальхауза фигурирует его важная и содержательная работа «Музыка XIX века»: здесь анализируются взгляды немецкого учёного на русскую музыку XIX столетия и её некоторые образцы.

В **заключении** подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы. Даётся оценка научному наследию Дальхауза, занимающему, по глубокому убеждению автора, весьма значимое место в европейском музыкознании второй половины прошлого века; обосновывается жизнеспособность и актуальность многих идей выдающегося музыковеда, в том числе для современной российской музыкальной науки.

## **Глава 1. Карл Дальхауз как представитель европейского музыкознания второй половины XX века**

### **1.1 Общая характеристика музыковедческой деятельности Дальхауза и её основные этапы**

С полным основанием можно сказать, что вся жизнь Дальхауза протекала в музыковедческой работе, отмеченной исключительной интенсивностью – сюда входила подготовка учёным не только статей и монографий, но и многочисленных рецензий, а также редакторская и педагогическая деятельность<sup>20</sup>, участие в организации и проведении научных семинаров, конференций, симпозиумов и т.д.

Насколько нам известно, на сегодняшний день научные взгляды немецкого музыковеда и их эволюция не получили отражения в форме монографии. Отсутствует также и подробная документированная биография Дальхауза. Отчасти этот пробел восполняется наличием словарной статьи Г. Данузера из второго издания энциклопедии “Musik in Geschichte und Gegenwart” [319]. Представленные здесь сведения заслуживают безусловного доверия, поскольку они сообщены младшим коллегой Дальхауза, в течение многих лет знавшим его лично.

Нужно заметить, что Г. Данузер даёт в своей статье главным образом целостную характеристику жизненного и творческого пути учёного, не выделяя в нём традиционные начальный, центральный и поздний этапы. Однако время отсчёта научно-музыкальной деятельности Дальхауза можно датировать с достаточной определённой – оно приходится на первую половину 1950-х годов. Уже первая опубликованная статья «О музыкальной эстетике Канта» (Zu Kants Musikästhetik, 1953) позволяет с уверенностью говорить о раннем становлении Дальхауза как пытливого, чрезвычайно добросовестного и

---

<sup>20</sup> По мнению Н. Миллера, именно Дальхауз, работавший в Техническом университете Западного Берлина с 1967 года, заметно способствовал тому, что музыковедческие дисциплины и музыковедение как профессия, область науки и сфера деятельности стало в этом учебном заведении особенно привлекательным [368, S. X–XI].



ответственного музыковеда. Это подтверждает и защищённая в том же году первая диссертация «Исследования о мессах Ж. Дебре» (*Studien zu den Messen Josquins des Prés*, 1953). Она знаменательна тем, что здесь получает свою начальную формулировку идея феномена музыкального произведения как законченной, внутренне целостной композиции<sup>21</sup> – *opus perfectum et absolutum* в музыке. Эту идею Дальхауз позднее будет защищать как «романтическую категорию» – прежде всего, от угрозы её исчезновения в контексте эстетических и композиционно-технических новаций авангарда второй волны.

Редактор *Festschrift*'а к 60-летию Дальхауза Норберт Миллер в предисловии к данному изданию отмечает, что вплоть до появления второй диссертации Дальхауза «Исследования о возникновении гармонической тональности» (*Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, 1966) можно было предположить, что внимание учёного сконцентрировано вокруг феноменов музыкальной культуры Ренессанса и направлено на постепенное раскрытие различных аспектов композиторского творчества, разворачивавшегося в рамках старой традиции [368, S. X]. Действительно, в статьях Дальхауза, подготовленных в 1950-х – первой половине 1960-х годов, широко представлены авторы доклассической европейской музыки (Дж. Царлино, К. Дезуальдо, Г. Машо, К. Монтеверди, И. Тайле, Кр. Бернхард) и проблематика, связанная с их произведениями и старинной музыкой в целом: вопросы метроритма, гармонии, музыкально-риторических фигур, контрапункта. Вместе с тем интересы молодого учёного сразу отличались редкостной разносторонностью. Свободное ориентирование в сочинениях музыкантов далекого прошлого не противоречило увлечениям авангардом и модернизмом. Сам Дальхауз объяснял таковое сильным впечатлением от чтения двух вышедших почти одновременно книг – «Свойства

---

<sup>21</sup> Понимание Дальхаузом музыкального произведения в единстве его различных сторон найдёт отражение в названии *Festschrift*'а «Музыкальное произведение: история, эстетика, теория», отражающем основные области научного исследования, диалектическую связь и взаимопроникновение которых учёный раскрыл заново.

звука» (Der Toncharakter, 1948) Ж. Гандшина (работы, представлявшей собой не что иное, как введение в музыкальную психологию<sup>22</sup>) и «Философии новой музыки» Т. Адорно, не только раскрывавшей проблематику творчества Шёнберга и Стравинского, но и включавшей художественное произведение в историко-философский контекст [368, S. X].

Условной гранью, разделяющей ранний и центральный этапы научной деятельности музыковеда, следует считать середину 1960-х годов. В 1966 году Дальхауз защищает вторую диссертацию (Habilitationsschrift) – «Исследование о возникновении гармонической тональности». В 1967 году выходит в свет монография «Музыкальная эстетика» (Musikästhetik), без ссылки на которую по сей день не обходится ни одно более или менее серьёзное исследование в области философской теории музыки.

Начало зрелого периода научной деятельности отмечено активной работой над множеством словарных статей. Они были подготовлены для предметной части 12-го издания Музыкального словаря Римана, опубликованной в 1967 году<sup>23</sup>. Статьи, принадлежащие Дальхаузу, весьма различны по тематике<sup>24</sup>. Для более полной характеристики деятельности Дальхауза как автора словарных статей необходимо сказать, что им немало их написано для 1-го издания энциклопедии “Die Musik in Geschichte und

---

<sup>22</sup> Эта книга стимулировала интерес Дальхауза к вопросам музыкальной теории и старинной музыки.

<sup>23</sup> Указанное издание стало первой переработкой знаменитого словаря, осуществлённой после Второй мировой войны. Работа над 12-м изданием была начата учеником Римана Вилибальдом Гурлиттом; после его смерти в 1963 году руководство перешло к Х.Х. Эггебрехту. Тот факт, что среди новых сотрудников, привлечённых Эггебрехтом к работе, был и Дальхауз, свидетельствует о большом научном авторитете молодого музыковеда. Кроме того, что Дальхауз был автором статей для предметного тома, активно цитируемого по сей день, он также редактировал два дополнительных тома (1972, 1975).

<sup>24</sup> Сюда вошли следующие статьи учёного: «Анализ» (Analyse), «Исполнительская практика» (Aufführungspraxis), «Издательская техника» (Editionstechnik), «Форма» (Form), «Учение о форме» (Formenlehre), «Оркестр» (Orchester), «Период» (Periode), «Такт» (Takt), «Температура» (Temperatur), «Тональность» (Tonalität), «Звуковая система» (Tonsystem). Более поздняя редакция Музыкального словаря Римана вышла под названием Музыкальный словарь Брокхауза – Римана, в редакции Х. Х. Эггебрехта и К. Дальхауза. Дальхауз принимал участие в работе над первым изданием двух основных томов, вышедших в 1978–1979 годах. Статьи, подготовленные им для названного издания, во многом были написаны им заново. В 1957 году Дальхауз написал шесть статей для небольшого по объёму и достаточно скромного по замыслу Музыкального словаря Фишера (Fischer-Lexikon Musik). Полный список словарных статей Дальхауза см. в статье Г. Данузера [319, Sp. 263–264].

Gegenwart” (под ред. Ф. Блюме)<sup>25</sup>. Он участвовал также в работе над исключительно своеобразным Словарём музыкальной терминологии (Handwörterbuch der musikalischen Terminologie), выходящим с 1972 по 2005 годы под руководством Х. Х. Эггебрехта<sup>26</sup>. Для данного словаря, считающегося одним из наиболее подробных справочных изданий по музыкальной терминологии, Дальхаузом в 1973 году была подготовлена статья «Неоромантизм».

Широта тематической «амплитуды» дальхаузовских словарных статей заметна сразу. Хотя в них в целом преобладает теоретическая направленность, обращает на себя внимание высокая компетентность учёного в вопросах гармонии, мелодики, метроритма, звуковой системы, темпериции, оркестра, контрапункта<sup>27</sup>, музыкальной формы и учения о форме.

В 1-ю редакцию MGG вошла статья Дальхауза об историзме в музыке: дополнительный том, включающий её, вышел в 1976 году. Вместе с книгой «Основы истории музыки» она свидетельствует о некотором смещении внимания и интересов учёного от теории к истории. Таким образом, 1970-е годы знаменуют усиление внимания к эволюции музыкального искусства и проблемам её понимания.

Бесспорный интерес представляют и статьи-персоналии, посвящённые весьма различным конкретным музыкантам более отдалённого и недавнего прошлого. В 1-й редакции MGG помещены статьи о Карле Райнхардте фон Кёстлине, Кристиане Фридрихе Михаэлисе, Артуре Эттингене, Сиракусе Шнеегассе, Фридрихе Теодоре Фишере и Иоганне Фолькерте (довольно мало известным в России). Многолетнее изучение оперного наследия и эстетики композитора снискало Дальхаузу репутацию глубокого знатока вагнеровского творчества, ставшую основанием авторства статьи о Р. Вагнере в Новом

<sup>25</sup> Статьи Дальхауза входят в тома с 5-го (1956) по дополнительный (1976).

<sup>26</sup> После смерти Эггебрехта в 1999 году издание было завершено его учеником Альбрехтом Ритмюллером.

<sup>27</sup> Написанная Дальхаузом статья «Counterpoint» вошла в опубликованный в 1980 году «Новый музыкальный словарь Гроува» (под ред. С. Сэди).

словаре Гроува (1978–1980). Несколько позже совместно с английским музыковедом Дж. Детриджем (John Deathridge) Дальхауз принял участие в подготовке брошюры “The New Grove Wagner” из серии “New Grove Composers Biographies”, выпускавшейся нью-йоркским издательством “Norton” на основе статей из Нового словаря Гроува. Эта небольшая работа о Вагнере была опубликована в 1984 году в связи со столетием со дня смерти композитора. Детриджем была написана биографическая глава, Дальхаузом – главы о теоретических трудах Вагнера, его эстетических взглядах и важнейших сочинениях, а также об эпистолярных, дневниковых и автобиографических материалах<sup>28</sup>.

Последней работой Дальхауза в словарно-энциклопедическом жанре стала подготовка нескольких статей об операх «Флейта соло» Э. д’Альбера, «Эдип» Дж. Энеску, «Вертер» Ж. Массне, «Идомей» В. А. Моцарта, «Вольный стрелок», «Эврианта» и «Оберон» К. М. Вебера для «Энциклопедии музыкального театра», выпущенной мюнхенским издательством “Piper”<sup>29</sup>.

Словарно-энциклопедические статьи Дальхауза содержательны и информативны, включают обширную библиографию, на которую ориентировались другие исследователи<sup>30</sup>.

Несмотря на активную работу немецкого музыковеда по созданию словарных и энциклопедических статей, есть веские основания утверждать, что данная сфера деятельности, достаточно престижная и требующая больших знаний, опыта, была далеко не самой привлекательной для него и в значительной степени противоречила складу его мышления. Учёному, несомненно, претили строгость и однозначность выводов и формулировок, диктуемые жанром справочных изданий и являющиеся неременным условием

---

<sup>28</sup> Ещё одно соприкосновение Дальхауза с творчеством Вагнера произошло при редактировании нотных текстов в новом издании Полного собрания сочинений композитора, выходявшего с 1970 года.

<sup>29</sup> «Энциклопедия музыкального театра», редактором которой был Дальхауз, печаталась с 1986 по 1997 год; её последние тома увидели свет уже после смерти учёного.

<sup>30</sup> Так, в списке иностранной литературы к статье В. П. Бобровского «Анализ музыкальный» из 1-го тома Музыкальной энциклопедии в значительной степени прослеживается опора на библиографию статьи Дальхауза “Analyse” [259, S. 36–37].

текстов подобного рода. Дальхауз, тонко улавливавший и полно отражавший такие моменты, как тенденции развития, эстетические основы, преемственность либо оппозиционность одних учёных и музыковедов по отношению к другим, в словарных статьях был ограничен в возможности разворачивать ход диалектических рассуждений, давать порой парадоксальные формулировки, которые неизменно присутствуют в публикациях периодических изданий и монографиях.

Вряд ли необходимо уточнять, что как в теоретических работах учёного, так и в его словарных статьях часто звучали эстетические «обертоны». Однако наиболее значительными вехами непрекращающейся музыкально-эстетической рефлексии Дальхауза стали монографии «Анализ и ценностное суждение» (1970) и «Идея абсолютной музыки» (1978)<sup>31</sup>. Эстетические рассуждения играют важную роль и в историографических трудах – «Основы истории музыки» (1977) и «Музыка XIX века» (1980); они присутствуют, а порой и доминируют в целом ряде работ о Вагнере<sup>32</sup>, в книге «Людвиг ван Бетховен и его время» (1988), в двух томах из серии «История теории музыки», в небольшой, но очень важной брошюре «Что такое музыка?» (Was ist Musik? 1985), написанной в соавторстве с Х. Х. Эггебрехтом.

Германскому музыковедению в высшей степени свойственно стремление к обобщению, подытоживанию, систематизации знаний в самых разных областях науки и духовной деятельности. Одним из убедительных подтверждений выступает 13-томная «Новая энциклопедия музыкознания»<sup>33</sup>,

---

<sup>31</sup> «Идею абсолютной музыки» иногда считают основной и наиболее существенной книгой Дальхауза, имеющей эстетическую направленность.

<sup>32</sup> Прежде всего это книги 1971 года – «Эстетика Вагнера», «Вагнеровская концепция музыкальной драмы», приуроченные к 100-летию музыкального фестиваля в Байрейте, сборник статей того же года «Рихард Вагнер. Творчество и воздействие» из серии «Исследования по истории музыки XIX века».

<sup>33</sup> Нам представляется правильным и уместным перевод названия как «Новая энциклопедия музыкознания». Здесь отсутствует привычное расположение статей в алфавитном порядке, однако охват материала, глубина и концептуальность осмысления дают все основания рассматривать его как энциклопедию.

выпускавшаяся с 1980 года<sup>34</sup>. Дальхауз, глубоко компетентный в различных областях музыковедения, редактировал настоящее издание<sup>35</sup>, целиком написал его 6-й том («Музыка XIX века»), подготовил целый ряд разделов для 10-го тома («Систематическое музыковедение»), а также выступил в качестве редактора-составителя 5-го тома («Музыка XVIII века»).

Вряд ли можно однозначно отделить центральный период научно-музыкальной деятельности от позднего. На фоне написанного ранее можно говорить о подытоживающей, обобщающей направленности следующих двух трудов – 10-го и 11-го томов фундаментального коллективного труда «История музыкальной теории» (Geschichte der Musiktheorie, 1984; 1989) [271, 272] и книги «Людвиг ван Бетховен и его время» [290]. Последний из венских классиков, как и Р. Вагнер, должен быть отнесён к фигурам, приковывавшим внимание Дальхауза в течение многих лет. Появлению итогового труда о Бетховене предшествовали 14 статей<sup>36</sup>.

Книга «Людвиг ван Бетховен и его время» и тома из «Истории музыкальной теории» стали одними из последних крупных и важных работ учёного<sup>37</sup>.

## **1.2. Взаимодействие философско-эстетической, социологической, теоретической и исторической сторон наследия Дальхауза.**

### **Стиль научного изложения**

Научно-музыкальное наследие Дальхауза – важнейшая составляющая и неотъемлемое звено в эволюции не только немецкого, но и европейского

---

<sup>34</sup> Это издание следовало традициям прежнего «Руководства по музыковедению» (Handbuch der Musikwissenschaft), печатавшегося с 1927 по 1934 годы под редакцией Э. Бюкена.

<sup>35</sup> После смерти учёного, последовавшей в 1989 году, работа над изданием была завершена Г. Данузером.

<sup>36</sup> Мы не ставили своей задачей специально исследовать дальхаузовскую характеристику личности и творчества Бетховена – таковая раскрыта в развернутой рецензии Л. Локвуда [360].

<sup>37</sup> Начатые, но оставшиеся незавершёнными работы Дальхауза были закончены Н. Миллером («Европейский романтизм в музыке», в 2-х тт., 1999–2008), А. Ритмюллером и А. Л. Рингером («Бетховен: интерпретации его произведений», в 2-х тт., 1994).

музыкознания второй половины XX века. Работы учёного имеют как локальное, так и более общее значение: с одной стороны, они ярко отразили политическую атмосферу противостояния социальных систем Востока и Запада, эпоху кризисов и перемен в области социологии, философии, методологии науки, революционных нововведений в сфере техники композиции музыкального авангарда второй волны; с другой стороны – по своему значению труды Дальхауза намного перерастают необходимость противостояния методам социалистического реализма в музыке и по своей научной глубине, концептуальности и основательности, несомненно, должны быть отнесены к музыковедческой классике прошлого столетия. Антисциенцистская и антипозитивистская позиция Дальхауза и его стремление усмотреть вершину развития европейской музыки в XIX веке, как представляется, никак не могли быть только лишь следствием отмеченной необходимости полемики с «социально-ориентированным» музыкознанием. «Философичность» музыковедческих взглядов Дальхауза интересным образом вписывается в эволюцию музыкальной культуры XIX – XX веков, в ходе которой вспоминаются и интеллектуальная насыщенность творчества романтиков (представителей йенской школы), и стремление к «охудожествлению» философского мышления, столь заметное, в частности, у А. Шопенгауэра и Ф. Ницше на фоне их великих предшественников – И. Канта и Г. Ф. Гегеля. С другой стороны, трудам Дальхауза решительно не свойственно ослабление логической строгости при постановке и аргументации философских проблем. Если ряд трудов уже названного Ф. Ницше занимает промежуточное положение между философией и художественной литературой, то *исследования Дальхауза никак не встраиваются в эту тенденцию*. Сходство здесь можно усмотреть разве что в широчайшей эрудированности автора, но никак не в способе изложения мыслей и не в характере аргументации.

Тесная взаимосвязь музыковедческих проблем с проблемами эстетико-философскими и социологическими находит своё проявление в том, что в любом музыкально-эстетическом или историческом (если судить по названию)

труде Дальхауза в качестве иллюстрации того или иного положения может встретиться достаточно пространное и детальное рассуждение, тонкое и глубокое замечание, касающееся музыкально-теоретической проблематики как таковой, а также узкоспецифический анализ формы-структуры или выразительных средств сочинения. Следовательно, адекватное постижение материалов, раскрывающих собственно музыкально-теоретические позиции учёного и его взгляды на музыкальную форму, возможно лишь в контексте *всего наследия Дальхауза*: пройдя мимо какого-либо музыкально-эстетического, исторического (либо историографического) крупного труда или небольшой статьи – судя опять-таки по их названию, – мы рискуем упустить из вида важную частность, имеющую самое прямое отношение к интересующему нас кругу вопросов. В этом смысле все статьи и более крупные работы Дальхауза предстают взору читателя как параграфы и главы одного огромного труда, где то и дело встречаются отступления от темы, заявленной в названии, а речь в действительности заходит о «сквозных» для учёного проблемах, волновавших его на протяжении всей творческой жизни.

Научному подходу Дальхауза – философско-эстетическому и музыковедческому – в высшей степени была свойственна *гибкая диалектичность*, всегда диктовавшаяся ощущением изменчивости и смысловой подвижности композиторской практики. Отсюда – и особый характер категориального аппарата немецкого учёного, научных абстракций, связанных и с самой музыкой, и с отражающим её сознанием. Дальхауз намеренно избегал прямолинейности и однозначности, нередко искажающих сложную и противоречивую картину бытия музыки в обществе и в научном мышлении.

Необходимо сказать и о подчёркнуто рациональном «тоне» текстов Дальхауза: мы никогда не встретим в них рассуждений о божественном, трансцендентальном, неподвластном разуму, а также соответствующего хода мысли и способа аргументации. Позитивистская трезвость и строгость роднят учёного со многими представителями немецкого музыкознания XIX – XX столетий. В известном смысле германский музыковед проявляет себя как



наследник традиций европейского рационализма, убедительно раскрытых Т. Г. Мдивани [126] – с той, впрочем, оговоркой, что продолжение данных традиций отнюдь не непосредственное, а временно приостановленное, в частности, романтическим стремлением к постижению таинственной поэтической сущности искусства звуков, неподвластной холодному рассудку и техническому анализу, а также некоторыми подходами и положениями в работах «старых» музыкальных герменевтов. Рационализм Дальхауза, следовательно, носит скорее индивидуальный, относительно независимый характер и обусловлен в первую очередь конкретно-исторически.

Строгий позитивизм характеризует и восприятие Дальхаузом музыки, её трактовку как вида искусства, что предполагает настойчивое элиминирование эмоциональной стороны музыкального содержания – этой важной проблемы мы ещё будем касаться далее. Следует, однако, уточнить, что эмоциональность сопутствует пытливости поиска и упорству отстаивания того, что Дальхауз считал истинным – иными словами, она не исчезает полностью, но обретает особый поворот и смысл.

Несмотря на многообразие жанров и тематики работ Дальхауза<sup>38</sup>, их тексты принципиально не отличаются друг от друга и читаются примерно одинаково – от концептуальных трудов до рецензий, написанных для газет и журналов. Следовать за ходом мысли Дальхауза бывает непросто, что, соответственно, предъявляет довольно высокие требования к читателям. Содержательность и серьёзность текстов устанавливаются в самых первых работах, в частности – в уже упоминавшейся статье «Музыкальная эстетика Канта»<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> В Festschrift'e, подготовленном к 60-летию учёного, перечислено около 400 его статей, разделённых на девять рубрик: историография, музыкальная эстетика, теория музыки, социология музыки, музыкальный театр, история старинной музыки, история музыки Нового времени – с подразделами на статьи о Бахе, Бетховене и Вагнере, Новая музыка (с подразделом, посвящённым Шёнбергу) и разное.

<sup>39</sup> В этом обнаруживается параллель между стилями изложения Дальхауза и Адорно, увлечение взглядами которого было, как известно, длительным и устойчивым.

Немало трудностей возникает при переводе текстов Дальхауза на иностранные языки – данная особенность, связанная со своеобразием научного категориального аппарата и стиля изложения, неоднократно отмечалась разными музыковедами. Отмеченная выше гибкая диалектичность мышления, являющаяся следствием углублённых занятий философией, нередко приводит к появлению неординарных, порой парадоксальных формулировок, свидетельствующие об умении увидеть за знакомым и привычным нечто новое, показать уже известное в необычном ракурсе.

Ставя вопрос таким образом, мы касаемся проблемы стиля научного изложения в трудах Дальхауза, анализ которого способствует уточнению преемственности учёного в отношении некоторых важных традиций, существовавших в интеллектуальной и художественной культуре Германии, а также в значительной мере очерчивает его собственную музыковедческую индивидуальность.

Названия статей Дальхауза и разделов его трудов иногда представляют собой не что иное, как аллюзии на заголовки прочитанных и усвоенных им работ: так, статья «Тональность как провокация» (*Tonalität als Provokation*, 1976) напоминает о книге историка и теоретика литературы Ханса Роберта Яусса «История литературы как провокация литературоведения» (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, 1967), глава «О трёх культурах музыки» (*Von drei Kulturen der Musik*) из исследования «Идея абсолютной музыки» [268] ассоциируется с высоко ценимой Дальхаузом монографией Августа Хальма «О двух культурах музыки» (*Von zwei Kulturen der Musik*, 1920) [334], заглавие статьи «Что такое история музыки и для чего её изучать?» (*Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte?* 1974) – перефразировка темы лекции «Что такое всемирная история и до какого предела её изучают?» (*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*), прочитанной Ф. Шиллером в 1789 году в Йенском университете – и т.д. Преднамеренное указание на источник «цитаты», который может и должен быть признан, а также непременно присутствующее

уважительное отношение к авторитетным и именитым предшественникам не исключают наличия своеобразного интеллектуального соперничества, демонстрируемого Дальхаузом, его способности по-своему развить мысль, звучавшую в изученных им трудах.

Другая особенность стиля научного изложения Дальхауза состоит в том, что многие интересные положения, оформленные у него в виде кратких тезисов, производят впечатление мимолётно «брошенных» мыслей (попытка развить их могла бы привести к интересным результатам). Здесь, однако, проявляется один из принципиальных моментов, характеризующих мышление Дальхауза. Как справедливо заметила Т. В. Чередниченко, концепция учёного «не изложена в виде систематически-окончательном. Этому препятствует само Дальхаузово понимание научной рефлексии о музыке. Согласно Дальхаузу, в виде систематической «суммы» она превращается в элементарный учебник (теряя тем самым свой концептуальный статус) или в дурную абстракцию, схему, на каждом шагу демонстрирующую собственную ограниченность и неадекватность» [214, с. 122].

Нельзя не отметить и такую особенность научных текстов Дальхауза, как их тяготение к небольшим фрагментам, обладающим относительной обособленностью и самостоятельностью. Тенденцию распадаться на фрагменты демонстрируют как небольшие статьи, так и крупные работы учёного<sup>40</sup>. В данной связи вспоминается констатация А. В. Гулыгой сходного качества у немецких романтиков – культура меткого афоризма, краткого фрагмента, а также неверие в систему<sup>41</sup>. Учитывая особое отношение Дальхауза к немецкому романтизму и его эстетике, можно представить себе, что всё сказанное (в том

---

<sup>40</sup> Последние в большинстве своем выглядят как серии очерков, объединяемых лишь в общем плане.

<sup>41</sup> В качестве источника, где прямо провозглашаются отмеченные качества, А. Гулыга указывает этюд В.Г. Вакенродера «Несколько слов о всеобщности, терпимости и любви к ближнему в искусстве» [55, с. 162].

числе и неверие в систему, часто предполагающую застылость и неподвижность) – нечто большее, чем простое внешнее сходство<sup>42</sup>.

Впрочем, относить Дальхауза к последователям эстетики романтизма было бы нелепо: скорее можно говорить о полемике с представителями данного направления, разворачивающейся в совершенно иных, во многом противоположных историко-культурных условиях. Логично также усмотреть в названных признаках стиля изложения стремление немецкого учёного испытать, апробировать самые различные пути движения мысли, избегая при этом ставить окончательную точку. Дальхауз словно приглашает и призывает читателя к дальнейшим размышлениям.

### **1.3 Дальхауз и «новая» музыкальная герменевтика**

#### **1.3.1 Герменевтика (общая характеристика)**

Начиная с 1990-х годов, после глубоких изменений, связанных с распадом бывшего СССР и отказом от господства марксистско-ленинской идеологии, обращение отечественного музыковедения к герменевтике как методу, способному раскрыть новые стороны и грани музыкального произведения, уже не вызывает недоумений либо возражений. Однако герменевтика по-прежнему порождает немало вопросов, так что все точки над «i» в этой области будут поставлены очень не скоро.

Тем не менее автор настоящей работы считает необходимым кратко обобщить имеющуюся по данному вопросу информацию и обозначить проблемы, которые касаются применения герменевтического метода в сегодняшнем музыковедении.

---

<sup>42</sup> Назовём также выдающегося философа Л. Витгенштейна, оказавшего на Дальхауза несомненное влияние. Работа Витгенштейна «Философские исследования» (Philosophische Untersuchungen, 1953), неоднократно упоминаемая и цитируемая Дальхаузом, представляет собой собрание афоризмов.

Герменевтика в целом, и музыкальная – в частности, продолжает восприниматься прежде всего как принадлежность *западной* культуры и науки. В пользу этого говорят её истоки и эволюция (от античности – через Средние века, Новое время, традиции немецкого романтизма до Мартина Хайдеггера и Ханса-Георга Гадамера, а также во многом укореняющего их идеи в науке о музыке Карла Дальхауза). Не следует также забывать, что в советский период (особенно с 1930-х годов) герменевтика именно как один из атрибутов западной (а значит, враждебной) научной мысли достаточно долго подвергалась запретам и гонениям: если в 1927 году статья С. Н. Беляевой-Экземплярской про музыкальную герменевтику, в которой констатируется довольно большое разнообразие в научных работах [21], претендующих на занятие музыкальной герменевтикой<sup>43</sup> ещё могла быть опубликована, то затем такое словосочетание надолго исчезает со страниц музыковедческой печати<sup>44</sup>. Легализация и «реабилитация» герменевтики наступает лишь в 1980-е годы, когда на закате советской эпохи постепенно возобновляется практика активного обращения к «буржуазной» науке, публикуются труды её представителей – целиком либо в виде фрагментов<sup>45</sup>.

В работах Т. В. Чередниченко<sup>46</sup>, посвящённых западной музыкальной эстетике XX века, наглядно проявляется тенденция рассматривать герменевтику прежде всего как философскую дисциплину, смыкающуюся с музыкальной эстетикой. Философская герменевтика направлена здесь главным образом на круг вопросов, определяемый проблематикой смысла, ценности и

---

<sup>43</sup> Сходное утверждал и Дальхауз, говоря в предисловии к сборнику «Доклады о музыкальной герменевтике» (Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, 1975) *о различных подходах* (курсив мой. – М. П.), имеющих одно направление [311, S. 8].

<sup>44</sup> Весьма показательно, что в опубликованной в 1971 году соответствующей статье из третьего издания «Большой Советской энциклопедии» герменевтика характеризуется в основном как учение об истолковании древних текстов, при этом содержится лишь упоминание о том, что, «помимо литературы, Г[ерменевтика] применяется также в музыке...» [54].

<sup>45</sup> Нетрудно убедиться, что статьи о герменевтике нет в шеститомной «Музыкальной энциклопедии», выходявшей с 1973 по 1982 год – есть лишь краткое упоминание о «психологической герменевтике» Г. Кречмара и А. Веллека в статье Т. В. Чередниченко «Эстетика музыкальная» [224, стб. 562]; однако такая статья появляется в «Музыкальном энциклопедическом словаре», первое издание которого появилось в 1990 году [210, с. 133].

<sup>46</sup> А также в трудах С. М. Филиппова, находящихся в целом в русле её идей.

исторической эволюции музыкального искусства (таким образом, указанная проблематика раскрывается прежде всего через призму *истории музыки*). Однако можно утверждать, что герменевтический метод вполне правомерно применять и для *теории музыки*: множество убедительных примеров этому можно найти именно в трудах Дальхауза, рассматривавшихся Т. В. Чередниченко прежде всего с эстетической и исторической стороны, однако тесно связывавших историческое и теоретическое в европейском музыкальном искусстве<sup>47</sup>. Продолжая данную мысль, мы можем говорить о широких объективных возможностях слияния музыкальной герменевтики с целым рядом различных сфер музыковедения – помимо эстетики, истории и теории музыки, это также музыкальная психология и социология: экскурсы в две последних области постоянно дают о себе знать в работах К. Дальхауза и его западных коллег. Такой *интердисциплинарный характер музыкальной герменевтики влечёт за собой трудность установления её точных границ*.

Как известно, герменевтика в музыке определяется как «учение об истолковании содержания музыкального произведения» [211, с. 133]. Но поскольку музыкальное произведение полностью не познаётся рационально, понимание здесь может предполагать привнесение в содержание произведения искусства некой частицы собственного жизненного и художественного опыта. В этом смысле понимание всегда содержит в себе нечто от творчества, оно само есть некое новое творчество [182, с. 157–158].

Здесь правомерно поставить вопрос о том, что же в музыке может подлежать пониманию и толкованию. В статье Дальхауза «"Понимание" музыки и язык музыкального анализа» (Das "Verstehen" von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse, 1973) можно найти следующее высказывание учёного: «лишь в "понимании" того, что не нотруется, проявляется "дух", который заключает в себе "мёртвая буква", не означающая ничего, кроме

---

<sup>47</sup> Косвенное подтверждение такой правомочности – один из параграфов монографии Т. В. Чередниченко «Тенденции современной западной музыкальной эстетики», где рассматриваются критерии эстетической ценности музыки [222, с. 169–177]: принципы формы, являющиеся высшими критериями такой оценки, опираются именно на музыкально-теоретические параметры.

акустической внешней стороны» [266, S. 39]. Однако немецкий музыковед, считая нотный текст не требующим объяснения (что в некоторых случаях тоже может вызвать возражения), поневоле склоняется к расширению того, что в музыке подлежит истолкованию, до необозримых пределов. И хотя контекст статьи вносит определённые уточнения, названная тенденция всё же имеет место у Дальхауза и его коллег.

В самом общем плане на вопрос о том, что в музыке необходимо трактовать, толковать и объяснять, допустимо ответить следующим образом: это прежде всего *идейное* (идейно-образное) и *чувственно-эмоциональное содержание*. Сюда могут добавляться аспекты интерпретации («исполнительская» герменевтика), связанные, в свою очередь, с проблемами стиля, инструментария, расшифровки украшений и т.п. Можно себе представить и необходимость истолковывать форму-схему произведения<sup>48</sup>, а также и отдельно взятый аккорд, относящийся, в частности, к категории «именных» гармоний («тристанов», «прометеев» аккорды и проч.) и сыгравший особо значимую роль в истории и теории музыки какого-либо периода («музыкально-теоретическая» герменевтика).

Углубляясь в данную проблему, необходимо вспомнить об исторической изменчивости понятия музыки. Возникнув в синкретическом единстве с речью (а через неё – с поэзией, стихосложением) и с движением (танцем), профессиональная музыка затем обособилась от них, хотя и не теряла этих связей полностью. Присутствие в ренессансной музыке богослужебных функций, а также иные проявления прикладного характера стали исчезать в музыке Нового времени; данный процесс достиг своей кульминации в так называемой «чистой», абсолютной музыке. Устранение любого

---

<sup>48</sup> Один из примеров – дискуссия о форме пьесы Шёнберга op.11 №1 в статье Ю. Н. Холопова «"Tonal oder atonal" – о гармонии и формообразовании у Шёнберга» [199, с. 26–42].

внемузыкального контекста, постепенное забвение барочной теории аффектов вызвали необходимость пояснять содержание и смысл музыки<sup>49</sup>.

По очевидным причинам мы не можем говорить о герменевтике при конкретизации, расшифровке программности. В большей степени истолкованию и пониманию может подвергаться характер, настроение музыки. Согласно мнению размышлявших об этом представителей самых разных профессий, настроение (аффект) – важная часть музыкального содержания: именно оно является тем, что в музыке может подлежать пониманию<sup>50</sup>.

Мнение о содержательности музыки, как известно, глубоко укоренилось в российском музыкознании. Однако этого нельзя сказать столь же определённо про немецкоязычное музыкознание и про К. Дальхауза – в частности. Принципиально не отрицая наличие музыкального содержания, Дальхауз всё же предпочитал несколько уклоняться от его чёткого определения, что, возможно, было связано с феноменологической установкой, лежащей в основе множества его тезисов – декларированием первоочередной важности воспринимающего сознания.

М. Ш. Бонфельд в своей статье «Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки» [26] кратко упоминает «новую» музыкальную герменевтику и К. Дальхауза как одного из самых авторитетных её апологетов<sup>51</sup>. Отмечая стремление представителей «новой» герменевтики отмежеваться от устаревших подходов к музыке Г. Кречмара и А. Шеринга и одновременно адаптировать здесь идеи философов-герменевтов (названы

---

<sup>49</sup> Особую актуальность эта проблема приобрела в условиях новой формы бытия музыки – платных публичных концертов, получивших распространение в условиях европейского буржуазного общества.

<sup>50</sup> А. В. Михайлов, которого во многом правомерно причислить к представителям «новой» российской музыкальной герменевтики, предпочитал, как известно, не употреблять слово содержание, используя вместо этого загадочное словосочетание «то, что».

<sup>51</sup> Определение «"новая" музыкальная герменевтика» принадлежит Т. В. Чередниченко и употребляется в нескольких её работах. Однако оно не применялось зарубежными исследователями (точнее, ими не использовалось прилагательное «новая»); кроме того, не вполне понятно, как называть музыкальную герменевтику, по сей день существующую и развивающуюся в наши дни (определение «новейшая» здесь, вероятно, неприменимо). Так или иначе, характеристика Дальхауза и его единомышленников как «новых» музыкальных герменевтов сегодня требует оговорки и уточнения.



В. Дильтей и Х.-Г. Гадамер), учёный пишет, что предметом «новой» герменевтики оказывается не истолкование музыкальных текстов, а изучение изменчивости представлений о музыке в исследовательском и слушательском сознании. В подтверждение этой мысли М. Ш. Бонфельдом приводятся две небольшие цитаты из Дальхауза<sup>52</sup>.

Ю. Д. Златковский предлагает собственную классификацию видов музыкальной герменевтики [84, с. 39–40], выделяя *авторскую (композиторскую), научную и поэтизирующую* герменевтику (во всех случаях имеются в виду тексты, интерпретирующие содержание музыки). Наиболее важна, по мнению Златковского, авторская герменевтика – даже тогда, когда она является своеобразной маскировкой содержания. Научная же герменевтика рассматривается как музыковедческая разработка авторской, включающая в себя раскрытие смысла музыкальной символики (типичные примеры, приводимые Златковским – тексты А. Н. Серова, В. В. Стасова, А. Швейцера, А. В. Михайлова). Наконец, в третьей разновидности герменевтических текстов за основу интерпретации содержания музыки принимаются субъективные ассоциации слушателей (к которым относятся и профессиональные музыковеды) либо исполнителей. В качестве примера Златковским приведены работы Р. Роллана о Бетховене.

Не обсуждая спорности причисления музыковедческих разборов к названной разновидности герменевтических текстов, отметим более важное для нас *принципиальное несовпадение взглядов Златковского и Дальхауза на истолкования своих произведений самим авторами*. Точка зрения К. Дальхауза чётко сформулирована им, в частности, в начале статьи о Третьем квартете Шёнберга: «Максима, согласно которой высказывания автора о своём произведении есть не основа интерпретации, а материал для неё – общее место герменевтики, уже давно очевидное в литературной критике, однако в теории

---

<sup>52</sup> Создается впечатление, что они взяты не из оригинальных текстов самого Дальхауза, а из работ Т. В. Чередниченко без указания ссылок на них, поскольку цитаты даны не в прямом переводе с немецкого, а в том свободном варианте, в котором они фигурируют у названного исследователя.

музыкального анализа, похоже, утверждающееся лишь постепенно и с запозданием, связанным со склонностью музыкальной историографии к биографиям героического толка. Композитор – такой же экзегет, как и остальные, он не имеет ни малейшей привилегии на истолкование. Напоминание о том, как произведение возникло – даже если не принимать во внимание, что таковое может ввести в заблуждение – не означает ясного осознания того, что это произведение собой представляет» [261, S. 32].

Приведённое мнение Дальхауза разделяли многие представители философской герменевтики на Западе. Обобщая и суммируя их взгляды по этому поводу, С. Филиппов недвусмысленно утверждает: интерпретатор понимает автора лучше, чем он сам себя понимал. Согласно «герменевтической формуле», интерпретатор располагает целым сводом дополнительных фактов о произведении, включая его в самые различные контексты, а значит, может «лучше» сформулировать и раскрыть намерения автора, а также неосознаваемое для него самого [182, с. 168–169].

Точнее понять сущность «новой» музыкальной герменевтики позволяет прослеживание её исторического происхождения.

### **1.3.2 Из истории герменевтики в музыке.**

#### **«Старая» музыкальная герменевтика**

Согласно существующей в современном отечественном музыкознании разделении музыкальной герменевтики на «старую» и «новую», основоположником «старой» герменевтики, активно проявлявшей себя в первые десятилетия XX века, справедливо считается Г. Кречмар, выступивший в таком качестве в своей известной статье «Стимулы к развитию музыкальной герменевтики» (*Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, 1902) [357]. Продолжателями Кречмара стали А. Шеринг и – в меньшей степени – П. Беккер, не повторявшие его идей буквально и внесшие в эту область своё

понимание<sup>53</sup>. На сегодня герменевтика Г. Кречмара получила достаточно подробное освещение в русскоязычных трудах [182, 184]. Опираясь на барочную теорию аффектов, на «эстетику содержания», Кречмар как крупный и авторитетный историк своего времени стремился популяризировать старинную немецкую музыку. Реализуя свой научно-эстетический подход с опорой на историю и преследуя педагогические и просветительские цели, Кречмар стремился к своеобразной дешифровке музыкальных текстов барочных сочинений. К романтизму он относился резко отрицательно, ассоциируя его с «моральным и социальным вырождением», преступлением и болезненностью, возвышаемыми музыкой до уровня поэзии. Так, по мнению Кречмара, Верди чрезвычайно вредили «...ничтожность оперных текстов; от таких произведений, как “Риголетто”, “Травиата”, остаётся впечатление тоски и ужаса перед пустотой эпохи, ищущей поэзии в столь болезненном направлении. Как пагубен был романтизм – это ясно видно из истории современной оперы» [182, с. 232].

Предлагая проект реформы школьного музыкального образования, стремясь ввести в обучение нечто вроде начальной ступени «школы музыкальной эстетики», Кречмар пытался развивать у учеников способность «правильно» воспринимать музыку на основе понимания смысла её конкретных сторон и параметров – интервалов, динамики, темпа и т.д. Ему хотелось составить некий устойчивый словарь значений, где за каждым элементом закреплялось бы определённое содержание. Так, медленный темп в музыке, согласно Кречмару, означает «осторожно, рассудительно», быстрый – «бодро, весело, живо», низкий регистр – «угнетённо, подавленно», высокий –

---

<sup>53</sup> По мнению Ю. Златковского, в России к тому времени уже давно существовала своя ветвь музыкальной герменевтики, основоположником которой был А. Н. Серов [84, с. 39]. Действительно, к проблеме раскрытия смысла и содержания музыки русский композитор и критик относился не менее серьезно, чем Г. Кречмар. Тем не менее, впервые в профессиональном музыкознании словосочетание «музыкальная герменевтика» употребил всё-таки Кречмар, который к тому же обосновал в собственных работах суть стоящего за данным словосочетанием понятия.

«радостно», ход на узкий интервал – «робко, нерешительно, тихо», скачок на широкий интервал – «решительно, громко» [182, с. 225].

А. Шеринг – младший современник Кречмара, известный историк, во многом продолжая его начинания, стремился к гораздо более глубокому и точному пониманию музыки. Шеринг выделял в этом процессе три этапа: 1) «бессознательное» понимание (ощущение противоречивой «конфликтной жизни» произведения, «игры» психических напряжений и спадов); 2) конструктивные выявления аффектов как определителей бессознательных «поднимающихся в нас сил»; 3) нахождение предметного эквивалента, внемузыкального мотива, образа или события. В статье «Учение о музыкальной символике» (*Musikalische Symbolkunde*, 1935) [386] Шеринг пытался раскрыть и объяснить содержание некоторых символов в музыке<sup>54</sup>.

Некоторые важные отличия «старой» и «новой» музыкальной герменевтики обусловлены музыкальными специальностями представителей её обоих этапов (что, в свою очередь, косвенно связано с особенностями бытования музыки и музыкального образования в Германии 1910-х – 1930-х и 1970-х – 1980-х годов). Так, все три «старых» герменевта – Г. Кречмар, А. Шеринг, П. Беккер – были не только музыковедами, но и музыкантами-исполнителями, практиками: Кречмар – дирижёр, руководивший как хорами и оркестрами, происходил из семьи, выходцы из которой со времён Тридцатилетней войны (1618–1648) почти сплошь становились органистами и канторами [401, Sp. 1769]; Шеринг и Беккер, обучавшиеся скрипичной игре, некоторое время активно выступали на сцене как музыканты-исполнители. По сравнению с ними «новые» герменевты – прежде всего музыковеды: они не были связаны с исполнительской практикой столь же непосредственно.

Уместно вспомнить также и об образовании «старых» герменевтов, широте их гуманитарных интересов: Кречмар окончил *Kreuzschule* (протестантскую школу) в Дрездене, его учёба в Лейпцигском университете

---

<sup>54</sup> Это дало основание С. М. Филиппову называть герменевтику Шеринга «символической» [182, с. 194–197].

имела заметный классико-филологический и исторический уклон. Однако Кречмар не стремился углубляться в философскую проблематику, тогда как Шеринг, его младший современник и ученик, будучи студентом Берлинского университета, изучал не только историю литературы, но и посещал лекции таких крупных представителей немецкой философии, как В. Дильтей и Г. Зиммель. Стремление Шеринга к серьёзному и детальному обоснованию герменевтики с учётом сказанного вполне понятно.

Отличие «новой» музыкальной герменевтики от «старой» во многом заключается в усилении «философизации» и связанного с ней внимания к интенциональности, но не ограничивается этим. Оппозиционность двух периодов в эволюции науки о толковании музыки удобно иллюстрировать на уровне не только обобщений, но и более частных деталей – сравнив Дальхауза и Кречмара как исследователей, достаточно ярко репрезентировавших названные этапы в истории музыкальной герменевтики.

Обоим учёным присуще пристальное внимание к слову, бывшее следствием заметного филологического уклона в их образовании. Однако при этом для Дальхауза была принципиально неприемлемой опора Кречмара на эстетику содержания и на барочную теорию аффектов. Различия обнаруживаются и в других моментах: антигансликианская позиция Кречмара сменилась у Дальхауза во многом сочувственным отношением к Ганслику; стремлению Кречмара отзываться на музыку прежде всего эмоционально у Дальхауза контрастирует подчёркнутая рациональность музыкальных (часто – музыкально-философских) суждений<sup>55</sup>; если Кречмар призывал опираться на биографические сведения, то Дальхауз принципиально им не доверял; наконец, популяризаторским и просветительским намерениям Кречмара Дальхауз следовал лишь в небольшой степени – им противостоит научный характер текстов, преобладающий в его трудах.

---

<sup>55</sup> Широко известна меткая дальхаузовская формулировка, согласно которой Кречмар пытался раскрыть содержание музыки «языком плохой поэзии» [311, S. 8].

Музыкально-герменевтические попытки Кречмара во многом стали для Дальхауза поучительными – они показали бесперспективность и несостоятельность данного направления мысли о музыке (впрочем, Кречмар в этом отношении был не единственным «негативным» примером для Дальхауза: как будет показано ниже, сходную роль для немецкого музыковеда сыграл и Т. Адорно). Дальхауз (вместе со своими коллегами) преднамеренно строит свою концепцию на иных основаниях, к характеристике которых мы переходим.

### **1.3.3 «Новая» герменевтика: философия и музыка. Феноменология**

Новый важный этап в развитии музыкальной герменевтики наступает во второй половине XX века: ощущая неудовлетворение в связи с недостаточной научностью взглядов Кречмара и Шеринга, а также всё усиливающееся стремление анализировать музыку главным образом технологически, представители «новой» музыкальной герменевтики, к которым относятся К. Дальхауз и ряд его коллег – Х. Х. Эггебрехт, Х. де ла Мотте-Хабер, А. Новак, Т. Кнайф и др. – предприняли попытку адаптировать к музыке философские идеи Э. Гуссерля, М. Хайдеггера и Х.-Г. Гадамера. Именно в аспекте названной адаптации необходимо затронуть некоторые аспекты феноменологии (учения о феноменах) – одного из важных и влиятельных направлений в философии XX века, основоположником которого был видный немецкий философ Эдмунд Гуссерль (1859–1938)<sup>56</sup>.

Как известно, под феноменом в философии подразумевается явление, постигаемое в чувственном опыте, а также объект чувственного созерцания, отличающийся от его сущностной основы – ноумена. Однако Гуссерль понимал под феноменом нечто иное – смысл предмета, возникающий в

---

<sup>56</sup> С феноменологическим учением Гуссерля Дальхауз познакомился в Гёттингенском университете, где он обучался с 1947 по 1952 годы и, помимо занятий по основной специальности (музыковедение) под руководством Р. Гербера, слушал лекции по ряду других предметов – в том числе в том числе по философии, германистике, истории, истории искусства.

сознании. В феномене как структуре сознания познающий субъект и познаваемый объект сливаются, что, однако, не исключает объективного существования внешнего мира<sup>57</sup>.

Один из важнейших тезисов феноменологии – мысль об *априорности основных интенций сознания*: последнее предстает для феноменологов не иначе, как направленным на что-либо. Такая направленность на объект, или интенциональность (лат. *intentio* – стремление), согласно Гуссерлю, словно конституирует сознание, придавая ему значение и смысл.

Гуссерль выделял в феноменах различные слои, два из которых – предмет, мыслимый в сознании, и смысл как инвариантная структура и содержание языковых выражений – относятся к интенциональной структуре сознания. Таким образом, всё реально существующее имеет смысл, который сознание стремится постичь. Однако этот смысл затруднён для понимания целым рядом факторов, в том числе традиционными представлениями о тех или иных познаваемых предметах. Стремление «развести», изолировать предмет и его идеальный смысл, словно не доверяя как самому предмету, так и сложившимся представлениям о нём, явственно чувствуется в работах К. Дальхауза.

В связи с искажением смысла предмета в его традиционном понимании (в том числе и в научных знаниях) необходимо сделать следующее уточнение. Если выдвигать «принцип всех принципов», то есть лозунг «Назад к самим вещам», сформулированный в своё время Гуссерлем, то решающим для познания становится *изначальное созерцание*. Это значит, что не следует принимать ничего противоречащего данному изначальному созерцанию. Нужно забыть и те сведения о мире, которые накоплены наукой. Гуссерль по данному поводу, не боясь обвинений в свой адрес, прямо заявлял, что всякое начало познания ненаучно (при этом феноменологи отнюдь не намерены отказываться от всей философской и научной культуры прошлого).

---

<sup>57</sup> Гуссерль даже предпринимал специальные усилия для того, чтобы не допустить слияния сознания и предметов, на которые оно направлено.

Необходимо отметить, что Гуссерль начинал строить свою феноменологическую философию на основе отнюдь не гуманитарных, а точных наук: его первое крупное сочинение называлось «Философия арифметики» (*Philosophie der Arithmetik*, 1891). Затем появился двухтомник «Логические исследования» (*Logische Untersuchungen*, 1900–1901). Однако и здесь, как замечает лично знавший Гуссерля Г. Шпет, идея феноменологии ещё не реализуется во всей своей определённости и законченности [237, с. 78]. Не случайно и то, что Гуссерль, как указывает Р. Ингарден [87, с. 55–56], сначала не воспринимал идеи В. Дильтея, то есть не обращался к так называемым наукам о духе (гуманитарной области). Лишь сравнительно поздно – после 1933 года – оживляется интерес Гуссерля к проблемам философии культуры и философии истории.

В итоге не без оснований возникает ощущение, что *Дальхауз несколько эклектично соединяет в системе своих взглядов идеи Гуссерля, первоначально, как уже отмечалось, не апеллировавшего к сфере гуманитарного знания, и герменевтику Х.-Г. Гадамера, неотъемлемую от европейской (в частности, немецкой) гуманитарной традиции*. Дело могло обстоять таким образом, что идеи этих учёных были усвоены Дальхаузом в разное время<sup>58</sup>. Кроме того, нельзя не сказать и об имевшей место выборочности, фрагментарности обращения к их положениям<sup>59</sup>.

Именно через феноменологию (или во многом с опорой на неё) научное наследие Дальхауза характеризуется в статье Т. В. Чередниченко «Карл Дальхауз и его эстетическое исследование музыки» [213]. Категория интенциональности используется здесь при рассмотрении ключевых аспектов концепции учёного: проблем эстетической ценности музыки, её истории, а

---

<sup>58</sup> Однако тот факт, что сам Гуссерль во многом считал себя последователем Декарта, его рационализма (с лозунгом «мыслью, следовательно, существую»), говорит о близости установок Гуссерля Дальхаузу, настаивавшему на рациональности суждений о музыке.

<sup>59</sup> Можно говорить о сходном отношении Дальхауза и к учению М. Вебера об «идеальных типах»: употребляя данное выражение и всякий раз ссылаясь при этом на социолога, музыковед фактически никак не подразумевал того сложного идейного контекста, в котором у М. Вебера сформировался и употреблялся названный термин.



также соотнесенной с ними проблемы музыкальной логики [213, с. 61]. С интенциональностью в данной статье связана и попытка проанализировать язык музыковедческого описания.

Феноменологическое учение Дальхауз, в сущности, применяет довольно избирательно, заимствуя из него лишь тезис об интенциональности (насколько нам известно, им никогда не осуществлялась так называемая феноменологическая редукция, то есть попытка дойти до «чистого сознания» путём снятия с него тех или иных наслоений, которые не были даны в непосредственном созерцании предметов<sup>60</sup>). Несколько схематизируя, положение вещей можно представить так, что активное сознание словно наполняет значением и смыслом пассивные предметы окружающего мира; развиваться при этом может, в первую очередь, именно сознание, а лишь затем – окружающий мир, пусть даже и существующий независимо от него. И если именно интерпретирующее сознание прежде всего является исторически изменчивым, то вопросом о причинах его изменчивости Дальхауз, похоже, не задавался.

Прокомментируем выдержки из некоторых трудов Дальхауза, ярко репрезентирующие феноменологическое – «интенциональное» – понимание музыкальных явлений, акустических процессов<sup>61</sup>.

Обратимся к статье «Фрагменты о музыкальной герменевтике» [279]. В данном случае не должно удивлять, что феноменологическая постановка вопроса содержится в сравнительно небольшой работе, посвящённой, как следует из её названия, в первую очередь герменевтическим проблемам. Здесь перед нами наглядный пример того, как Дальхауз отчётливо разводит реально

---

<sup>60</sup> Хотя намёк на такую редукцию можно уловить, например, в следующем фрагменте статьи «"Понимание" музыки и язык музыкального анализа»: «В изначальном познании музыки, к которому <...> может путем снятия (Abtragen) связанных с языком слоёв музыкального восприятия приблизиться даже аналитик, не содержится отношения подлежащего и сказуемого, идущего от грамматической структуры речи о музыке» [266, S. 43].

<sup>61</sup> Отметим, что абсолютно ясный и естественный ход мысли, типичный для выпускника Гёттингенского университета, в котором традиции философской феноменологии были укоренены со времени преподавания в нем Э. Гуссерля (1901–1916 годы); они достаточно непросты для понимания тех, кто мало или совсем не соприкасался с феноменологией и типичной для неё постановкой вопросов.

звучащее в музыке, акустическое – и привносимое, «домысливаемое» сознанием (то есть интенциональное, касающееся в данном случае музыкальной логики). Учёный пишет: «Речь идёт об интенциональных, а не об акустически реальных моментах: тяжёлые доли такта, как уже говорилось, не всегда отмечены яркими акцентами; внешнее *crescendo* может сублимироваться во внутреннее – хотя и осязаемое, но акустически не реализуемое нарастание громкости; доминантовая функция аккорда не обязательно выписана в виде его акустического субстрата (видимо, малого мажорного или уменьшённого вводного септаккорда – *М.П.*); функциональные диссонансы – как октава в качестве задержания к септимере в 4-м такте симфонии «Юпитер» Моцарта – иногда являются акустическими консонансами» [279, S. 170]<sup>62</sup>. Интенциональность выступает в данном случае как достаточно убедительный аргумент против того, чтобы можно было говорить о более или менее устойчивых значениях метроритмических, фонических, ладотональных (ладофункциональных) аспектах музыки. Тем самым Дальхауз высказывает мысль о недопустимости прямых аналогий музыки и словесного языка: если и можно говорить о значении в музыке, то только метафорически, считает учёный.

Заметим, что интенциональный подход к музыке намечается в более ранней статье Дальхауза «"Понимание" музыки и язык музыкального анализа» [266]<sup>63</sup>. Несмотря на то, что термин «интенциональность» употребляется здесь

---

<sup>62</sup> Любопытное и тонкое наблюдение Дальхауза по поводу октавы как задержания к септимере в 4-м такте симфонии «Юпитер» (аналогичное, кстати, можно констатировать и в 8-м такте, где субдоминантовый квартсектаккорд выступает в качестве консонирующего задержания к тонике) легко допускает иное музыкально-техническое истолкование: при аналогии 3-го и 4-го тактов в плане содержащихся в них диссонирующего задержания и консонирующего разрешения 4-й такт вносит остроумное изменение, при котором неприготовленное задержание и разрешение «меняются ролями», и акустически консонирующее задержание делается к акустически же диссонирующей септимере. Можно добавить также, что данный смысловой оттенок – консонантности октавы и диссонантности септимеры в 4-м такте – несколько смягчается из-за принадлежности к одной и той же доминантовой гармонии (такая трактовка, кстати, с полным правом может считаться именно герменевтической, касающейся толкования смысла деталей, относящихся к акустике и к учению о гармонии).

<sup>63</sup> Её рассматривает Т. В. Чередниченко в своем содержательном очерке, посвящённом основополагающим моментам концепции Дальхауза в целом [213]. Здесь убедительно выделяются и чётко конкретизируются сущностные стороны герменевтики Дальхауза.

всего один раз (причем в относительно частном аспекте), сама интенциональная установка уже явственно ощущается и в дальнейшем неизменно прослеживается в научной концепции немецкого музыковеда. Правда, в отличие от статьи «Фрагменты о музыкальной герменевтике», где интенциональность распространяется на отдельные стороны музыкального языка, в публикации «"Понимание" музыки и язык музыкального анализа» она проявляется по отношению к трактовке музыки в целом.

Феноменологические и герменевтические приёмы предстают в этой работе Дальхауза как дополняющие и продолжающие друг друга, хотя сочетаются они абсолютно иначе по сравнению, например, с М. Хайдеггером<sup>64</sup>.

Основная мысль в рассуждениях Дальхауза сосредоточена вокруг возможности понимания музыки через анализ языка, на котором о ней говорится. Важный раздел статьи посвящён определению движущегося, активного начала в музыке. Тем самым делается попытка уловить её онтологический статус, найти ответ на вопрос, в чём заключаются отличительные качества музыки как феномена. Сам учёный поначалу словно сомневается в правомерности постановки этого вопроса. Обращаясь к описанию I части «Героики» Бетховена Вальтером Рицлером<sup>65</sup>, Дальхауз считает необходимым отметить, что оно не было задумано автором так, чтобы постоянно менять подлежащее в предложениях, характеризующих бетховенскую симфонию и осуществляемое в ней развитие; грамматическая структура аналитического описания является не коррелятом эстетического образа, а вынужденным результатом субстантивации, проистекающей из языка. Дальхауз подчёркивает, что в первоначальном познании музыки не содержатся отношения подлежащего и сказуемого, идущие от грамматической структуры речи о музыке.

---

<sup>64</sup> Дальхауз, насколько нам известно, практически не упоминал М. Хайдеггера в своих трудах, хотя нельзя сказать, что он не испытал его косвенного влияния.

<sup>65</sup> Имеется в виду книга Вальтера Рицлера «Бетховен» (Riezler W. Beethoven. 3. Aufl. Berlin; Zürich, 1936), где, как подчеркивает Дальхауз, симфония анализируется без «псевдопоэтических ассоциаций», то есть без влияния «старой» музыкальной герменевтики.

Однако далее немецкий музыковед, ненадолго подвергнув сомнению смену субстантивации, отражающую изменения субъекта в процессе развёртывания музыки, признает её *возможность и закономерность*: преобразование, происходящее при «переводе» музыкального восприятия на вербальный язык, не обязательно должно быть искажением. Установка на восприятие композитора или темы в качестве активно действующего субъекта музыки связана с произошедшим конце XVIII века окончательным переходом от барокко к классицизму, с эмансипацией музыкального инструментализма и наступлением «эпохи тематических процессов»<sup>66</sup>. К тому же, как указывает Дальхауз, появилась многочисленная литература, стремящаяся раскрыть и выявить заключённое в музыке «мышление». И нелогичность, возникающую при смене подлежащих (имён существительных, означающих активно действующего субъекта) в рицлеровских описаниях музыки симфоний Бетховена, Дальхауз расценивает как отражение парадоксальной одновременности разноречивых определений, реальной именно в музыкальном плане.

Приведённые рассуждения Дальхауза в своё время подверглись критической оценке со стороны Т. В. Чередниченко: признавая справедливость наблюдения учёного – «то, что можно услышать в музыке, связано с тем, что можно о ней прочесть», она отмечает необратимость данной формулы – то, «что можно прочесть о музыке», не вполне и не всегда зависит от того, «что можно в ней услышать». По мнению Чередниченко, Дальхауз анализирует в большей мере наложение теоретического описания на музыкальный язык, чем порождение вторым первого [222, с. 60–61]. Однако, как мы видели, в § 3 статьи Дальхауза ясно обозначены причины, на основании которых в музыке можно усмотреть аналогию с активным субъектом, а также говорить о

---

<sup>66</sup> Выражение заимствовано из названия книги К.Х. Вёрнера «Эпоха тематических процессов в истории музыки» (Wörner K. H. Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik. Regensburg, 1969).

своеобразном порождении этой новой музыкой структуры языка музыкального анализа.

Другим чрезвычайно показательным источником является книга Дальхауза «Анализ и ценностное суждение» [260]. Не рассматривая всего круга музыкально-эстетических проблем, поставленных в данном труде (в частности, соотношения композиционно-технического разбора музыки и аксиологического подхода к ней как раскрываемой здесь основной проблемы), остановимся на одном его фрагменте, в котором речь идёт об интенциональности сознания.

Учёный защищает эстетическое суждение от обвинения в том, что оно якобы стремится отказаться от рефлексии, рационального осмысления. Часто приводимый аргумент состоит в том, что эстетическое суждение опирается на вкус, не поддающийся рациональному постижению и аргументации: эстетическое суждение в своей основе является чувственно-эмоциональным, а значит, иррациональным. И всё же, по мнению Дальхауза, рациональное осмысление здесь совершенно необходимо – в том числе потому, что стремление избежать логического обоснования в XVII – XVIII веках было аристократической привилегией (Б. Грасиан, Ж.-Б. Дюбо); такое недоверие к рациональному – как аристократический или псевдоаристократический реликт – нет смысла и необходимости наследовать у прошлого. Так возникает прямая необходимость достижения объективности, что, согласно Дальхаузу, непросто.

Объективность – строгое рассмотрение предмета как такового – отнюдь не исключает эмоционального впечатления. Объективность не есть также интерсубъективность (согласие субъектов друг с другом), которая скорее опирается на общепринятые нормы [260, S. 11–13]. Самое же важное, согласно Дальхаузу, заключается в том, что объективность не есть свойство предмета, которое может наличествовать либо отсутствовать: резкую альтернативность учёный предлагает заменить «градуальным» пониманием объективности, возможностью её соблюдения в большей или меньшей степени. Параллельно он вновь подключает феноменологическую категорию интенциональности.

Абсолютная объективность невозможна по той причине, что говорить о полном обосновании музыкального феномена в акустической структуре, в реально слышимом – нельзя. Ведь даже сильные доли такта не всегда связаны с реальными акцентами – вместо этого они выделяются целым рядом различных, меняющихся средств. Иными словами, они даны не «реально», а «интенционально», и тем не менее они «объективны»: они – признак предмета [260, S. 13] (кавычки Дальхауза – *М.П.*). Феноменологическая установка, предполагающая рассмотрение того, как существующие объективно предметы даны воспринимающему сознанию, здесь ощущается очень явственно (пусть даже над кавычками у Дальхауза можно специально поразмышлять): эта установка, являющаяся для немецкого музыковеда безусловной истиной, одним из исходных пунктов размышлений, диктует и обуславливает в системе его взглядов чрезвычайно многое. Важно также, что учёный распространяет интенциональность и на другие «объективные» признаки музыки – в частности, на её чувственно-эмоциональное содержание, характер: узнавая в музыке то или иное настроение, слушатель понимает его как свойство «самой музыки» (вновь кавычки Дальхауза – *М.П.*), а не как нечто привнесённое композитором или исполнителем; сам слушатель отнюдь не обязательно печалится либо радуется, то есть проникается данным настроением. Следовательно, делает вывод Дальхауз, в музыкальном опыте имеется разная степень объективности, отличающейся к тому же по своей эмоциональной окраске. Видимо, это нужно понимать так, что и чувственно-эмоциональное содержание привносится в музыку воспринимающим сознанием, самой же музыке оно не присуще<sup>67</sup>. Здесь можно лишь сожалеть, что Дальхауз специально не останавливается на механизме, закономерностях, благодаря действию которых в музыке чувствуется то или иное настроение: ведь если какая-либо объективность в «окраске» существует, то такие закономерности тоже должны присутствовать<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> Ср.: «Чувство и характер, проявляющиеся как свойства самой музыки и не являющиеся “реальными” признаками» [260, S. 13].

<sup>68</sup> Полную противоположность здесь представляет учение о выразительных средствах музыки, утвердившееся в российском музыковедении.

Слово «выразительность» Дальхауза очевидным образом не устраивало: его употребление, по мнению музыковеда, намекает на субъекта, стоящего за музыкой, причём в данном качестве, видимо, не могут выступать ни композитор, ни исполнитель. В этой связи как источник, заслуживающий доверия, Дальхауз упоминал книгу Курта Хубера «Выразительный характер простейших музыкальных мотивов» (Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive, 1923) [348], однако не считал необходимым останавливаться на её основной проблематике подробно.

Наконец, ещё один чрезвычайно важный аспект раздела книги «Анализ и ценностное суждение», о котором идёт речь, состоит в следующем. Если предметное суждение о музыке (например, определение высоты звука) может быть «объективным» лишь относительно, то эстетическое суждение, приписывающее (именно такое слово употребил Дальхауз) музыкальному произведению «величие» или «законченность», может быть ещё менее объективным. И всё же ценностное суждение способно претендовать на объективность, пусть и относительную – при этом оно должно опираться, во-первых, на тщательное исследование предмета (музыкального произведения), а во-вторых, на компетентность, известный опыт в сфере рационального постижения, осмысления музыки: «групповая норма» (интерсубъективность), выступающая основой для эстетического суждения и признающая некий шлягер чем-то музыкальным, а бетховенскую симфонию – пустым набором звуков, просто-напросто недостаточно обоснована. Если и не стоит одобрять высокомерия посвящённых, то безграмотность в музыке – бесспорно, шаткий фундамент для эстетических суждений [260, S. 14].

Точнее представить роль Дальхауза и его коллег в музыковедении наших дней позволяет характеристика *философской герменевтики*, ставшей заметным явлением в западной гуманитарной науке XX века.

Современная герменевтика, как известно, стала своеобразной реакцией на рациональность философии Нового времени. В ней заметно возрастает удельный вес гуманитарной проблематики (в частности, закономерна столь

важная роль, отводящаяся искусству, поэзии – к примеру, у М. Хайдеггера). У богослова и мыслителя Ф. Шлейермахера (близкого ранним немецким романтикам) большое внимание отводится человеку, понимаемому в эстетическом, этическом, религиозном планах. Выдающийся датский теолог, философ и писатель С. Кьеркегор, испытавший заметное влияние немецкого романтизма, постоянно обращался к вопросам существования человека (не случайно его философией активно интересовались представители экзистенциализма).

В центре философии всё чаще оказываются проблемы бытия, что находит отражение в самом лексиконе данной науки: в него нередко входят особого рода неологизмы – составные понятия с дефисами, обладающие известной метафоричностью и подчёркивающие неразрывность, особо тесную связь явлений: «здесь-бытие», «бытие-в-мире»<sup>69</sup>.

Проблему нерасторжимого единства бытия и мира разрабатывали К. Ясперс и М. Хайдеггер. Согласно Хайдеггеру, считающемуся создателем фундаментальной онтологии, философия начинается не с учения о познании (как полагал И. Кант), а с учения о бытии [89, с. 287–288]. В работах Хайдеггера «Письмо о гуманизме» [185, с. 192], «Путь к языку» [там же, с. 272] неоднократно звучит мысль о так называемом «доме бытия», которым является язык.

Исключительно важное место занимает у Хайдеггера проблема понимания. На этом основании его по праву считают основоположником современной герменевтики.

В работах Дальхауза, как уже отмечалось выше, иногда фигурирует ещё одно важное имя – Людвиг Витгенштейн, представляющий так называемую аналитическую философию, течение, во многом противоположное феноменологии и герменевтике. В отличие от феноменологии, изучающей сознание, и герменевтики как учения о толковании, аналитическая философия

---

<sup>69</sup> А также понятия, образованные из ранее единого слова, части которого, разделённые дефисом, обретают относительно новый смысл – например, «пред-рассудок».



обращается к детальному анализу используемой логики и языка. Однако причины обращения к языку – иные по сравнению с герменевтикой. Ясность и логичность философии связываются здесь с языком, а не с сознанием.

Аналитической философии довольно близок так называемый логический позитивизм – стремление к строго научному постижению мира на основе математики, физики, логики. Его называют также неопозитивизмом – в отличие от позитивизма Огюста Конта.

Представители позитивизма и неопозитивизма недоверчиво относились к философским рассуждениям, не получавшим непосредственного подтверждения с помощью фактов. Однако необходимость философского знания стали защищать постпозитивисты (англичане Карл Поппер и Имре Лакатос, американцы Пол Фейерабенд и Томас Кун). Полагая, что истинное, непроверяемое знание возможно, и признавая неизбежность заблуждений, ошибок в процессе развития науки (в том числе так называемых научных революций), *постпозитивисты* (а вместе с ними – и неопозитивисты) *по сей день сохраняют критическую настроенность в отношении феноменологии и герменевтики.*

Предпринятая нами предельно краткая характеристика некоторых течений в области философии и теории науки XX века, разумеется, не претендует на выявление всех существенных признаков этих течений и взглядов их ведущих представителей. Во-первых, для нас было необходимым показать значительную сложность и противоречивость эволюции научного знания, предполагавшие неоднократные попытки подвергнуть радикальным сомнениям общепринятые постулаты и построить систему знаний на совершенно противоположной основе. Правда, это не исключало затем возврата (если не полного, то частичного) к недавно отвергнутому и критикованному. Во-вторых, нам представляется, что на очерченном фоне ярче высвечивается своеобразие научной позиции К. Дальхауза, не оставлявшего без внимания ни одного крупного и влиятельного течения в философской и общенаучной областях, а также не боявшегося попыток

применить их положения и идеи к музыкальной науке, включить музыковедение в их контекст.

Правда, в этой связи могла возникать – и действительно возникала – опасность некоего эклектизма, упрекнуть в котором немецкого музыковеда можно было с достаточным основанием<sup>70</sup>. Упоминание в работах Дальхауза постпозитивиста Т. Куна<sup>71</sup> и представителя аналитической философии Л. Витгенштейна видится вполне логичным (тем более что такое происходило отнюдь не «на одном дыхании»); отмеченное же выше принципиальное несогласие постпозитивистов с феноменологами и герменевтами принять гораздо труднее. Позиция Дальхауза становится понятнее, если учесть, что музыковед не стремился полностью следовать названным течениям и использовал их достижения избирательно, стараясь везде найти некое «рациональное зерно». Кроме того, выдающийся немецкий учёный, всегда будучи в курсе новых и новейших тенденций в эволюции интересовавших его наук, осознавал противоречивые, самые разнородные тенденции и внутри музыковедения, понимал их неизбежность и, что ещё важнее, принимал их далеко не во всём.

#### **1.3.4 «Новая» музыкальная герменевтика и анализ музыковедческого языка. Музыка как язык**

Герменевтика ещё на заре своего существования была неразрывно связана с языком, поскольку предназначалась для истолкования и понимания смысла «тёмных» – «герметических» текстов. Близость музыкальной герменевтики к языку, с одной стороны, роднит современную герменевтику с древней, а с другой – добавляет целый ряд важных аспектов её «языковости». Забегая вперед, отметим, что такой «литературно-словесный» характер

---

<sup>70</sup> Такие упреки звучали в адрес Дальхауза неоднократно – в частности, со стороны крупного музыковеда бывшей ГДР Георга Кнеплера.

<sup>71</sup> Дальхаузу была очень близка его мысль о неизбежной изменчивости любого знания.

герменевтики, «развёрнутость» к слову о музыке во многом обусловлены «оречевлением» данного вида искусства, начавшимся, по мнению А. В. Михайлова, в период романтизма [130, с. 295, примеч. 5; с. 360] и обретшим новое качество в поставангардистской композиторской практике, где слово о музыке всё больше и всё чаще занимает место самой музыки<sup>72</sup>.

Здесь нельзя забывать и о новой философской герменевтике – о Хайдеггере и Гадамере, в трудах которых бытие, искусство и слово об искусстве имеют некую особую, сокровенную связь.

Применительно к музыке можно говорить о давно и хорошо известной дилемме: музыка непереводаема на слова, не исчерпывается ими и не сводится к ним – её смысл и содержание улавливаются с их помощью лишь приблизительно. С другой стороны, объективировать и зафиксировать содержание музыки можно прежде всего словами, что неизбежно влечет за собой искажение и огрубление этого содержания. Более или менее чёткой фиксации в музыке, как известно, поддается её «внешняя» сторона – форма-схема, кристаллическая конструктивная организация. И всё же это не снимает необходимости вновь и вновь пытаться раскрыть трудноуловимое, мерцающее оттенками смысла содержание, скрывающееся за «внешними очертаниями».

Обратимся к статье «"Понимание" музыки и язык музыкального анализа», название и содержание которой утверждают непосредственную зависимость раскрытия смысла музыки как искусства от языка музыковедческих работ. Здесь рассматривается хотя и не универсальный, но важный и своеобразный аспект новой музыкальной герменевтики<sup>73</sup>.

Нами уже приводилась мысль М. Ш. Бонфельда о том, что её предметом оказывается не истолкование музыкальных текстов, а изучение изменчивости

---

<sup>72</sup> В связи с этим можно вспомнить, например, о «словесных партитурах» К. Штокхаузена, имеющих тенденцию полностью обособиться от своей конкретно-звуковой реализации.

<sup>73</sup> По сравнению с ним более широкое значение имеют два других направления деятельности – это, с одной стороны, стремление избежать «языка плохой поэзии», что неоднократно ставилось в вину представителям старой герменевтики; с другой – попытки уйти от абстрактной узости формально-технологических разборов; иными словами, это два основных момента, которые отмечены в Предисловии к сборнику «Доклады о музыкальной герменевтике» [311, S. 8].

представлений о музыке в исследовательском и слушательском сознании. Однако некоторая поправка здесь необходима: выдающийся немецкий музыковед второй половины XX века всё же *полностью не уходит от музыки, рассматривая её на основе изучения и сравнения разных мнений о ней*. Тем самым фиксируется этап и стадия в эволюции трактовки различных произведений, известной при жизни их авторов и отражённой в цитируемых Дальхаузом трудах музыковедов и критиков прошлого. Сюда же добавляется интерпретация, данная в трудах самого Дальхауза (разумеется, учёный не мог не осознавать, что и эта оценка с течением времени сменится какой-либо другой).

Количественно аналитические разборы тех или иных произведений занимают в огромном массиве научно-музыкального наследия Дальхауза довольно скромное место. Наиболее детально проанализированы Первый фортепианный концерт Й. Брамса, Вариации для оркестра op. 31 А. Шёнберга, Четвёртая симфония Л. ван Бетховена<sup>74</sup>. Помимо отдельных теоретических работ, посвящённых этим сочинениям, нужно назвать семь аналитических очерков, составляющих третью часть книги «Анализ и ценностное суждение», а также сравнительно краткие разборы тех или иных произведений, содержащиеся в различных трудах музыковеда<sup>75</sup> – в частности, анализы гармонии в мотетах Жоскена Дебре, фроттолах Марко Кара и Бартоломео Тромбончино, мадригалах Клаудио Монтеверди, представленные во второй диссертации Дальхауза «Исследования о возникновении гармонической тональности»; аналитические наблюдения над сочинениями И. Окегема, И. С. Баха, Г. Шютца, В. А. Моцарта, Р. Вагнера, А. фон Веберна, включённые в книгу «Учение о мелодии» (*Melodielehre*). Во всех случаях рассмотрение композиторской техники, разумеется, неотделимо от намного превосходящих

---

<sup>74</sup> Разборы указанных сочинений были выпущены отдельными брошюрами из серии «Шедевры музыки» (*Meisterwerke der Musik*) в выпусках 3 (1965), 7 (1968) и 20 (1979).

<sup>75</sup> В частности, в книге «Музыка XIX века» из «Новой энциклопедии музыковедения» [270], масштабной статье «Бах и романтический контрапункт» [263] и в других работах.

их количественно текстов эстетической, исторической, методологической направленности.

Вернёмся к статье «"Понимание" музыки и язык музыкального анализа» [266]. Дальхауз разводит нерелефлексированное «осуществление» (Vollzug) языка как «части жизненной формы»<sup>76</sup> и рефлектированное «понимание», подразумеваемое герменевтом и предполагающее некую дистанцию к сказанному или написанному. В первом случае речь идёт главным образом об обиходном, разговорном языке, во втором – об «интерпретации», являющейся искусством; учение об этом «искусстве» как раз и есть герменевтика: первичное, «естественное» понимание сменяется вторичным, «искусственным».

Различие простого «осуществления» (обиходной, повседневной, нерелефлексированной реализации) и «интерпретации» есть и в музыке: термин «понимание» тем самым обретает здесь двусмысленность. Обычное нерелефлексированное понимание есть, согласно Дальхаузу, более или менее адекватное воспроизведение нотного текста – в плане выбора темпа, ясности деления на синтаксические построения, соблюдения агогических отклонений от строгого темпа и т.д., и здесь, пишет Дальхауз, не требуется словесных пояснений относительно «смысла» [266, S. 38]. Речь, как мы видим, идёт о некоем учебно-школьном либо студенческом разучивании<sup>77</sup>. И лишь когда взаимопониманию и согласию (ученика и педагога, исполнителя и слушателя) что-то препятствует, то подключается «интерпретация» – характера, стиля и проч.

К сказанному Дальхауз добавляет подразделение на имеющееся реально – акустически данное – и нечто передаваемое этим реальным, раскрываемое в

---

<sup>76</sup> В примечании к 5-му тому Собрания сочинений Дальхауза по поводу данного фрагмента статьи Г. Данузер пишет о ключевом характере выражения «игра языка» для философии Л. Витгенштейна [285, S. 897], ссылаясь на его труд «Философские исследования». В русском переводе данный тезис звучит следующим образом: «Термин "языковая игра" призван подчеркнуть, что *говорить* на языке – компонент деятельности или форма жизни» [45, с. 90, курсив Л. Витгенштейна – М.П.].

<sup>77</sup> Отметим, однако, что и в этом случае неизбежно присутствуют признаки рефлектированного понимания – осознания формы, влекущего за собой выделение цезур при исполнении, соблюдение динамики, штрихов и проч.

нём. При этом, по Дальхаузу, интерпретироваться может только нечто музыкальное<sup>78</sup>, например – полный функциональный оборот T – S – D – T, где надо, во-первых, слышать акустически данное, а во-вторых, улавливать смысл, с трудом передаваемый словами. Чтобы почувствовать, «понять» смысл ладовых функций, слушатель отнюдь не должен знать названия T, S, D. Согласно Дальхаузу, ладовые функции – интенциональные моменты, объясняемые в данном случае достаточно просто: как одно из положений теории музыки, применяемое затем при анализе того или иного сочинения<sup>79</sup>.

В нотной записи не фиксируются также «энергетика» тяготений, напряжений и расслаблений, членение на синтаксические единицы, соотношение голосов музыкальной ткани, агогика<sup>80</sup>. И «понимание» того, что не нотруется, не записывается нотами, выглядит, следовательно, как «понимание» музыки в качестве «языка звуков».

Продолжая рассуждения немецкого учёного, можно прийти к выводу, что если музыка существует, лишь будучи «понимаемой» и не сводимой к её внешней, акустической стороне, то, следовательно, не может не иметь большого значения и музыкальная герменевтика. Если вполне был бы мыслим, возможен музыкальный «шрифт значений», дополняющий фиксируемое нотной записью – высоту, длительность, динамику, то он, как считает немецкий музыковед, не был реализован лишь по странному произволу или исторической случайности.

---

<sup>78</sup> Или же, если воспользоваться термином М. Г. Арановского, интрамузыкальное [12, с. 97].

<sup>79</sup> Намекая на идеально-неуловимый характер смысла музыки и трудность его вербальной формулировки, учёный употребляет выражение «объективный дух» (из «Эстетики» Гегеля). Этим объясняется также сочувственное отношение Дальхауза к таким музыковедам, как А. Хальм и Э. Курт: их «энергетизм» – именно такая область, где можно усмотреть смысл музыки, не рискуя трактовать её как отражение реальности.

<sup>80</sup> В данном случае с музыковедом можно было бы вступить в дискуссию: ведь, к примеру, та же агогика, не отражаемая в нотах, всё же допускает возможность такого отражения. Так, существует выполненная пианистом и педагогом П. В. Лобановым расшифровка агогических отклонений в авторском исполнении собственных сочинений А. Н. Скрябиным, – в частности, поэмы op. 32 № 1 [108]. Данная расшифровка может получить вполне «герменевтическое» истолкование – например, в плане социальной принадлежности того же Скрябина к аристократическим, а значит, особо утонченным натурам (что подтверждает и биография выдающегося русского композитора), а также ярким представителям романтического пианизма.

Чем меньше, однако, отказ от музыкального «шрифта значений» обоснован в «природе вещи», продолжает Дальхауз, тем нагляднее он выступает как знак исторической тенденции. В том, что современная композиторская и исполнительская практика фактически настаивает на простом «шрифте звучания», проявляется намерение выделить «двухслойность» музыки, её сходную с языком дифференциацию на звучание и значение – при несомненной аналогии музыкальной нотации и европейского шрифта (так называемого буквенно-звукового письма – *М.П.*), обозначающего опять-таки звуки, а не смысл. Лишь в «понимании» того, что не нотруется, проявляется «дух», который заключает в себе «мёртвая буква», не означающая ничего, кроме акустической внешней стороны [266, S. 39].

Историческая тенденция, о которой пишет Дальхауз, состоит, следовательно, не только в отказе применять в музыке предлагаемый им «шрифт значений», но и в возрастающей неясности относительно того, как нужно исполнять, а значит и «понимать» музыку (исполнителями и слушателями). Иными словами, роль музыкальной герменевтики в перспективе должна возрастать.

Главный аргумент, на котором Дальхауз особенно настаивает – обоснование правомерности считать музыку языком: её беспредметность, непереводаемость на слова<sup>81</sup> и тесная зависимость музыкального смысла от способов, с помощью которых этот смысл был раскрыт и донесён до слушателя, означает *хотя и сужение «языковости» музыки, но никак не отказ от неё* [ibid., S. 40–41]<sup>82</sup>. Несмотря на то, что музыка не содержит всех

---

<sup>81</sup> Ещё корректнее было бы сказать, что в музыке – вопреки целому ряду попыток – так и не удалось обнаружить аналога слову-понятию, обладающему более или менее точным смыслом – либо несколькими таковыми смыслами, исторически изменчивыми, возникающими, преобразующимися, отмирающими с течением времени. Заметим попутно, что «нереводаемость» музыки на слова означает у Дальхауза невозможность (либо ненужность) её «перевода» в эмоции.

<sup>82</sup> Вновь перед нами тезис в пользу «интрамузыкальной» семантики, то есть того, что музыка означает саму себя.

определяющих, сущностных признаков языка, она всё же многими различными способами сохраняет с ним родство<sup>83</sup>.

Дальхауз ссылается здесь на § 65 «Философских исследований» Л. Витгенштейна: «Вместо того, чтобы выявлять то общее, что свойственно всему, называемому языком, я говорю: во всех этих явлениях нет какой-то одной общей черты, из-за которой мы применяли к ним всем одинаковое слово. Но они родственны друг другу многообразными способами. Именно в силу этого родства или же этих родственных связей мы и называем всех их языками» [45, с. 110].

Беспредметный характер музыки (подразумевается «чистая» инструментальная музыка – *М.П.*) ослабляет её аналогию с языком, но всё же термин «музыкальный язык», продолжает учёный – не метафора, а скорее убедительное отражение того, что музыка – по аналогии с языком или «в качестве» языка – многослойна: звучащий материал здесь «выражает» смысл [266, S. 40].

Подобие музыки языку – исторично: музыка была сначала связана с языком, а затем сама проявилась в качестве языка. И «эмансипация инструментальной музыки» (здесь Дальхауз делает выпад против Ганслика, возражает ему, говоря в то же время в основном о «чистой» инструментальной музыке) означает то, что музыка смогла обособиться от языка, не сужая своего характера как искусства, так как сама стала языком, раскрывающим «смысловую связь». «Специфическое» в музыке, добавляет учёный, в том числе в «абсолютной», есть то, что она в своих важнейших, основополагающих признаках не «специфически» музыкальна [*ibid.*, S. 41].

Отстаивая и защищая в § 2 обсуждаемой статьи правомерность трактовки музыки как языка, Дальхауз попутно касается аргументов «за» и «против»,

---

<sup>83</sup> Соотношение словесного и музыкального языков неоднократно рассматривалось в ряде трудов российских музыковедов. Их научный опыт в данной области обобщён В.Н. Холоповой [205, с. 152–161].



приводившихся разными музыкантами и учеными, а также причин особой стойкости, жизнеспособности аналогий музыки с языком.

Полемизируя с Гансликом, Дальхауз вновь подключает столь важный для себя исторический момент. При анализе тезиса Ганслика, направленного против «новонемецкой доктрины» (мысли, высказанной в статье Р. Вагнера «О симфонических поэмах Ф. Листа» – о том, что музыка есть язык с предметной определённой или что она могла бы стать таковым – *М.П.*), учёный подчёркивает его противоречие тенденции исторического развития: «эмансипация инструментальной музыки», теоретической рефлексией которой стало утверждение Ганслика о замыкании музыки на себе самой как «движущейся звуковой формы», как раз и означает её способность обособиться от словесного языка и раскрывать при этом смысловые оттенки, не исчерпываемые акустически улавливаемыми последовательностями звуков. «Специфическое» в музыке, в том числе в «абсолютной», Дальхауз усматривает в том, что она в своих наиболее существенных признаках не «специфически» музыкальна – иными словами, содержит смысл, постигаемый рационально. Однако учёный на этом останавливается *и далее этот смысл не конкретизирует*. И хотя учёный *далее этот смысл не конкретизирует*, таковой, как явствует из контекста его трудов, заключается в *poiesis*'е музыки, в том, как она устроена – в тональном плане, соотношении голосов музыкальной ткани, метроритмической организации, тематическом развитии и т.п.

Принципиально важные замечания, которые необходимо сделать в связи с тезисом Дальхауза (а также прочих представителей «новой» музыкальной герменевтики) о необходимости анализа языка музыковедческих работ, таковы.

Во-первых, генезис интереса Дальхауза к языку обнаруживает несколько истоков: это традиции философской герменевтики Хайдеггера и Гадамера, в рамках которых провозглашается онтологическая неотделимость бытия, языка и мышления; это также положения аналитической философии Л. Витгенштейна, где ясность и логичность мышления связываются прежде всего с языком. Если у Хайдеггера анализируется жизнь языка в философии,

поэзии, литературе, связанных между собой, то у Витгенштейна – в строгих, внутренне непротиворечивых логических умозаключениях (впрочем, точки соприкосновения между Хайдеггером и Витгенштейном здесь отнюдь не исключены).

Во-вторых, методика анализа музыковедческого языка, изложенная Дальхаузом в рассмотренной выше статье, не предполагает непосредственной опоры на названных идейных предшественников музыковеда. Однако поиск Дальхаузом активного субъекта музыкально-аналитических очерков обнаруживает, пожалуй, большее сходство с рассуждениями Витгенштейна.

Анализ музыковедческого языка – не универсальный по своему значению и важности, а скорее частный аспект деятельности «новой» музыкальной герменевтики: не случайно Дальхауз предпринимает таковой в сравнительно немногих из своих работ, в частности – в рассмотренной выше статье (отличающейся, впрочем, неизменной глубиной и оригинальностью мысли).

Завершая раздел нашей работы, посвящённый герменевтике, обратимся ещё раз к её историческому происхождению.

Как известно, слово *ἑρμηνευτική* – греческое, относившееся к истолкованию многозначных, насыщенных аллегоричностью предсказаний оракулов. Свой несуетный, возвышающийся над жизненной повседневностью статус герменевтика сохранила и в Средневековье, когда стала применяться для разъяснения Священного писания.

Именно такое её понимание взято за основу в опубликованной в 2011 году статье В. Шуранова, где противопоставлены друг другу эстетика и герменевтика как два способа мировидения [239]. Эстетика предстаёт здесь как восприятие прекрасного в мире и в искусстве через человеческое прикосновение и восприятие, а герменевтика (относительно которой сделана оговорка, что в виду имеется не трансформированная и искажённая герменевтика XX века, а наука в её «концептуальном достоянии», сформировавшемся в рамках средневековой христианской экзегетики) – как понимание, снимающее возможность произвольного, субъективного

толкования, отвлекающееся от гуманистической установки (принижающей возвышенное), абстрагирующееся от предметности. Речь идёт о человеческом и «надчеловеческом» подходах к истолкованию искусства музыки, о необходимости и одновременно большой сложности избавления от стереотипов его восприятия, сложившихся в эпоху Возрождения и в последующее время преобладающих в музыковедческой науке и учебной практике сегодняшнего дня.

Однако в научно-музыкальном наследии Дальхауза мы встречаемся именно с той трансформированной и «искажённой» герменевтикой прошлого столетия, которая является абсолютно преобладающей в европейской музыкальной науке по сей день. Если в указанной публикации В. Шуранова говорится о концепции М. Хайдеггера, предлагавшего придать смыслу искусства и прекрасного онтологичность – статус сущности бытия, а не человеческого видения, и тем самым до известной степени вернуть герменевтику к её первоначальному состоянию, сформировавшемуся в Средневековье, то данный аспект философии М. Хайдеггера и его ученика Х.-Г. Гадамера как раз не получил у Дальхауза продолжения и развития. «Искажённая» герменевтика подразумевала у него возможность смыкания с психологией, социологией, политикой, а значит, была изначально пронизана человеческим, гуманитарным пониманием и подходом: Дальхауз никогда не апеллировал к смысловой вертикали, предполагающей соотнесение друг с другом человеческого и «надмирного» – мы нигде не встретим у него рассуждений о божественном, трансцендентальном, иррациональном: наоборот, он всячески стремился к широте «горизонтального» охвата теории и истории музыки в совокупности с названными выше другими сферами и областями человеческой жизни и культуры (сознания). Если такой подход и можно критиковать с «подлинно-герменевтических» позиций, то его нельзя не признать основополагающим для немецкого музыковеда.

«Мировоззренческий» статус дальхаузовской музыкальной герменевтики, безусловно, заметно отличает её от того, чем она была в эпохи античности и

средних веков. Учёт исторического происхождения данного направления музыкознания, однако, позволяет точнее представить, чем оно является сегодня. Не побоимся утверждать, что герменевтика, относящаяся к названной области, в значительной мере остаётся отрешённой от обыденных, утилитарно-учебных потребностей – уделом концептуальной, эстетико-философской мысли о музыке.

## Глава 2. Музыкальный анализ и его роль в наследии Дальхауза

### 2.1 Возникновение «института анализа» в «абсолютной» музыке конца XVIII – XIX веков. Проблематика содержания и «смысла» музыки.

#### Виды суждения о музыке

Формирование основных сфер научных интересов Дальхауза можно констатировать уже в 1950-е годы<sup>84</sup> – сразу после окончания учёбы в Гёттингенском университете; хотя здесь уже можно говорить о единстве и взаимодополнении теории и истории музыки, первая поначалу всё же преобладала. Следует отметить также устойчивый интерес к философии и эстетике, проявлявшийся в неизменном глубоком умении диалектически мыслить, а также прекрасное знание мировой литературы.

Отношение Дальхауза к анализу музыки заслуживает того, чтобы стать предметом особого рассмотрения: таким образом можно выявить некоторые важные моменты, непосредственно касающиеся основ научных воззрений учёного.

Карл Дальхауз, разумеется, ни в коей мере не был единственным среди немецких и европейских музыковедов, кто достаточно активно обращался к музыкальному анализу и ставил его на службу своим научным целям. Однако специально выделить данную область музыковедения в контексте наследия учёного побуждает одна очень важная причина: *именно анализ, по мнению Дальхауза, способен обосновать эстетическую ценность музыки*. Более того, можно утверждать, что технологический анализ музыкальных произведений у учёного в конечном счёте представляет собой не что иное, как попытку понять суть феномена музыки.

---

<sup>84</sup> Первое публичное выступление Дальхауза в профессиональной сфере состоялось на конгрессе Общества музыкальных исследований (Gesellschaft für Musikforschung) в Бамберге в 1953 году. Прочитанный им доклад, посвящённый учению о фигурах у Кр. Бернхардта, произвёл сенсацию.

Вспомним некоторые факты. Дальхауз углублённо занимался вопросами эволюции европейской тональной системы: в его второй диссертации о возникновении «гармонической» тональности подробно рассматривается проблематика модальной и тональной систем, интервального и аккордового письма XV – XVII веков; он был также автором содержательных статей о ладовой (тональной) функции, аспектах консонирования и диссонирования, терминах *Dur* и *moll*<sup>85</sup>, гармонии Джезуальдо, Жоскена Дебре, Монтеверди, И. С. Баха. Учёный обладал глубокими знаниями о метроритме – специально писал про учение о такте XV – XVII веков и у венских классиков, про историю теории ритма. Кроме того, он обращался к вопросам мелодики: они, в частности, освещены в брошюре, подготовленной в соавторстве с Ларсом Ульрихом Абрахамом [244]. К этому необходимо добавить небольшие работы о контрапункте, инструментовке, ряд статей об оперной драматургии. Дальхауз писал о музыкально-теоретических взглядах Х. Кр. Коха, А. Б. Маркса, Х. Римана, был глубоким знатоком целого ряда музыкальных трактатов Нового времени (прежде всего немецких авторов). Однако количественно в наследии Дальхауза преобладают аналитические этюды более общего плана, где вопросы мелодического, гармонического, метроритмического и контрапунктического развития специально не выделяются, служа лишь для характеристики целого.

Вряд ли нужно уточнять, что немецкий музыковед не стремился предпринимать аналитические разборы учебно-дидактического плана: преобладание в них концептуальности и научной направленности не вызывает сомнений. Помимо этого, предметом рассмотрения учёного неизменно становились только высокохудожественные сочинения, в значительной эстетической ценности которых он не сомневался<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Перевод данной статьи на русский язык выполнен Е. Пинчуковым [68].

<sup>86</sup> Существуют также критические комментарии Дальхауза к книге Дитера де ла Мотте «Музыкальный анализ», представляющие собой дополнения и уточнения к авторским аналитическим этюдам [369]. Они вызывают несомненный интерес, хотя и не вполне показательны – именно поэтому мы не останавливаемся на них специально.

Судьба распорядилась так, что условия для развития музыкальной науки в Германии и России в XX веке заметно отличались. Впрочем, можно исключить зловещий период фашистской диктатуры в Германии, а также четыре с небольшим десятилетия существования бывшей ГДР (1949–1990), где музыковедение эволюционировало достаточно активно: применительно к названным хронологическим отрезкам и господствовавшим в них политическим режимам можно, помимо отличий, констатировать и немало сходного с условиями существования музыковедения в бывшем СССР. Так, ещё со сталинских времён в советской музыкальной науке наметилась явная тенденция к более активному развитию теоретического музыкознания, которое было гораздо труднее, чем историческое, обвинить в политической и гражданской неблагонадёжности. Впрочем, и внутри теории музыки всё обстояло не так просто: как известно, после постановления ЦК ВКП (б) 1948 года И. В. Способин подвергся критике за «формалистический» учебник, носивший название «Музыкальная форма» (хотя оно осталось при дальнейших переизданиях неизменным, и натиск критики благополучно удалось выдержать). По свидетельству Ю. Н. Холопова, вытеснение в консерваторских программах предмета «Анализ музыкальных форм» дисциплиной «Анализ музыкальных произведений» представляла собой последствия 1948 года, когда «форма» пострадала из-за рокового этимологического родства с «формализмом» [197, с. 576].

Следует коснуться и ещё одного важного аспекта – тесной взаимосвязи духовной жизни Западной и Восточной областей Европы, внешне разделённых Берлинской стеной и политикой «железного занавеса». Если музыкально-теоретическая наука бывшего СССР, находившаяся под заметным идеологическим давлением официально признанной диалектико-материалистической философии, искала объяснения тайн и загадок музыки прежде всего в отражении ею окружающего мира (что, во-первых, имело свои давние традиции, уходящие корнями в античную науку, а во-вторых, отнюдь не исключало замечательных достижений советских учёных-теоретиков в

выяснении специфики имманентно-музыкального), то представители западного (в частности, немецкого) музыковедения, объяснявшие музыку прежде всего через обращение к области духовно-идеального, трансцендентального, интенционального, бывшие формально гораздо более свободомыслящими, не могли в какой-то степени не придерживаться *оппозиционной точки зрения* и не опровергать взглядов своих коллег, находившихся по ту сторону официально-идеологической границы. Не секрет, что любая наука, и в первую очередь гуманитарная (Geisteswissenschaft, «наука о духе», если воспользоваться известной формулировкой Вильгельма Дильтея), не может существовать и развиваться, не полемизируя с кем-то из «инакомыслящих», не опровергая системы взглядов своих идейных противников (являющихся одновременно и союзниками, ибо способствующих глубине и убедительности аргументации)<sup>87</sup>.

Сказанное имеет самое прямое отношение к взглядам Карла Дальхауза, складывавшимся и как следование традициям, и как сознательная оппозиция восточноевропейской музыкальной науке.

Как известно, в европейской и российской практике музыкального образования и музыковедения имеет место сходное разделение теоретических дисциплин на три важнейших области: гармония, полифония и музыкальная форма. Предметы музыкальной формы и музыкального анализа близки – в Западной Европе второй половины XX века они, безусловно, не могли подвергаться никакому идеологическому давлению.

Преобладание музыкального анализа в научном наследии Дальхауза непосредственным образом связано с его многолетними размышлениями о специфике европейской музыки как искусства. Исключительно важный аспект этих размышлений – музыкально-аксиологическая проблематика. Вероятно, не требует специальных доказательств тот факт, что *музыкальный анализ* (разумеется, научно-концептуальный, а не учебный) *внутренне не может не быть связанным с проблемой эстетической ценности музыки*. Детальные и

---

<sup>87</sup> Любопытную тему для самостоятельного исследования могли бы составить пути и способы отечественной музыкальной науки «обходить» систему официальных идеологических запретов.



глубокие аналитические разборы необозримого корпуса классических произведений, осуществлённые музыковедами разных стран и эпох, во многом представляют собой не что иное, как более или менее очевидные попытки обосновать и доказать художественную ценность рассматриваемого произведения, сделать это более аргументировано и убедительно, подойти с какой-либо новой стороны (в отечественном музыкознании ярким примером могут служить, в частности, размышления Л. А. Мазеля о художественном открытии, представленные в ряде его трудов; музыкально-аксиологический «обертон» без труда улавливается и в работе Ю. Н. Холопова «О музыкально-теоретической системе Хайнриха Шенкера»). Более того, сам интерес к концепции австрийского теоретика со стороны выдающегося российского музыковеда во многом обусловлен именно тем, что метод Шенкера есть попытка представить научную систему обоснования ценности и значимости музыкального сочинения, в котором удаётся открыть присутствие «перволинии» и «первоструктуры»).

Как известно, можно с бóльшим или меньшим успехом *объяснить* гениальное художественное произведение, однако его невозможно *повторить* – не в смысле исполнительской интерпретации, а в плане создания чего-либо близкого ему по художественному уровню. Тем не менее, по сей день не угасло стремление найти «рецепты» красоты музыки, и учебная практика, например, дисциплины тональной гармонии – не что иное, как попытки научить хотя бы в незначительной степени достигать этого совершенства, на несколько шагов приближаться к нему. Музыкальная педагогика, профессиональное обучение ремеслу теоретика и композитора уже несколько веков успешно решают свои задачи и приносят несомненную пользу, однако прекрасное в искусстве сохраняет свою загадочность, иррациональность, что вновь и вновь выступает в качестве стимула попытаться покорить данную вершину.

Музыкальный анализ в своём первоначальном виде есть осмысление музыки, некое стремление разобраться в ней, понять её «устройство»: увиденный под таким углом зрения, он должен считаться ровесником искусства

звуков (а также и других искусств) и совершается, как правило, стихийно, отчасти бессознательно. Но только лишь когда под анализом подразумевается важная учебная дисциплина, предполагающая уже не первоначальный, а органичный синтез метроритмической, фактурной, звуковысотной, гармонической, тематической организации, приёмов развития, закономерностей типа композиции, можно говорить о музыкальном анализе как о важнейшей составляющей профессионального обучения – предмете, преподаваемом с опорой на усвоенные сведения из области элементарной теории, гармонии, музыкальной литературы (куда неизбежно присоединяется выбор *методологии* анализа). Именно здесь берёт начало путь к углублённому постижению музыки, лежащему в основе современного бытования данного вида искусства в странах европейской традиции. Анализ становится важнейшим компонентом деятельности профессиональных музыкантов – теоретиков и историков, композиторов, исполнителей и слушателей, критиков, педагогов и др., и двоякий смысл слова «анализ» – как деятельности по осмыслению музыки и как особой дисциплины – в данном случае является не случайным, а плодотворным и важным, ставящем предмет музыкального анализа на особое место. Именно отсюда, на наш взгляд, должен начинаться путь к пониманию аналитического метода К. Дальхауза.

Пытаясь переосмыслить многие важнейшие музыкально-исторические и музыкально-теоретические категории, представители «новой» музыкальной эстетики [217, с. 7–10] не делают исключения и для самого понятия музыки – *Musikbegriff*. По мнению Дальхауза и его коллеги Эггебрехта, три основных этапа в исторической эволюции данного понятия таковы:

1. Античная трактовка музыки как элемента хорейи, предполагающая синкретическое единство с движением и словом.
2. Так называемая «абсолютная» музыка, не связанная с текстом, богослужением, социально-прикладной функцией.
3. Новая музыкально-эстетическая парадигма, предполагающая плюралистичность воззрений и взглядов, обилие словесных (в том числе

авторских) высказываний о феномене музыки, о произведениях, техниках письма и т.п.

На первый взгляд, перед нами схема, варианты которой можно встретить и в отечественной музыкальной науке. Однако в качестве одной из важнейших основ такого подразделения у К. Дальхауза и Х. Х. Эггебрехта выступает не что иное, как слово. Именно «языковой компонент в музыке» – “Anteil der Sprache an der Musik” (Дальхауз) – то есть варианты их единства, степень активности вторжения слова в материю музыки, был одним из важных объектов внимания представителей музыкальной герменевтики, во многом являвшихся единомышленниками Дальхауза. Несколько упрощая только что приведённую точку зрения, можно сказать, что три этапа исторической эволюции музыкального искусства – это *синкретиз музыки и слова*, затем *музыка, освободившаяся от слова* и, наконец, *музыка, вновь требующая слова*, но уже в ином качестве – как комментария. При этом именно XIX век – эпоха романтизма, – по мнению многих представителей западной музыковедческой мысли, особенно важен для истории музыки, для самого музыкального искусства как такового: лишь в это время музыка вполне становится сама собой, исчерпывающе реализует свой внутренний потенциал и достигает подлинной зрелости (на данной проблеме мы специально остановимся в 3-й главе работы).

Однако с признанием особой значимости XIX столетия (в чём солидарны такие западные исследователи, как Адольф Новак, Лео Дорнер, Вальтер Виора и ряд других) и с реставраторской позицией по отношению к нему бывает, в свою очередь, связана более низкая оценка XX века: именно такова дальхаузовская критика художественной практики авангарда второй волны, звучащая в целом ряде его работ.

Согласно Дальхаузу, «абсолютная» музыка возникает лишь в конце XVIII века – в лице инструментальной музыки, завоевавшей всеобщее признание. Однако самими её создателями – как композиторами, так и исполнителями – она отнюдь не мыслилась в качестве воплощения идеала

прекрасного в романтическом смысле, объекта чисто эстетического созерцания. Симфонии Карла Стамица и Йозефа Гайдна, возникавшие в контексте концертной жизни того времени, были направлены прежде всего на культуру общения чувств, тесно связанную с литературными и педагогическими усилиями буржуазии<sup>88</sup> утвердить себя в нравственном и гуманитарном плане. В этой связи Дальхауз ссылается на биографа Гайдна Георга Августа Гризингера, сообщавшего, что композитор в своих симфониях хотел представить слушателю «моральные характеры»; эстетика представления же, по мнению Дальхауза, мыслилась тогда одновременно и как эстетика воздействия. Музыка, в том числе и чисто инструментальная, стремилась быть полезной и как средство образования [260, S. 105].

Однако вскоре появляется осознание того, что музыка обладает своей собственной – «музыкальной» логикой. Зарождается проблематика будущих категорий «содержания» и «смысла» музыки.

Необходимость в специальном анализе имманентно-музыкальной стороны возникает при восприятии «чистой», или «абсолютной» музыки – непрограммных инструментальных сочинений, в значительной мере утративших связь с барочной теорией аффектов и музыкально-риторическими фигурами. Восполнить постепенно растущий пробел в понимании содержания инструментальной музыки был призван музыкальный анализ, формирующийся во второй половине XVIII – первой половине XIX веков.

Среди работ Дальхауза, наиболее тесно соприкасающихся с проблемой музыкального анализа, в первую очередь необходимо назвать монографию «Анализ и ценностное суждение» и главу «Теория музыки» из книги «Введение в систематическое музыкознание» [296]<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Забегая вперед, отметим, что так называемой просвещённой буржуазии Дальхауз отведёт особую роль в культуре XIX века: таковое произойдёт в его большой работе, посвящённой данному столетию [270]. Об этом будет сказано ниже.

<sup>89</sup> Эта книга, вышедшая под редакцией Дальхауза, содержит также разделы, написанные тремя другими немецкими учёными, в том числе постоянными сотрудниками и единомышленниками Дальхауза – Хельгой де ла Мотте-Хабер и Тибором Кнайфом.

Учёный, как уже отмечалось, не стремился к построению замкнутой, не допускающей развития системы взглядов на музыкальное искусство. Дальхауз никогда не писал учебников, предполагающих ясность, однозначность и тем самым неизбежно огрубляющих, схематизирующих реальную действительность и её картину в человеческом сознании. Даже статьи Дальхауза, написанные для словарей и энциклопедий, не свободны от эссеистичности, непринужденности в изложении мыслей. Принципиальная неокончателность научных построений Дальхауза, возможность их опровержения и высказывания возражений по их поводу наводят на мысль о том, что и его мнения с неизбежностью должны будут подвергнуться пересмотру – исходя из ситуации в музыковедении, которая сложится в будущем.

Отмеченные нами особенности научного изложения Дальхауза в полной мере присутствуют и в книге «Анализ и ценностное суждение», к рассмотрению которой мы переходим. Поскольку данная работа ещё не переводилась на русский язык, мы намеренно излагаем содержание разделов, наиболее актуальных для нашего исследования, достаточно подробно.

Книга состоит из предисловия и трёх частей, озаглавленных соответственно «Предпосылки», «Критерии» и «Анализы». Каждая часть включает семь глав. Комментарии, примечания, список литературы сведены к минимуму – можно сказать, почти отсутствуют<sup>90</sup>.

Без преувеличения можно утверждать, что данный труд Дальхауза во многом имеет полемическую направленность – против чрезмерной и односторонней «технологичности» музыкального анализа, недостаточности методологической саморефлексии, а также против его бесцельности,

---

<sup>90</sup> Названия трёх частей книги следует понимать как *предпосылки* объединения анализа и эстетики, *критерии* анализа музыки с указанных совместных позиций и *аналитические этюды*, демонстрирующие выбранную и найденную методологию анализа. В действительности, однако, такое деление выдерживается не всегда, особенно в 1-й и 2-й частях. По своей структуре книга (состоящая из трёх частей, каждая из которых включает семь глав) примечательным образом напоминает о композиции «Лунного Пьеро» Шёнберга – «трижды семь стихотворений Альбера Жиро».

встречающейся в учебных курсах. Утверждая необходимость более гибкой связи музыкального анализа с эстетикой, а также с историей, Дальхауз пытается поднять его на новую высоту, придать статус подлинной науки и в собственных разборах нескольких музыкальных произведений различных эпох, авторов и стилей продемонстрировать реальные возможности таких связей. Самым высоким предназначением музыкального анализа Дальхауз считает его способность *обосновывать эстетическое (ценностное) суждение о музыке*. Попытаемся раскрыть это исключительно важное положение немецкого учёного, аккумулирующее в себе целый ряд аспектов выдвинутой им научно-музыкальной концепции.

Музыковед констатирует следующую ситуацию, сложившуюся в западном музыкознании, по-видимому, в 50-х – 60-х годах XX века: прочно укоренилось мнение, что ценностные суждения – не что иное, как явные или замаскированные суждения вкуса, и что музыкальный анализ «свободен он ценностных суждений» (кавычки Дальхауза – *М.П.*). Именно поэтому попытка обосновать эстетические суждения критическим рассмотрением музыкальной формы может показаться гибридной. Однако мысль о необходимости слияния эстетики и анализа утверждает себя всё более настойчиво. По мнению Дальхауза, развитие формально-технического анализа и ценностно-эстетических суждений есть оборотные стороны друг друга. Поясняя эту мысль, музыковед даёт следующий исторический комментарий: как понимание анализа отдельного произведения в его неповторимости, так и ощущение сомнительности ценностных суждений есть следствия классицистской догматики, господствовавшей в музыкально-эстетическом и педагогическом мышлении XIX века. Путь к решению проблемы, по мнению учёного, состоит в том, чтобы объединить анализ и эстетическую оценку: избавиться от догматизма в анализе и в эстетике можно только тогда, когда мы исходим из осознания неповторимости отдельного произведения, что как раз и позволяет сделать его композиционно-технический анализ [260, S. 7–8].

Эстетическая оценка и музыкальный анализ у Дальхауза оказываются неразрывно связанными друг с другом. К этим двум моментам затем добавляется третий – исторический. Взаимодействие указанных трёх аспектов раскрывается во второй главе первой части книги – «Эстетика, анализ, теория».

Суждения о музыке Дальхауз подразделяет на функциональное, эстетическое и историзирующее суждение, заявляя об этом в названии третьей главы первой части книги<sup>91</sup>.

Подразделение ценностных суждений о музыке на три названных типа перекликается с охарактеризованными нами выше тремя компонентами понятийно-смыслового круга «композиционно-технический анализ – эстетическая оценка – историческое знание». Эти же виды музыкальной ценности выделяет – не без влияния Дальхауза – и его коллега Т. Кнайф<sup>92</sup>. Ход рассуждений Дальхауза здесь следующий.

В основе преобладающих в наше время (в 60-е – 70-е годы XX столетия – М.П.) суждений о музыке лежат эстетические критерии, сформировавшиеся в XIX веке и перешедшие в XX век. Однако эти критерии – сравнительно недавние: до них употреблялись другие, а на сегодняшний день создаётся впечатление, что они становятся менее релевантными и сменяются какими-то новыми – уже третьими. Учёный пишет: «Для эпох, грубо именуемых в обиходе как “старая” и “новая музыка” и оторванных от тех полутора столетий, которые во всеобщем сознании представляют период “собственно музыки”, характерны формы суждений, резко отличные от эстетического – их, выражаясь формулами, можно обозначить как “функциональное” и “историзирующее” суждение» [260, S. 19].

Эстетическое суждение тесно связано с идеей музыкально-прекрасного, которую, впрочем, не следует трактовать чрезмерно узко: в XIX веке, как

---

<sup>91</sup> Само слово *историзирующее* – *historisierend*, употреблённое в немецком оригинале вместо слова *историческое* – *historisch*, видимо, призвано усилить динамичность, подчеркнуть процесс активного внедрения исторического компонента в суждение о музыке и его функционирования.

<sup>92</sup> См. главу «Виды ценностных суждений» из книги «Введение в систематическое музыкознание» [296, S. 149–152]; на русском языке см. об этом: [222, с. 166–168].

указывает Дальхауз, в диалектику прекрасного пытались даже как частный момент включить безобразное<sup>93</sup>. Предшествовавшее эстетическому функциональное суждение направлено на уместность (*Angemessenheit*) музыкального целого, на его пригодность для тех целей, которые оно должно преследовать. Впрочем, уточняет Дальхауз, было бы неверно определять цель прикладной (*funktionale*) музыки XVI или XVII веков на основе суженного или заниженного понятия «*Gebrauchsmusik*»: если понимать функцию великого искусства XVI столетия как «прославление», то искусно сочиненные месса или торжественный мотет станут одновременно и более адекватными своей цели. Иными словами, граница между эстетическим и функционально-прикладным бывает условна.

Отметим, что с опорой на данный вид музыкальной ценности Дальхауз раскрывает понятие музыкального жанра: теория жанров, существовавшая в европейской музыке до конца XVIII века в виде общеобязательной, утвердившейся до суммы норм и правил, определяла художественную ценность произведения с точки зрения того, соответствует ли оно своей цели. Высшей инстанцией суждений о музыке эта теория была до тех пор, пока не сменилась другой музыкально-эстетической парадигмой – идеей автономной, или «абсолютной» музыки. В эту эпоху, когда утвердилось эстетическое суждение о музыке, нормы жанра стали ощущаться как сковывающие. Произведение стало пониматься уже не как отпечаток жанра, а как нечто индивидуальное, неповторимое, существующее на основе своих собственных предпосылок [260, S. 20–22]. Заслуживающие внимания размышления по поводу соотношения жанровых черт симфонии и кантаты содержатся в аналитическом очерке о финале Второй симфонии Малера [*ibid.*, S. 89–93].

Третий вид суждения о музыке – *исторический* – тесно связан с теорией и композиторской практикой Новой музыки. Он противопоставляет понятиям

---

<sup>93</sup> Имеется в виду книга ученика Гегеля Карла Розенкранца «Эстетика безобразного» (Rosenkranz K. *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg, 1853). Она упоминается в «Эстетической теории» Т. Адорно [3, с. 71].



прекрасного и уместного категорию «правильного», «верного» (des «Stimmigen») или «аутентичного»<sup>94</sup>. Эта труднодостижимая, как пишет Дальхауз, категория включает в себя и композиционно-технические, и философско-исторические моменты.

Именно в связи с данной категорией Дальхауз в ряде своих работ рассуждает об исчезновении феномена музыкального произведения в Новейшей музыке: учёный был склонен рассматривать это как утрату чего-то ценного в историко-культурном, эстетическом отношении. Показательно название одной из статей – «Речь в защиту романтической категории» [299]<sup>95</sup>.

Решающим для композиторов, работающих в эпоху историзирующего суждения о музыке<sup>96</sup>, является «не произведение само по себе, а то, меняет ли оно что-либо в развитии композиционных методов и музыкального мышления. Но в пределе произведения, которые не являются таковыми, излишни». А если композиторы, создающие Новую и Новейшую музыку, протестуют против слова «искусство» и против законченных произведений, то они «рискуют подвергнуться забвению уже в момент появления, выхода в свет того, что они делают. Быть быстро забытым – вот признак, который авангардизм делит с модой и благодаря которому его можно заподозрить в том, что он и есть мода» [260, S. 22–23].

Как видим, в отношении Новейшей музыки Дальхауз занимал вполне чёткую и однозначную позицию (достаточно резкие высказывания в адрес радикального новаторства музыки XX века встречаются в ряде работ учёного) – именно благодаря таким взглядам приверженцы музыкального авангарда не без основания считали его консерватором.

---

<sup>94</sup> Здесь хорошо заметно влияние «Философии новой музыки» Т. Адорно.

<sup>95</sup> См. подробную, хотя и весьма тенденциозную характеристику этой статьи у Ю. Н. Давыдова [61].

<sup>96</sup> Впрочем, Дальхауз уточняет, что историзирующий подход к музыке в XX века не является господствующим.

## 2.2 Определение музыкального анализа

В статье «Речь в защиту романтической категории» имеется следующее определение: «Анализ есть никогда не удающаяся полностью попытка постичь и продемонстрировать, что все части и разделы (Teile) произведения осмысленно соотносятся друг с другом и со всем целым и что каждая из них становится полностью понятной в той функции, которую выполняет. Триумф анализа заключается в доказательстве, что произведение – по крайней мере, удачное – не может быть другим, нежели оно есть» [299, S. 277].

Пытаясь точнее сформулировать, что же есть музыкальный анализ, Дальхауз, с одной стороны, противопоставляет его коррелятивным понятиям, а с другой стороны, вновь включает в неразрывный герменевтический круг, вскрывая сложную зависимость анализа от прочих сфер гуманитарного – искусствоведческого, философско-эстетического, социологического – знания.

Двумя крайними пунктами, ограничивающими для Дальхауза смысл выражения «музыкальный анализ», традиционно являются учебная дисциплина и область музыкознания. Первая имеет чисто практическую направленность, тяготеет к чёткости и однозначности своих дефиниций. Вторая – сфера высокой музыкальной науки, предполагающая текучесть и изменчивость, гибкое взаимодействие с другими областями гуманитарного знания; здесь имеет место стремление к пониманию самых сложных моментов, касающихся музыки как искусства и музыкального произведения. Музыкальный анализ, несомненно, зависит от суммы эстетических представлений эпохи: исходя из тех или иных эстетических предпосылок, можно совершенно по-разному раскрыть смысл художественного произведения, подчеркнуть в нём качества, созвучные эстетике, и наоборот – «не заметить» других (либо приуменьшить их роль). Напомним в этой связи рассуждение Дальхауза, сравнивающего концепцию сонатной формы у Х. Кр. Коха и А. Б. Маркса: Кох, исходя из требования единства аффекта в пьесе, сознательно принижал значение тематических контрастов и пытался объяснить их как модификации, преобразования одного и

того же материала; Маркс, напротив, стремился несколько преувеличенно рассматривать как контрасты оттеняющие эпизоды и в целом родственные темы [260, S. 15–16].

Будучи зависимым от эстетики, анализ в то же время неразрывно связан с различными областями теории, входящими в него в качестве составляющих частей – учением о форме, ритме, гармонии. Дальхаузом показана замкнутая система, в которой каждая составляющая одновременно является для другой и причиной, и следствием: тот или иной раздел теории в явном или неявном виде выступает изначальным пунктом любого анализа (невозможно более или менее квалифицированно описать произведение, не владея хотя бы в незначительной степени музыкально-терминологическим, аналитическим аппаратом); и, наоборот, любой раздел теории есть результат абстракции множества произведений, где теоретические закономерности выводятся не иначе, как из живой музыки. Таким образом, пишет Дальхауз, «можно считать доказанным, что попытка точнее сформулировать понятие музыкального анализа исходит из его отношения к теории» [ibid., S. 16]<sup>97</sup>.

Дальхауз начинает с того, что музыкальный анализ может быть либо средством, либо целью. Проводить различия между двумя этими типами анализа нелишне, считает учёный.

Если музыкальный анализ есть средство – для построения или подтверждения теории, – то он должен продемонстрировать убедительность этой теории (ибо нередко, отмечает Дальхауз, анализы страдают неясностью цели и тем самым вызывают подозрения, что они бесполезны). Если же анализ выступает в качестве цели – то есть выявляет признаки, благодаря которым одно произведение отличается от другого, – следует проделать своеобразный «анализ анализа», или анализ второго порядка. К примеру, при анализе гармонии недостаточно просто обозначить аккорды цифровкой и предоставить

---

<sup>97</sup> Согласно Дальхаузу, получается, что, обучаясь музыкальному анализу, невозможно «начинать», а можно лишь «продолжать» – включиться, войти в круг, достаточно убедительно раскрытый немецким учёным, и постепенно двигаться к его смысловому «центру».

читателю судить по ней об особенностях гармонии: в данном случае нужна *интерпретация* конкретной выписанной цифровки.

Соответствовать последнему высокому требованию музыковед стремился в своих аналитических этюдах. Интересно, что при всей разнице подходов Дальхауза и представителей российского музыковедения здесь обнаруживается несомненная общность, состоящая в стремлении и к синтезу науки о музыке с эстетикой, и к методике «целостного» анализа: анализ, постигающий явление как произведение (*Werk*), пишет Дальхауз, направлен – по крайней мере, в тенденции – на него как целое. Не гармония как таковая, а гармония в связи с ритмом и музыкальным синтаксисом есть предмет анализа, предполагающего индивидуализацию [260, S. 18].

Ход рассуждений Дальхауза допустимо представить себе в виде схемы:



Отметим, что вместо *учения о форме* – *Formenlehre* – учёный предпочитает говорить о *музыкальном анализе*: имеется в виду такой анализ, который постигает явление как произведение, то есть направлен на него как на некое целое – не просто на гармонию, а на гармонию в связи с ритмом, синтаксисом и т. д. Только так вырисовывается индивидуальный характер произведения, и именно на этой основе Дальхауз считает возможным дать произведению эстетическую оценку.

Если строго следовать за ходом мысли в книге «Анализ и ценностное суждение», можно заключить, что данный подход применим лишь к произведениям, созданным в эпоху *эстетического суждения* о музыке, начиная с XIX века. Однако Дальхауз фактически распространяет эту методологию анализа и на баховские, и на гайдновские произведения, попадающие скорее не под эстетическое, а под функциональное суждение – иными словами, несколько нарушая «букву» собственных предписаний и аналитического метода, вполне следует их «духу».

Утверждая необходимость исследования музыкального произведения как целостной системы, все элементы которой предстают не иначе, как тесно взаимосвязанными<sup>98</sup>, учёный считает, что только таким путём оно и становится доступным пониманию, и, соответственно, анализу. В этом смысле показательно, что Дальхауз, перечисляя и кратко характеризуя в книге «Введение в систематическое музыкознание» (в разделе «Теория музыки») отдельные, частные музыкально-теоретические дисциплины, говорит о контрапункте, учении о мелодии, теории музыкального ритма и учении о гармонии, но не называет здесь учения о форме [296, S. 116–121].

По поводу отмеченного взаимодействия элементов музыкального произведения необходимо сделать следующее уточнение.

---

<sup>98</sup> Слово *Zusammenhang* – связь, взаимосвязь – одно из постоянно употребляемых Дальхаузом: представляется, что здесь сказалось влияние теоретических трудов Шёнберга.

В музыке Нового времени все стороны композиции предстают, как известно, взаимозависимыми и обуславливающими друг друга: связи высоты, длительности, громкости, тембра звука, гармонии, метроритма, формы сочинения, складывавшиеся исторически, носят многообразный и разветвлённый характер. Лишь в XX столетии они стали преднамеренно нарушаться и преобразовываться<sup>99</sup>.

Понимание Дальхаузом различных сторон музыкального произведения как тесно взаимосвязанных неопровержимо свидетельствует о том, что первичным и исходным, а значит, более естественным для учёного моментом была *внутренняя организация неавангардной музыки*. Именно её он глубоко и разносторонне исследовал в ряде своих теоретических работ о композиторском творчестве XV – XVII веков.

Рассуждения о теоретических предпосылках музыкального анализа Дальхауз в одной из своих статей начинает с констатации сложности основополагающих терминологических понятий – мелодии, ритма, динамики [310, S. 153]. Касаясь в этой связи введённого в музыковедческий обиход с 1950-х годов понятия параметра, учёный говорит о его принципиально некомплексном характере (не затрагивая такого свойства параметра, как измеримость). Так или иначе, продолжает Дальхауз, употребление термина «параметр» есть признак нового мышления как в музыкальном анализе, так и в композиции.

Если комплексное – более традиционное для европейской теории Нового времени – восприятие и понимание важнейших сторон музыкальной композиции было для Дальхауза основополагающим, то в этом можно видеть вескую причину его оппозиционности к творческой практике авангарда второй волны. Неудивительно, что среди аналитических этюдов, выполненных

---

<sup>99</sup> В статье «Новые парадигмы в музыкальном мышлении XX века» Ю. Н. Холопов датирует начало данного процесса 1914 годом, указывая в качестве ранних примеров на сочинения Н. Рославца и Е. Гольшева; с этого времени звукоотношения в музыке не берутся в готовом виде, а начинают сочиняться [194].

музыковедом, отсутствуют посвящённые таким авторам, как Булез и Штокхаузен<sup>100</sup>.

Изолированное рассмотрение параметров у Дальхауза, в сущности, ограничивалось диастематикой и ритмом, и возможность независимости именно данных сторон композиции учёный констатировал в анализах бетховенских фортепианных сонат Рудольфом Рети<sup>101</sup> – американским музыковедом и пианистом, получившим образование в Вене.

Однако правомерность изолированного рассмотрения параметров сочинения вполне признавалась Дальхаузом – именно как выражение новой формы мышления. Музыковед отмечал наличие тенденций к изолированной трактовке параметров уже в симфонических поэмах Ф. Листа и симфониях Г. Малера (не уточняя, к сожалению, в чём это состояло и в каких конкретно произведениях встречалось). Делается даже комплимент в адрес аналитического подхода с автономизацией параметров: это, полагал Дальхауз, позволяет пролить новый свет на уже известные произведения. Однако похвала сразу же сопровождается оговоркой относительно возможного риска спекулятивности: новые методы, убеждён учёный, страдают не отсутствием результатов, а недостатком критериев их достоверности [310, S. 155–156].

По поводу музыкальной структуры как таковой Дальхауз рассуждает следующим образом.

Застывшее разграничение отдельных музыкально-теоретических дисциплин скорее мотивируется педагогически, чем коренится в природе вещей [296, S. 121].

Насколько явными и неоспоримыми являются взаимосвязи между гармонией, мелодикой, контрапунктом и ритмом, настолько же скудными и спорадичными выглядят подступы к созданию теории музыкальной структуры, которая *стремилась бы быть посредствующей между отдельными*

---

<sup>100</sup> Напротив, Шёнберг удостоился внимания Дальхауза во многом потому, что не стал полностью отказываться от взаимосвязи и обусловленности разных сторон музыкальной композиции, унаследованный им от классико-романтической музыки.

<sup>101</sup> Данная мысль неоднократно повторялась в ряде работ учёного.

*музыкально-теоретическими дисциплинами* (курсив мой – М.П.). Учёный считает, что некоторые различные тенденции к этому имплицитно содержатся в технике музыкального анализа и лишь требуют своего осознания<sup>102</sup>. Музыкальный анализ, по мнению Дальхауза, пока что движется в основном эмпирически; его техника относительно развита, однако его теория – рудиментарна, недостаточно прорефлектирована.

Созданию всеохватной системы, пишет Дальхауз, должна предшествовать попытка эскизного выстраивания таких её моделей, «в которых были бы собраны воедино и охвачены понятиями и терминами типичные, повторяющиеся и поддающиеся обоснованию связи и корреляции между отдельными сторонами музыки в некоем количестве музыкальных произведений, ограниченном исторически, социально и регионально. Указанная модель должна иметь системный характер, а связи между её сторонами и взаимопроникновение функций видятся здесь столь тесными, что изменение одного должно повлечь изменения других. Чтобы не быть дурной абстракцией, эскиз такой модели имплицитно всегда определяет конкретные традиции жанра и формы, без знания которых те или иные детали произведения остались бы незамеченными или исказились бы (уже простое, на первый взгляд, решение вопроса о том, является ли в контексте произведения мелодическое образование сходным с каким-либо другим или нет, должно иметь предпосылку в виде точных определений стиля)» [296, S. 122–123].

Относительно анализа формы учёный отмечает, что его категории, пусть и кажутся рудиментарными, всё же достаточно дифференцированы для того, чтобы сделать возможным описание индивидуальной формы [260, S. 18; 305,

---

<sup>102</sup> Под музыкальной структурой Дальхауз фактически понимает не соотношение и расположение частей и разделов, то есть форму в узком смысле, а организацию и взаимное опосредование всех составляющих музыкального произведения – гармонии, метроритма, контрапункта, тематизма, то есть всё, что обеспечивает индивидуально-неповторимый облик каждого отдельного произведения. Как уже отмечалось выше, именно это и делает его доступным эстетическому суждению. В свою очередь, открытым у Дальхауза остается вопрос о таком эстетическом суждении применительно к новой и новейшей музыке: таковая либо не может быть признана художественно ценной, либо требует выработки особых аксиологических критериев, формулировать которые учёный не намеревался.



S. 133]. Такое же требование выдвигается и для анализа всех остальных сторон музыкального сочинения.

### **2.3 Критерии эстетической ценности музыки и её историческое ограничение. Принципы формы**

Предпринимая попытку определить аналитические критерии, эстетической ценности музыки, Дальхауз формулирует их как «богатство отношений», «дифференциация и интеграция», «принципы формы», «аналогия и уравнивание». Данный раздел книги, будучи исключительно интересным и своеобразным, занимает особое место во всём наследии Дальхауза и аккумулирует его многие важнейшие идеи.

Внутри музыкального произведения, как явствует из контекста других статей Дальхауза, предполагается двоякая связь: музыкального материала (звуковысотности, ритмики, гармонии и т. д.) и функций в форме. Именно на противопоставление подобного рода отношений, как указывает Дальхауз, и был направлен дадаизм Дж. Кейджа с его попытками разрушить связь между соседними акустическими феноменами и стремлением услышать отдельное в музыке «как таковое», а не как часть и функцию целого. Дадаизм Кейджа, однако, скорее подтвердил, чем разрушил эту связь<sup>103</sup>. И всё же если Кейдж пытался разрушить затёртые, отшлифованные связи (*ingeschliffene Zusammenhänge*) в музыке, стремясь достичь тем самым непосредственного, непредвзятого, более «живого» ощущения слышимого, то Дальхауз подчёркивает необходимость отличать их от индивидуальных мелодико-ритмических связей в отдельном произведении, «вариабельность и плотность которых принадлежит к эстетико-композиционным критериям, почти не затронутым крушениями традиций около 1910 и 1950 годов. Богатство отношений в эстетико-релевантном смысле – это не общее, утвердившееся, а

---

<sup>103</sup> Подробнее эту мысль Дальхауз поясняет в заметке «Эстетизация» [262], о чём будет сказано ниже.

особая взаимосвязь в отдельно взятом произведении. Негативно выражаясь: чем менее музыкальная пьеса отмечена индивидуальностью, тем скромнее эстетическое значение связей, существующих между её частями и разделами» [260, S. 46].

Богатство отношений, отмечает Дальхауз, есть нечто такое, что нельзя просто прочесть в нотах – оно проявляется лишь как результат анализов, интерпретаций, исходящих из непостоянных, *исторически изменчивых принципов* (курсив мой – М. П.), которое можно принимать или отвергать [ibid.].

Учёный называет три условия реальности и эстетической значимости изучаемых смысловых связей и отношений внутри музыкального произведения.

Во-первых, это достаточная яркость и рельефность. Не следует выдавать незначительность различий за богатство связей. Здесь чувствуется недоверие учёного к точке зрения, согласно которой крайние части в раннеклассических симфониях связаны «субстанциональным родством» (то есть близостью тематизма, музыкального материала). Сама степень такого родства в XVIII и XIX веках различна. Общее сходство симфонических тем около 1780 года было столь сильным, что специальному сходству недоставало яркости.

Во-вторых, мотивные связи убедительны только тогда, когда они образуют систему, осуществляются последовательно, не будучи отдельными и случайными, то есть определяют собой структуру целого (*des Satzes*).

В-третьих, Дальхауз предостерегает от чрезмерного увлечения поисками мотивно-тематического родства, от трактовки музыкального произведения как сплошной сети переключек и соответствий<sup>104</sup>. Если понимать додекафонию как крайнюю, предельную стадию мотивно-тематической работы, где любой фрагмент сочинения оказывается связанным с любым другим, то логически осмысленной она является лишь как коррелят к такой мелодике, которая после

---

<sup>104</sup> Здесь необходимо вспомнить Рудольфа Рети, который в своей известной (изданной посмертно) книге о сонатах Бетховена – *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* (ed. Deryck Cooke; Faber, 1967) – склоняется к тому, чтобы вывести весь музыкальный материал той или иной сонаты из интервальной «первоначальной» (*Urzelle*, англ. *cell*).

«эмансипации диссонанса», для мелодики не более значительной, чем для гармонии – тяготеет к распаду, то есть к полному отсутствию каких-либо связей. Предельно ригористичное уравнивается здесь полностью анархическим [260, S. 47].

Четвёртое условие релевантности критерия богатства отношений – «достаточная артикулированность» произведения, подразумевающая подобную речи экспрессию мелодики (её ясность, убедительность) и в то же время чёткую расчленённость, легкую синтаксическую обозримость<sup>105</sup>.

Следующий критерий – дифференциации<sup>106</sup> и интеграции – непосредственно вытекает из предыдущего (по смыслу богатство связей действительно близко дифференциации и интеграции). По мнению Дальхауза, данный критерий требует особенно пристального внимания и осторожного подхода. Так, если в биологии дифференциация и интеграция взаимопроникают и уравнивают друг друга, то в искусстве дело обстоит гораздо сложнее (в данном случае вновь вспоминается осуществленное В. Дильтеем подразделение всего комплекса наук на две группы – науки, исследующие, с одной стороны, природу, с другой стороны – дух). Трудно сказать однозначно, может ли данный критерий приниматься в эстетике за аксиому или же каждый раз надлежит эмпирически исследовать, как он проявляется; всеохватен ли он в историческом плане или ограничен каким-либо периодом. Не всегда нарастание дифференциации означает усиление интеграции. Так, легко можно перечислить много дифференцированных произведений, степень интеграции которых невелика – от григорианского хора до «Облигатного речитатива» из оркестровых пьес Шёнберга op. 16. Иными словами, эстетический закон не аналогичен здесь биологическому, констатирует учёный [ibid., S. 50].

<sup>105</sup> Как указывает Дальхауз, эти качества могут противоречить друг другу [260, S. 49].

<sup>106</sup> Под дифференциацией понимается многообразие различий внутри частей целого, то есть разветвленность, богатство каждой из «составляющих» музыкального произведения: например, широкий диапазон динамики, штрихов, разнообразие видов мелодического и ритмического рисунка и т.п.

Любопытные тонкости наблюдаются и в плане взаимного уравнивания дифференциации и интеграции: если растущая дифференциация не компенсируется усилением интеграции, это не обязательно означает общей негативной оценки сочинения, в котором наблюдается констатируемое соотношение. Так, «по сравнению с цепью вариаций галантного стиля, звенья которой выглядят переставляемыми, отличающимися друг от друга лишь типом фигурации, классический вариационный цикл с чётким характером и различием функций частей, с пластичной и замкнутой формой целого представляет собой, бесспорно, более высокую ступень развития, которую можно охарактеризовать как результат взаимодействия дифференциации и интеграции. Однако в ранних атональных произведениях Шёнберга и Веберна, где дифференциация доведена до предела, но не уравновешена аналогично развитой интеграцией, вряд ли возможно по этой причине усматривать меньшую эстетическую ценность. Скорее представляется, что <...> в постулате о взаимодополнении дифференциации и интеграции кроется классицистская тенденция, ведущая к несправедливой оценке доклассического и послеклассического стилей» [260, S. 50].

Интеграция связывается Дальхаузом с общей тенденцией исторического развития европейской профессиональной музыки: хотя интеграция и не является постулатом, радиус действия и значение которого неограничены, *движение ко всё более строгой и всеохватывающей интеграции принадлежит к тем тенденциям, которые определяли ход истории музыки, пусть и не без перерывов и возвратов назад* (курсив мой – М.П.). Отдельные параметры музыкального произведения постепенно интегрировались в музыкальном тексте: то, что поначалу было случайным, импровизируемым, то есть делом исполнительской практики – становится элементом композиции.

Ещё один аналитический критерий назван Дальхаузом «аналогией и уравниванием» (Analogie und Ausgleich) [ibid., S. 59–62]. Речь идёт о компенсации разветвлённости, внутренней сложности каких-либо одних сторон музыкального произведения (то есть дифференциации) простотой

других. Похоже, что тенденция соблюдать такое равновесие – скорее произвольно, чем преднамеренно – была, как справедливо считает Дальхауз, своего рода расчётом эстетического воздействия музыки на публику, экономией усилий и объёма слушательского внимания (данный аспект, касающийся особенностей воздействия музыки на слушателя, то есть психологии музыкального восприятия, как известно, неоднократно исследовался в отечественном музыкознании). Примеры, приводимые Дальхаузом, следующие: изощрённая хроматика у Дездемоны встречается лишь в гомофонном, бедном диссонансами письме и строго избегалась в более дифференцированной полифонической фактуре; сложнейшая по мотивно-тематической работе I часть Третьей симфонии Бетховена вся выдержана в простом размере  $3/4$ <sup>107</sup>; в «Фантастической симфонии» Берлиоза резко расходятся новаторский, антиклассицистский стиль и традиционная форма, опирающаяся в I части на сонатную схему с тематическим контрастом, разработкой и репризой, что в своё время не без удивления признал Р. Шуман; тонкое ажурное письмо и склонность к медленному, словно неуверенному и колеблющемуся течению времени у Веберна можно понять как уравнивание сложнейших лабиринтоподобных сплетений в плане отношений звуков, работы с серией, артикуляцией, ритмом, динамикой, тембром; изощрённая ритмика Стравинского сочетается в его музыке с рудиментарной, сузившейся до формул и разделённой на краткие фрагменты мелодикой [260, S. 59–61].

Если к равновесию простого и сложного в музыке не стремились композиторы, то это делала публика, пренебрегавшая одним параметром сочинения ради того, чтобы сосредоточиться на другом. Яркий пример, приводимый Дальхаузом – творчество Баха, в музыке которого «выглядит

---

<sup>107</sup> Эти параметры, пишет учёный, «вместо того, чтобы уравнивать друг друга, доходят почти до противоречия, угрожающего эстетической законченности произведения» [260, S. 59]. Справедливости ради, однако, следует заметить, что ровное течение трёхчетвертного метра в I части «Героической» неоднократно нарушается острыми синкопами на sforцандо, гемиолами, так что замечание Дальхауза выглядит всё же преувеличением.

почти невозможным одновременно воздать должное полифонии и гармонии без умаления какой-либо из этих сторон». Отсюда в разные эпохи – в связи с особенностями их композиторской практики и музыкального сознания – на первый план у Баха выдвигались то гармония (около 1900 года), то линейный контрапункт (после 1920 года).

Шёнберг, признавая принцип уравнивания фактом восприятия музыки и исторически действенной тенденцией, всё же отвергал его как инстанцию для эстетического суждения. Он выдвигал нечто противоположное – принцип аналогии, суть которого состоит в том, что все параметры музыкального сочинения должны быть развиты одинаково<sup>108</sup>. В этой связи Дальхаузом цитируется книга Шёнберга «Стиль и мысль»: «Потому-то композиторы, если они овладели техникой до предела насыщать содержанием одно направление, то же самое должны бы делать и в другом и, наконец, во всех направлениях, в которых разворачивается музыка» [260, S. 60–61]<sup>109</sup>. И всё же собственная композиторская практика Шёнберга, продолжает Дальхауз, подвергает принцип аналогии ограничениям: неодинаково развитыми в его зрелых сочинениях (названы Третий и Четвёртый струнные квартеты – *М.П.*) предстают атональная додекафонная мелодика и сохранившаяся от предыдущей, классико-романтической эпохи ритмика. Именно такова была суть упрёка, предъявленного Шёнбергу после его смерти сериалистами. Однако Дальхауз считает традиционный метроритмический облик Третьего и Четвёртого квартетов не композиционно-техническим или эстетическим недостатком, а скорее, наоборот – условием того, что здесь осуществилось стремление

---

<sup>108</sup> Здесь перед нами – одно из свидетельств влияния творчества и взглядов Шёнберга на терминологию и ход рассуждений Дальхауза (таковое проявляется, например, в постоянном внимании к «музыкальной логике», а также в стремлении сформулировать критерии эстетической ценности музыки). Шёнберг, как отмечал Дальхауз, мотивировал тезис об аналогии неоспоримым фактом тесной связи всех сторон музыкального произведения: более богатая полифония Баха и Вагнера имеет следствием и более богатую гармонию, а усложнение ритмики как одного из признаков мелодики влияет на звуковысотную сторону.

<sup>109</sup> Высказывание Шёнберга Дальхауз цитирует по книге «Стиль и идея» (*Style and Idea*, New York, 1950. P. 40–41). Оно заимствовано из статьи «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль», включенной в первый русскоязычный сборник избранных трудов композитора [230, с. 61].

Шёнберга к крупной форме, к которой тот всегда чувствовал себя призванным [260, S. 62]<sup>110</sup>.

Итак, оба принципа – и аналогии, и уравнивания – могут служить основой для эстетической оценки музыкального произведения. Однако аналогия – одинаковая или сходная развитость параметров музыкального сочинения, их богатая *дифференцированность* (именно это слово вновь употребляет здесь Дальхауз) – как раз и способна оправдать высокие художественные достоинства сочинения с помощью его детального технического анализа, то есть обосновать эстетическое суждение предметным. И если принцип уравнивания – *экзотерический* критерий, объясняющий доступность произведений широкой публике, то принцип аналогии – *эзотерический*, предполагающий их понятность немногим посвящённым [ibid.].

В связи с критерием дифференциации и интеграции Дальхауз – уже абсолютно прямо и недвусмысленно – говорит о функциях частей и разделов формы. Согласно учёному, функциональная дифференциация в плане эстетической оценки произведения важнее (релевантнее), чем материальная (то есть богатство музыкального словаря в плане ритмики, созвучий, группировки звуков в мелодию). Выше [260, S. 55–56] Дальхауз высказывается ещё более категорично: функционально более дифференцированная музыка есть и эстетически более богатая. Если нельзя сказать наверняка, справедливо ли это суждение при сравнении произведений разных эпох, то внутри одной эпохи – при сходных стилистических и композиционно-технических предпосылках – его вряд ли можно подвергать сомнению.

С помощью функциональной дифференциации расширяется, как метафорически выражается Дальхауз, не словарь музыкальных интонаций, а синтаксис. При этом функциональная дифференциация не всегда следствие материальной – иногда она представляет собой её полную противоположность. Такой тезис учёный поясняет следующим примером: комплекс

---

<sup>110</sup> Подробнее об этом будет сказано ниже при рассмотрении образцов аналитических этюдов Дальхауза).

употребительных сочетаний аккордов в тональной гармонии XVII века, являвшейся результатом отбора, был скромнее, чем в модальной технике XVI века, где допускалась избыточная хроматизация, поскольку альтерация не мешала связи аккордов – пока ещё слабой. Сужение же материальной стороны гармонии XVII века есть обратная сторона функциональной дифференциации: аккорды здесь – элементы всеохватной системы функций [260, S. 52]. Примечательно, что Дальхауз не склонен в данном случае ставить тональную гармонию выше модальной, поскольку эти системы принадлежат разным эпохам.

Рассуждая на данную тему, Дальхауз вводит – наряду с понятием функциональной гармонии – понятие функциональной формы, которое «хотя и неупотребительно, не должно казаться странным». Важно также, что «не все музыкальные формы являются функциональными, если даже и настаивать на том, что как функции обозначаются начало, середина и конец» [ibid.].

Дифференциация и интеграция диалектически предполагают друг друга в крупной форме, которая непременно должна образовывать систему функций, чтобы не распасться и не выглядеть как простое последование (*bloÙe Reihung*) частей и разделов. Только когда вступление, тема, связка, разработка, реприза четко отделены друг от друга, они столь плотно смыкаются, что возникает «крупная форма» (кавычки Дальхауза – *М.П.*), одновременно и протяжённая, и легко обозримая. Таким образом, главное – не количество тем и мотивов, а качественные характеристики – мелодические, ритмические<sup>111</sup>, которые, не позволяя ошибаться, чётко выявляют их функции в форме [ibid., S. 53].

Следующий критерий, названный Дальхаузом *принципами формы* – пожалуй, наиболее интересен. Он непосредственно связан, во-первых, с дифференциацией и интеграцией, точнее, с функциональной их стороной, а во-вторых, с размышлениями учёного относительно того, можно ли обоснованно сравнивать друг с другом формы (и написанные в них

---

<sup>111</sup> Для большей последовательности следовало бы добавить к ним и гармонические характеристики – *М.П.*



произведения), принадлежащие *разным* эпохам. Учёный считает, что среди сочинений, относящихся к одной эпохе, эстетически выше следует оценить более дифференцированное функционально.

Дальхауз перечисляет четыре принципа формы:

Reihung (досл.: образование ряда, выстраивание в ряд)<sup>112</sup>;

Fortspinnungstypus (развёртывание);

Entwicklung (развитие);

Gruppierung (группировка).

Возникает вопрос: почему этих принципов формы четыре и почему они именно такие? Прямого ответа на него Дальхауз не даёт, но можно предположить, что с их помощью, по мнению учёного, максимально полно и разносторонне охватываются способы формообразования в европейской музыке Нового времени – той, которая попадает под категорию прежде всего эстетического суждения (не функционального и не исторического). При этом имеется в виду в первую очередь музыка гомофонно-гармонического склада<sup>113</sup>. Отметим также, что данные принципы охватывают не только высокохудожественную, но и так называемую тривиальную музыку, занимавшую в рассуждениях Дальхауза значительное место.

Названные принципы формы не являются открытием Дальхауза: применяемая им терминология широко используется в немецкоязычной музыкальной теории<sup>114</sup>. Учёный пытается её несколько переосмыслить,

<sup>112</sup> В словаре Г. Балтер предлагается также перевод «нанизывание» [16, с. 184].

<sup>113</sup> Лишь принцип развёртывания может быть распространён на «околополифонические» (В. Цуккерман) образцы, подобные танцам из сюит И.С. Баха.

<sup>114</sup> Здесь следует указать на преемственность Дальхауза в отношении классических немецких трудов по строению музыкальной композиции и её анализу – в частности, «Учения о музыкальной композиции» А. Б. Маркса и «Большого учения о композиции» Х. Римана. К ним необходимо добавить две важные проблемно-методологические работы – «К истории развития венского классического стиля» В. Фишера [330] и «Развёртывание и развитие» Ф. Блюме [251]. Термину «развёртывание», впервые введённому В. Фишером, Ф. Блюме придал несколько иной смысл. Им имелся в виду способ формообразования, при котором друг за другом следуют самостоятельные звенья и построения – не родственные, а лишь расположенные рядом. Этому противостоит развитие, где последующее вытекает из предыдущего, обуславливается им. Два полярных способа развёртывания формы рассматриваются Блюме на примерах из музыки Гайдна и Моцарта и применимы отнюдь не только к барокко. Главная проблема данной содержательной статьи – осмысление законов формообразования и их отражение в музыкальных терминах.

придавая бóльшую гибкость и универсальность и сочетая с другими понятиями и терминами. В применении данных понятий им подчёркивается также историко-эстетический ракурс, то есть попытка хронологически закрепить их за определёнными эпохами музыкальной истории с целью аксиологической характеристики. Правда, намекая на это, Дальхауз не даёт достаточных исторических уточнений – не конкретизирует, какой принцип формы был наиболее важен в тот или иной исторический период. Но в целом получается, что все принципы формы относятся преимущественно к музыке классико-романтического периода.

Оговорить следует и исторический момент. Подразделяя суждения о музыке на функциональные, эстетические и исторические и ставя на первый план именно эстетические суждения, относящиеся к классико-романтической музыке XVIII – XIX веков, учёный затем негласно присоединяет к ней как более старые, так и более новые образцы – в частности, сочинения И.С. Баха и А. Шёнберга. При этом сознательно и недвусмысленно отсекается Новейшая музыка – композиторская практика авангарда второй волны, базирующаяся на принципиально иных основах и декларативно порывающая со всяческими традициями прошлого. Здесь хорошо понятно, почему Дальхауз не анализирует сочинения, например, Булеза и Штокхаузена, ограничиваясь лишь упоминаниями о них: вся концепция учёного предполагает прежде всего тщательнейшее исследование *традиций* эволюции как европейской музыкальной теории, так и эстетики и композиторской практики. Вполне закономерно, что музыке второй половины XX века Дальхауз отказывал в наличии «музыкальной логики», опиравшейся на тональное мышление.

Здесь Дальхауз, с одной стороны, стремится к полноте охвата способов формообразования (хотя и имеет в виду, по выражению Е. В. Назайкинского, средний – синтаксический уровень музыкальной организации), с другой – пытается учитывать различные стороны и методы объяснения и анализа музыки, фактически сомневаясь в правомочности применения какого-либо одного метода, претендующего на универсализм.

Дальхауз постоянно напоминает о необходимости конкретно-исторического подхода – в частности, при анализе и эстетической оценке произведений, принадлежащих разным эпохам. Некоторое связанное с этим противоречие состоит в его фактической попытке осуществить «надысторический» подход к европейской музыке Нового времени. И всё же из контекста трудов Дальхауза вытекает неопровержимый вывод о том, что и его взгляды со временем должны будут подвергнуться соответствующему пересмотру.

Изложим разъяснения учёного подробнее.

Принцип выстраивания в ряд состоит в простом сопоставлении частей и разделов формы (очевидно, в основном неконтрастных или малоконтрастных – *М.П.*), в их соседстве при отсутствии связи и развития. Соотношение разделов друг с другом по такому принципу должно идти вразрез с понятием формы, исходящим из связей, интеграции функций и означать отрицательную оценку сочинения. Однако, уточняет Дальхауз, применительно к клавирной музыке начала XVIII века, которую современники называли «галантной», опирающейся именно на *Reihung*, не торопятся говорить о распаде формы, поскольку здесь всё же есть своеобразная внутренняя связность – единство «тона непринуждённой беседы» (“*Konversationston*”). Иная картина – в форме попури, тривиальной музыки XIX века, возникающей при распаде данного принципа. Пестрота и нагромождение частей здесь, безусловно, означают недостаток с эстетической точки зрения.

Тип развёртывания, в отличие от принципа ряда, иногда вызывающего подозрения, наоборот, наделён историко-эстетическим престижем. Однако и по отношению к нему может возникнуть недоверие. В связи с этим Дальхауз вновь делает интересное уточнение: если в произведениях Баха и Вивальди, широко использовавших данный принцип, видеть только неудержимый поток движения, можно неверно оценить их эстетически. У обоих композиторов этот поток движения – скорее второй план, на котором осуществляется более детальная дифференциация.

Принцип развития, внешняя сторона которого – мотивно-тематическая работа, многократно описывался и характеризовался, справедливо отмечает Дальхауз. Произведения, выдержанные в этой технике, и есть основной, первичный предмет анализа формы, ограничивающегося главным образом музыкой XVIII – XIX веков и имеющего целью раскрытие мотивных связей, придающих произведению внутреннюю целостность (*Zusammenhalt*). Напротив, принцип группировки<sup>115</sup>, на котором основываются песенные формы – исходный пункт *Formenlehre*, слабо осознан и недостаточно проанализирован как идея формы, считает Дальхауз. В принципе группировки наличествуют два основополагающих момента, которые могут и взаимопроникать, и быть независимыми: повторение мелодических отрезков, не являющихся темами или мотивами, и квадратность. Возможность их независимого функционирования Дальхауз иллюстрирует примерами из Вагнера, прекрасным знатоком творчества которого он был: в «Лоэнгрине» с его протяжёнными мелодическими построениями безошибочно улавливается квадратность. Однако музыка постоянно обновляется, не содержит повторов; в «Кольце нибелунга» квадратность исчезает, превращается в «ритмическую прозу», но постоянные мелодические и мотивные повторы придают музыке ясность и логичность [260, S. 54–58].

Трудно переоценить стремление музыковеда сформулировать объективные критерии, дающие возможность определить эстетическую ценность музыки. Главы второй части книги «Анализ и ценностное суждение», о которых идёт речь, занимают особое место во всём наследии Дальхауза. Серьёзные проблемы, встававшие здесь перед ним, ясно ощущаются, например, в достаточно большом количестве факторов и критериев, позволяющих вынести аксиологический вердикт, в постоянных оговорках, уточнениях, имеющих место при формулировке практически каждого из выдвигаемых

---

<sup>115</sup> Термины «Gruppe» и «Gruppierung», широко употребляемые в немецкоязычной музыкальной теории, имеют, как известно, гораздо более широкий смысловой диапазон и применяются отнюдь не только к объединению длительностей такта в ритмические группы, как в русскоязычной теории – *М.П.*

критериев. Гибкая диалектичность мышления Дальхауза здесь поистине замечательна.

Говоря о формулировках Дальхаузом критериев эстетической ценности музыки, целесообразно сопоставить их с аналогичными попытками российских исследователей – прежде всего Т.В. Чередниченко и В.Н. Холоповой<sup>116</sup>.

Самый важный момент, отличающий германского учёного от российских, состоит в данном случае в его настойчивом стремлении сосредоточиться на имманентном обосновании художественной ценности музыки, ограничивая её сферу игрой закономерностей *poiesis*'а и логики музыки. Т.В. Чередниченко и В.Н. Холопова, напротив, включают музыку в различные исследовательские контексты.

Давая краткий исторический обзор теорий эстетической ценности музыки, Т. Чередниченко формулирует два важных общих момента, встречающиеся в работах ряда западных учёных: отличия, во-первых, прикладной и автономной ценности музыки, во-вторых, ценности музыкального явления как исторического факта и ценности «как таковой», то есть не подверженной истории [221, с. 79–87]<sup>117</sup>. Однако российская исследовательница, не ограничиваясь ими, предпринимает попытку собственного определения художественной ценности музыки. Её основной смысл заключается в рассмотрении двух противоположностей (истории и ценности) в диалектическом единстве, точнее – как двух сторон процесса человеческой деятельности. Конкретизация способа такого диалектического опосредования осуществляется на конкретных примерах эстетического анализа сочинений И.С. Баха и Н. Сидельникова [там же, с. 208–256].

---

<sup>116</sup> В данном случае подходы Дальхауза и представителей восточноевропейской эстетики и теории музыки предстают как взаимодополняющие.

<sup>117</sup> При этом применительно к немарксистской эстетике XIX – XX веков Т. Чередниченко говорит о конфронтации эстетики автономии и эстетики контекста: первая акцентирует логический (в данном случае – внутримызыкальный), вторая – эмоциональный и ассоциативный аспекты [221, с. 31–32].

Интересная и плодотворная попытка сформулировать собственные критерии эстетической ценности музыки принадлежит также В.Н. Холоповой<sup>118</sup>.

Характеризуя теорию Т. Чередниченко и показывая возможность её развития и усложнения, музыковед далее предлагает свою систему, обозначаемую как «квадрат ценностных критериев» в музыке (сделана оговорка, что таковой может быть распространен и на другие искусства). Этот «квадрат» образуют «позитивность», «крупность», «оригинальность» и «полнота выражения» [205, с. 343–348]. Хотя исследовательницей оговаривается потребность музыки в «специфически художественных ценностных координатах» [там же, с. 344], при сопоставлении с воззрениями Дальхауза хорошо заметна тенденция к выходу за пределы имманентно-музыкального и к опосредованию перечисленных критериев ценности музыки внемузыкальными факторами.

Вчитываясь и вдумываясь в дальхаузовские изощрённые интеллектуальные конструкции, относящиеся к обоснованию эстетической ценности музыки, нельзя не заметить, что мысль Дальхауза настойчиво ищет выхода, находясь внутри замкнутого круга, ею же самой для себя очерченного и установленного. Следует констатировать, что дальхаузовские «принципы формы», во многом сосредотачивающие в себе поиски учёным критериев эстетической ценности музыки, в значительной мере так и остались «вещью в себе», примером его хода рассуждений: они не находят последовательного воплощения в его же аналитических этюдах, включенных в книгу «Анализ и ценностное суждение». Впрочем, в созданной позже «Музыке XIX века» и в некоторых других работах немецкий музыковед так или иначе пытается дополнить имманентно-музыкальные аспекты функционированием музыки в

---

<sup>118</sup> В.Н. Холоповой упоминается книга Г.Г. Коломиец [96], где проблема ценности музыки, раскрываемая через призму философии, рассматривается в исторической эволюции.

социуме, расширяя ранее очерченный круг своих теоретических идей, однако важных выводов отсюда вновь не делается.

Настойчивое стремление Дальхауза «замкнуться» внутри имманентно-музыкального обоснования эстетической ценности, несомненно, исходит из принадлежности германского учёного к одной из линий западной музыкальной эстетики, яркими представителями которой в прошлом были, в частности, Э. Ганслик, а из современников Дальхауза – Х.Х. Эггебрехт, Т. Кнайф и др. Противостояние «автономной» и «контекстной» тенденций в музыкальной эстетике началось задолго до XX века, до противостояния Восточной и Западной Европы, неизбежно затронувшего также искусство и искусствоведение. Впрочем, раскрытие этой сложной темы не входило в круг задач нашей работы.

Попытки различных авторов решить указанную проблему и раскрыть секрет художественной ценности музыки в большей или меньшей степени обречены остаться стремлениями, не реализуемыми до конца, хотя здесь важны, конечно, и убедительность хода рассуждений, и стремление самых различных авторов обозначить и по возможности и разрешить данную проблему.

## **2.4 Дальхауз о судьбах анализа музыки.**

### **Аналитические этюды К. Дальхауза**

#### **2.4.1 Эволюция анализа музыки в XVIII – XX веках**

Взгляды Дальхауза на проблему музыкального анализа представляют интерес, поскольку раскрывают некоторые существенные моменты в эволюции данной отрасли музыкальной науки, не самые известные в российском музыковедении. Дальхауз, постоянно подчёркивавший неразрывность методов анализа музыки и эстетики, стремился эксплицировать факторы, которые – зачастую в неявной форме – определяли собой аналитические методы и

особенности их применения. Ключевой работой учёного, ставящей вопрос именно таким образом, следует считать книгу «Анализ и ценностное суждение» (1970). Однако размышлять на указанную тему он начал раньше; одна из показательных статей Дальхауза, опубликованная в 1967 году, носит название «Эстетика чувства и учение о музыкальной форме» (*Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre*) [280]. Актуальность высказанных здесь мыслей для самого Дальхауза подтверждается тем, что учёный неоднократно возвращается к ним в гораздо более поздних работах.

Как следует из названия статьи, в ней выявляется изменение соотношений чувственно-эмоциональной и конструктивно-логической сторон содержания музыки. Однако ещё важнее, что демонстрация этих изменений позволяет понять одну из причин того, почему Дальхауз, не отрицавший полностью эмоциональной стороны музыки, предпочитал об этом не говорить, а подчёркивать противоположный, рациональный аспект (с которым, в частности, было связано его стремление к экспликации философско-эстетических предпосылок).

Едва возникнув, анализ формы музыкального произведения уже в XIX столетии стал непопулярным, констатирует Дальхауз. Так, Франц Брендель, преемник Шумана по редакторской деятельности в “*Neue Zeitschrift für Musik*”, называл музыкальную форму «структурой костей и мускулов» произведения; его пренебрежение к анализу выдает следующая метафора: «дух» есть «изначальное», «форма» – «вторичное». Сходно выразился Август Вильгельм Амброс в книге «Границы музыки и поэзии» (*Die Grenzen der Musik und Poesie*, 1865), назвав учение о музыкальной форме «родом сравнительной анатомии».

Учение о музыкальной форме XIX века с его описанием типов композиционных схем – сонатной, вариаций, рондо – не следует, по мнению Дальхауза, понимать как изолированную педагогическую дисциплину: необходимо осознавать, что оно было дополнением эстетики, теории музыки как «языка чувств» (“*Empfindungssprache*”). Различие содержания и формы



понималось не как их обособление, а как неразрывность – по модели души и тела (их единства – *М.П.*), причем телу уделялась более скромная роль. Если оно принадлежит анатомии, то душа – эстетике, своего рода теологии в области религии искусства [260, S. 506]. Как можно заключить, данный тезис словно подтверждает трактовку Дальхаузом музыки как выразительного искусства.

Последней теорией композиции, где ещё слиты учение о форме и эстетика, Дальхауз считает «Совершенного капельмейстера» Маттезона (1739). Недостаточная разработанность музыкально-аналитической терминологии, «инструментария» разбора формы, обусловленная данным синтезом и коренящаяся в эстетике музыкального барокко, её тяге к аффектам и риторике (что угадывается в характеристике Дальхауза), в данном случае выступает скорее как особого рода достоинство, а не недостаток. Хотя попытка Маттезона анализировать арию Марчелло по риторической модели и является, по мнению Дальхауза, натяжкой, тем не менее форма, являющаяся *упорядочиванием различных эмоциональных состояний* (курсив мой – *М.П.*), не противопоставляется здесь этим состояниям, неотделима от них [280, S. 507–508]. Разделение происходит полвека спустя, в «Опыте наставления по композиции» Х. Кр. Коха.

Кох понимал форму как «одеяние», «облачение» (*Einkleidung*), образующее «механическую» часть композиции – в отличие от «поэтического» содержания<sup>119</sup>. Но если «механическое» и «поэтическое» расходятся, то понятие «*poiesis*» удаляется от первоначального смысла, которого ещё придерживался Маттезон; оно нацелено не на создание произведения, а на его душу, которую, подобно оболочке, окружает механическая часть.

То, что Кох превозносил как душу сочинения, есть в меньшей степени предметно постигаемая характеристика чувства, чем выразительное движение, которое приписывалось композитору или исполнителю как спонтанное

---

<sup>119</sup> Дальхауз указывает здесь на следующее высказывание Коха из третьего тома его труда: «Прежде для музыкального *облачения* (курсив мой – *М.П.*) арии пользовались не столь многими формами, как теперь» [355, Bd. 3, S. 241].

«сердечное излияние» (здесь нельзя не видеть явного свидетельства того, что Кох отходит от барочной эстетики аффекта – *М.П.*). По отношению к «внутреннему характеру», «духу музыкальной пьесы» «внешнее свойство», подчинённое «механическим правилам», представляет собой, согласно Коху, вторичный и почти несущественный либо даже презираемый момент [355, Vd. 2, S. 7].

Ещё один важный фрагмент труда Коха, цитируемый Дальхаузом, таков: «Теперь я перехожу к форме частей (Sätze) музыкальной пьесы. Невозможно отрицать, что, во-первых, форма оной есть нечто случайное, которое, собственно говоря, влияет мало или даже совсем не влияет на внутренний характер музыкальной пьесы, а во-вторых, как раз и нет никакой причины много возражать против формы наших частей – как в более крупных, так и в более кратких музыкальных пьесах. И это, вероятно, есть та причина, по которой многие великие мастера сочиняли свои арии почти по одной и той же форме» [ibid., S. 117]. Эстетика чувства у Коха есть, следовательно, коррелят схематизма учения о форме. Поскольку внешнее «облачение» предстает неважным, оно может или даже должно быть традиционным.

У Э.Т.А. Гофмана и Р. Шумана детальный музыкально-технический анализ был, как известно, редким явлением. Причина кроется в эстетических взглядах романтиков: по их мнению, даже самый дифференцированный музыкально-технический анализ не достигает сущности музыки, которая как «поэтическое» содержание раскрывается лишь чувству<sup>120</sup>. Такая идея «поэтического» в музыке, уточняет Дальхауз, не равнозначна литературной программности. Согласно романтической терминологии, разница между «поэтической» и «прозаической» музыкой есть разница между искусством и неискусством. Именно этим (и никак не слабым владением музыкально-аналитическим «инструментарием» – *М.П.*) объясняется замена анализа у

---

<sup>120</sup> Показательно замечание Шумана из его рецензии на «Фантастическую симфонию» Берлиоза: «Берлиоз вряд ли с бóльшим отвращением анатомировал голову красивого убийцы, чем я первую часть его симфонии» (Шуман имеет в виду, что в юности Берлиоз изучал медицину – *М.П.*) [238, с. 199].

Шумана поэтизирующей парафразой [260, S. 24–25]. И даже в столь ярких образцах музыкально-технического анализа, как рецензия Гофмана на Пятую симфонию Бетховена и разбор Шуманом «Фантастической» симфонии Берлиоза, описание формы и структуры, как уточнил Шуман, связывается с характеристикой *особой идеи и духа, который господствует над формой, материалом и идеей* [259, S. 36]<sup>121</sup>.

Здесь – один из важных моментов, позволяющих понять подчеркнuto строгий, «антиэмоциональный» подход Дальхауза к разбору музыкального произведения. Если «старая» музыкальная герменевтика во многом обнаруживала преемственность к методу анализа, ярко представленному в рецензии Гофмана на Пятую симфонию Бетховена и в статьях Шумана, то для «новой» герменевтики такой подход был неприемлем – в частности, по причине нерелевантной в данном случае эстетики чувства, о чем уже шла речь.

А.Б. Маркс в современной отечественной науке справедливо считается создателем классического учения о музыкальной форме<sup>122</sup>. Однако Дальхаузом акцентируются несколько другие стороны его концепции. «В своем знаменитом “Учении о музыкальной композиции” Маркс, – пишет Дальхауз, – посвятил описанию формы-структуры сотни страниц, однако даже он, будучи гегельянцем, считал, что “художественно-творящий разум” (*künstlerisch schaffende Vernunft*) есть в меньшей степени субъективное в художнике, чем объективное в истории искусства, которая использует композитора как собственный инструмент» [280, S. 510].

«Содержание» и «форма» для Маркса были «неделимым целым». Он осуждает изучение одних только жёстких схем, употребляемых как рецепты. Единство содержания и формы Маркс понимает как «внутреннюю разумность» (*innere Vernünftigkeit*). Описывая и анализируя эмпирически данные структуры,

---

<sup>121</sup> Неточная цитата из рецензии Шумана на «Фантастическую» симфонию Берлиоза [238, с. 196–197]. Тут возникает парадокс, труднообъяснимое противоречие: вакенродеровское и гофмановское восприятие музыки, её «эстетическое созерцание», столь ценимое Дальхаузом, не выявляет эмоциональное состояние музыки, передающееся слушателю; таковое содержание странным образом ускользает, становится неуловимым.

<sup>122</sup> См., например: [136, с. 282 и след].

Маркс подчёркнуто стремился к постижению сути действительности: «понятие формы в его истинном значении улавливается лишь тогда, когда понимаешь, как в “отклонении” проявляется и осуществляется “основное”, в особенном – общее, в конкретном истинном – всеобщее истинное»<sup>123</sup>.

Дальхауз акцентирует: ведущим принципом в учении Маркса о музыкальной форме является то, что *музыкальные формы следует понимать генетически, а не только как классификацию* (курсив мой – М.П.). Таковые возникают в процессе становления, хотя и обрисовывающего чёткие и ясные типы, но всегда выходящего за пределы твёрдо и неподвижно ставшего. Таким образом, у Маркса соседствуют абстрагирующий и генетический подходы: благодаря абстракции музыкальные формы становятся беднее по своим свойствам и превращаются в схемы. В морфологической же теории, наоборот, они выстраиваются как звенья одной цепи, где одна форма вырастает из другой, а число определяющих их признаков возрастает. «Вечный разум», в неминувшем проявлении которого Маркс был убеждён, означает шаг вперед, к дифференцированности, где простое – изначальная форма АВА – не растворяется, а подтверждается. То, что Маркс иногда (отчасти из педагогических соображений) впадал в абстрагирующий метод, дает возможность вместе со схематизмом традиционного учения о форме вновь проявиться и его оборотной стороне – *расплывающейся в неясностях эстетике чувства* (курсив мой – М.П.): иногда Маркс всё же пользовался «живописно-поэтическим анализом», как его называл Жером-Жозеф де Моиньи. Таким образом, Маркс не смог полностью отойти от схемы (неадекватной сути вещей, как можно заключить из данной ремарки учёного – М.П.), согласно которой форма в музыке есть внешнее и вторичное, а чувство – основное и первичное [280, S. 512–513].

Огромный вклад в учение о музыкальной форме внес Хуго Риман. В его теории, рассмотренной лишь очень выборочно, Дальхауз подчёркивает

---

<sup>123</sup> Дальхауз цитирует третье издание 3-го тома «Учения о музыкальной композиции» Маркса [364, S. 511].

следующее: архитектурный момент, который в композиторской практике (за исключением Брукнера) отошёл на второй план, Риман попытался теоретически объявить первичным, а динамическую черту музыкальной формы отбросить как вторичную.

Музыкальная форма у Римана так же, как и столетием раньше у Коха, есть коррелят эстетики чувства. Однако эстетика чувства, пока идёт речь о музыке как искусстве, страдает у Римана внутренним противоречием. Дальхауз приводит следующий фрагмент из «Катехизиса музыкальной эстетики» Римана: «Нельзя отрицать, что для рассмотрения сущности музыки до известной степени действительно существует опасность впасть в формализм и за прослеживанием многообразных отношений высот и длительностей звуков не заметить главного, которое в первую очередь есть мелодическое движение и свободно появляющееся чувство. С другой стороны, разумеется, обязательной является и музыкальная форма, обусловленная гармонией и метром – более того, она, как уже говорилось, и есть то, что делает искусство искусством». То, что делает искусство искусством, для Римана, следовательно, есть не главное, а второстепенное, хотя и такое, без чего нельзя обойтись. Иначе говоря, быть искусством – вторичный момент для искусства. Острее дилемма, в которую угодила эстетика чувства, просто не может быть сформулирована. Однако если теоретик ранга Римана впадает в столь явный парадокс, то причина заключается скорее не в субъективной ошибке, а в объективных трудностях. Следовательно, комплементарное соотношение между учением о форме и эстетикой чувства, дополнение одного другим, чего пытался придерживаться Риман, спасти уже невозможно, резюмирует Дальхауз [280, S. 514–515].

Итак, у Маркса Дальхауз констатирует «расплывающуюся в неясностях» эстетику чувства, у Римана – неразрешимую дилемму «свободно проявляющегося чувства» и логики гармонии и метрики, причина которой – в объективных трудностях. Чувственно-эмоциональная сторона музыки, приводящая к таким неразрешимым дилеммам и скомпрометированная представителями «старой» музыкальной герменевтики, нерелевантна для

смысла и содержания музыки – именно такой вывод можно сделать после чтения ряда работ Дальхауза. Кроме того, выразительность музыки, как иногда не без иронии отмечает учёный, намекает на субъект, стоящий за произведением; такого субъекта, однако, быть не может, его недопустимо отождествлять ни с автором, ни с исполнителем<sup>124</sup>.

В ряде своих работ музыковед сочувственно упоминает малоизвестную в России книгу Августа Хальма «О двух культурах музыки», первое издание которой вышло в 1913 году [334]<sup>125</sup>. В полемике против «старого» герменевта Пауля Беккера эта работа удостоверяла крах эстетики чувства. Понятие «поэтической идеи», центральное в эстетике чувства, было презрительным жестом отброшено. Вместо этого Хальм говорит об энергиях, действующих в музыке как в звучащей «игре сил». Рудольф Шефке<sup>126</sup> объединял Хальма – вместе с Куртом и Шенкером – в направление, которое он называл «энергетизмом», уточняет Дальхауз. Таким образом, «механическое» в музыке, которое с конца XVIII века пренебрежительно рассматривалось как противоположность «внутреннему характеру», фон, на котором выделялась «музыкальная поэзия», вновь начинает почитаться музыкальной эстетикой. Подчёркнуто трезвый «технический» язык музыкального анализа есть в немалой степени следствие полемики, в частности – против достаточно наивного языка музыкально-поэтических описаний музыки, свойственных представителям музыкальной герменевтики начала XX века. Однако вместе с

---

<sup>124</sup> См. высказывание из работы «Анализ и ценностное суждение»: «"Предметны" даже чувства и характеры, присущие музыкальным произведениям. Выражение скорби познается как свойство "самой музыки", а не как состояние субъекта: узнавая в музыке скорбь, мы не считаем это чувством композитора или исполнителя, а также не обязаны сами печалиться» [260, S. 13]. Заметим, что рассуждение Дальхауза можно было бы продолжить: если «выражение» (этому слову Дальхауз не доверяет!) какого-либо чувства узнается в музыке, значит, оно каким-то образом фиксируется в ней, вызывая у слушателя определенные ассоциации. Такой ассоциативный механизм, формирующийся и усложняющийся с годами у слушателей (в частности, в период начального обучения музыке), образует одну из важнейших предпосылок учения о выразительных средствах музыки, столь широко разработанного в отечественной теории. Аналоги такому учению есть и в западной музыкальной науке – очевидно, что Дальхауз без труда мог бы подхватить и развить данное направление мысли, но не стал делать этого.

<sup>125</sup> Эта книга Хальма будет специально рассмотрена нами ниже.

<sup>126</sup> Имеется в виду следующая работа: Schäfke R. Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Berlin, 1934, Tutzing, 1964.

эстетикой чувства, приобретающей ныне *негативный оттенок дилетантизма* (курсив мой – *М.П.*), как ненужный и мёртвый отбрасывается и её коррелят – схематизм учения о форме. Названный «энергетизм» есть не учение о формах с чётко заданными очертаниями, а свод указаний для анализа произведений индивидуального характера. Хальмом осуществляется именно то, чего стремился избежать Риман – растворение учения о форме в анализах отдельных сочинений [280, S. 515–516].

Здесь хорошо заметно, что Дальхауз с неохотой и сожалением отказывается от «схематизма учения о форме», от строгой и ясной системы, им предполагаемой.

Из сложившейся ситуации, видимо, есть следующие выходы: либо обращаться к музыке прошлого, где такая система ещё была, либо пытаться искать её в современной Дальхаузу музыке (то есть композиторской практике 1950-х – 1980-х годов). Однако как быть, если обнаружить её у композиторов второй половины XX века (прежде всего – западных, творчество которых предполагает предельную индивидуализацию всех сторон музыкальной композиции) не удаётся? Видимо, такую музыку, предполагающую порой предельную индивидуализацию всех сторон музыкального произведения и особое соотношение его параметров, придется отвергать, отказывать ей в логике.

#### **2.4.2. Образцы практического применения методологии анализа К. Дальхауза**

Итак, какова же методология музыкального анализа по Дальхаузу? Отвечать на этот вопрос допустимо, частично используя негативный принцип – констатируя неприятие учёным некоторых известных подходов к анализу, которые он прекрасно знал, часто упоминал в своих работах, но по тем или иным причинам не применял. Попутно это означает, что аналитический метод Дальхауза, могущий показаться достаточно очевидным и незамысловатым, на

самом деле представляет собой *результат критического усвоения целого ряда подходов его предшественников и современников*, в той или иной мере принимавшихся либо отвергавшихся.

Музыкальный анализ в его понимании, близком современному, возник в XVIII веке, а именно в трактатах и учениях о музыкальной композиции этого времени – в некоторые из них Дальхауз всматривается особенно пристально. Однако «Опыт наставления по композиции» Коха, вышедший в конце XVIII века (1782–1793), для Дальхауза, как представляется, уже неактуален. Тем более несовременным выглядит Маттезон: его, бесспорно, самый информативный в музыкально-теоретическом плане труд «Совершенный капельмейстер» (1739) характеризуется Дальхаузом положительно – как последняя теория композиции, в которой учение о форме и эстетика пока что пребывают в гармоничном единстве [280, S. 507], однако никаких положений Маттезона учёный в своих работах не развивает.

Хорошо зная шенкерский метод редукции и его учение о «слоях» музыки, Дальхауз никогда к ним не апеллировал. Неоднократно указывая в ряде работ на такие способы родства музыкального материала, как субстанциальный (близость интервалики и ритмики, тематическое сходство) и функциональный (допускающий отсутствие тематической близости), немецкий музыковед упоминает подходы к анализу Курта Вестфalia и Рудольфа Рети. Сочувственно относясь к точке зрения Вестфalia о возможности существования функциональной формы<sup>127</sup>, Дальхауз не склонен безоговорочно принимать

---

<sup>127</sup> Позиция Вестфalia кратко характеризуется в статье Дальхауза «Понятия субстанции и функции в музыкальном анализе». Здесь, в частности, говорится: «Такие теоретики, как Курт Вестфаль, не доверявшие педантичному поиску “родства субстанции”, поскольку они, с одной стороны, нередко ощущали насильственность применения этого метода, а с другой, сомневались в эстетической релевантности результатов, противопоставляли “субстанциальному” понятию формы функциональное. Решающим для впечатления замкнутости и внутренней целостности, по их мнению, является не то, родственны ли разделы (Teile) сочинения мелодически или интервально, а то, образуют ли они функциональную связь, в которой, подобно частям организма, поддерживают и дополняют друг друга» [305, S. 132–133]. Дальхауз приводит в качестве примера первую арию Тамино из «Волшебной флейты», где почти отсутствует родство музыкального материала и имеется лишь незначительный намёк на репризу.



метод Рети, пытавшегося обнаружить всеохватное мотивно-тематическое родство в сонатах Бетховена.

Не вполне близким Дальхаузу был и подход Августа Хальма с его попыткой выработать методологию анализа неповторимо-индивидуальных черт в образцах тональной классико-романтической музыки и её рассмотрением как игры сил, энергий. Хальмом закономерно отвергалась классификация форм, восходящая к А. Б. Марксу и Х. Риману и отличающаяся «позитивистской» строгостью и чёткостью, разветвлённостью и детализированностью. Дальхауз же, напротив, принимал такую классификацию за основу. Опора на неё лишний раз свидетельствует о предпочтении учёным классико-романтической музыки, имеющей свою «логику» и могущей быть проанализированной со стороны типа композиции и формы-схемы. От учения Маркса Дальхаузом во многом наследуется его конструктивно-логическая, абстрагирующая сторона; он игнорировал философско-эстетический – гегельянский – аспект учения знаменитого берлинского теоретика и композитора, согласно которому «художественно-творящий разум» (*künstlerisch schaffende Vernunft*), стоящий *над* композитором, использует его «как собственный инструмент» [280, S. 510], однако был близок Марксу в том, что неизменно стремился к постижению смысла отклонений от застывшей формы-схемы у разных авторов. Дальхауз словно во многом следовал процитированному им когда-то тезису Маркса из 3-го тома его знаменитого “*Die Lehre von der musikalischen Composition*“: «Понятие формы в его истинном значении улавливается лишь тогда, когда понимаешь, как в “отклонении” проявляется и осуществляется “основное”, в особенном – общее, в конкретном истинном – всеобщее истинное» [364, S. 511]. Именно в таком ключе можно воспринимать стремление Дальхауза уловить индивидуальную трактовку формы композитором и причину выбора именного данного композиционного типа.

Дальхауз принципиально отвергал интонационную теорию Асафьева и, разумеется, не использовал интонационного анализа в асафьевском смысле – если понимать под этим содержательность и осмысленность музыки с точки

зрения её связей с окружающим миром, в том числе социальной детерминированности.

Однако вопрос о рассмотрении Дальхаузом музыки в историко-культурном контексте не так прост: нельзя сказать, что учёный полностью игнорирует социальную обусловленность музыкального искусства – названный момент учитывается в работе «Музыка XIX века», о чём будет специально сказано далее.

Немецким музыковедом последовательно не принимаются во внимание связи одного произведения с другим – родство мелодики, гармонии, жанровых признаков, важное и плодотворное для раскрытия своеобразия анализируемого произведения (игнорирование контекста решительно отмежёвывает германского музыковеда от российских, непременно его учитывавших; Л. А. Мазель и В. А. Цуккерман здесь должны быть названы в первую очередь). Очевидным образом для Дальхауза был бы абсолютно неприемлем и так называемый интертекстуальный анализ, предложенный М. Г. Арановским в работе «Музыкальный текст: структура и свойства» [10] и заключающийся в отношении к музыке как к Метатексту, в выявлении музыкальных структур, сближающих друг с другом множество музыкальных текстов (при том, что обоих исследователей объединяет предпочтение области интрамузыкального).

Знакомясь с аналитическими этюдами Дальхауза, нетрудно заметить, что в них нередко не только не рассматривается связь одного произведения с другими, сходными с ним в том или ином отношении, но и намеренно игнорируется разбираемое произведение как целое. Так, рассматривая циклические произведения (17-ю сонату Бетховена, ре-мажорную симфонию Иоганна [Яна Вацлава] Стамица, Пятую симфонию Малера и др.), учёный ни единым словом не упоминает соотношений анализируемой части цикла с остальными и *никак этого не объясняет*. О причинах такого подхода приходится только догадываться; возможно, здесь мог как-то сказаться тезис герменевтики, согласно которому понимать текст нужно только на основе его

самого, ибо если в расчёт берутся и другие тексты, то остаётся гораздо меньше оснований говорить о понимании именно данного, основного текста.

Портрет Дальхауза-музыковеда немислим без конкретных примеров его аналитического подхода. Совершенно ясно, что аналитические очерки знаменитого германского музыковеда следует воспринимать не иначе, как в контексте важнейших для его наследия парадигм, и прежде всего – о необходимости связи анализа с эстетикой, а также с учётом исторической изменчивости воззрений на музыку, её теорию и историю. Преодолеть альтернативу формы и содержания музыки, существующую уже с XVIII века, можно, как явствует из работ Дальхауза, только при таких условиях.

Показательно, что аналитические разборы составляют весьма небольшой процент научных текстов Дальхауза (можно указать цифру не более 10 % – ещё точнее, вероятно, будет уменьшить её до 6-7 %).

Редкими образцами работ учёного, представляющих собой *относительно самостоятельный анализ целостных сочинений*, являются очерки о Первом фортепианном концерте Брамса (1965), Вариациях для оркестра op. 31 Шёнберга (1968) и Четвёртой симфонии Бетховена (1979). Однако *краткие разборы фрагментов* тех или иных сочинений имеются во множестве статей, как и в некоторых (не во всех!) монографиях – в частности, таких, как «Музыкальные драмы Рихарда Вагнера» (Richard Wagners Musikdramen, 1971), «Музыка XIX века» (Die Musik des 19. Jahrhunderts, 1980), «Людвиг ван Бетховен и его время» (Ludwig van Beethoven und seine Zeit, 1987); это также вторая диссертация Дальхауза «Исследования о возникновении гармонической тональности» (Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, 1968).

В критических отзывах о работах Дальхауза нередко звучит мысль о том, что наиболее сильной, глубокой и привлекательной их стороной являются эстетические рассуждения. Учитывая важность связей таких рассуждений с анализом музыки, необходимо коснуться их особенностей.

За основу в монографии «Анализ и ценностное суждение» автором, как уже говорилось, взят анализ формы, предполагающий взаимосвязь всех её сторон – с его помощью в работе делается попытка обосновать эстетическое суждение критическим рассмотрением музыкальной формы. Можно, однако, предположить, что такой анализ, пренебрегающий, как оговаривает сам автор, мелодикой и структурой письма, даёт сравнительно немного, тем более – в педагогических целях, недвусмысленно заявленных в названии книжной серии, включающей в себя данную работу Дальхауза – «Музыкальная педагогика. Исследование и обучение» (Musikpädagogik. Forschung und Lehre).

Причины выбора анализа именно формы-структуры становятся понятны в процессе чтения книги. По мнению музыковеда, утверждение метода формально-технического анализа неразрывно связано с актуализацией и усложнением проблематики ценностного суждения: анализировать необходимо не просто какой-либо конкретный пример, иллюстрирующий общее (абстракцию, схему, норму), но индивидуальное и неповторимое в нём – то, что выходит за пределы неподвижно-ставшего, самого себе равного (не отрицающего, а диалектически подтверждающего это ставшее – *М.П.*). И если с уходом и распадом догм классицизма, господствовавших в музыкальной эстетике и педагогике XIX века, отпала необходимость анализировать с целью подтвердить изначальный канон и образец, то эстетическое суждение может исходить только из осознания неповторимости произведения, раскрываемой при анализе [260, S. 7–8]. Именно так и поступает Дальхауз: *форма анализируемых им произведений всегда представляет собой определённую проблему и может приводить к неожиданным выводам.* Впрочем, неповторимость и индивидуальность здесь не безграничны: степень их проявления такова, что одновременно должна улавливаться опора на типичное и нормативное – на тональную гармонию и классическую систему формы.

Ценностные суждения, чтобы не стать шаткими, должны опираться на предметные суждения, адекватные самому предмету, пишет Дальхауз далее; под адекватностью применительно к форме-структуре имеется в виду

осознание некоего круга композиционно-технических и выразительно-смысловых возможностей той или иной формы. Пример, приводимый учёным, следующий: тот, кто в сонатной форме, основанной на принципе мотивно-тематической работы, находит недостаток экспрессивности мелодии и поэтому эстетически отвергает данное сочинение, высказывает ошибочное, нерелевантное суждение, поскольку оценивает произведение в сонатной форме как неудачное попурри [260, S. 14].

Наконец, коснемся ещё одного важного момента, приоткрывающего завесу над отношением Дальхауза к анализу музыки. Гармония и ритм, по мнению учёного, представляют собой предмет полноценной теории, однако учения о мелодии и о форме склоняются к тому, чтобы растворяться в анализах отдельных сочинений (данное расхождение, согласно Дальхаузу, труднообъяснимое, хотя и очевидное). Несомненно, при этом отчасти имеется в виду бóльшее количество закономерностей в учениях о гармонии и ритме, образующих внутреннюю стройную систему, тогда как в учениях о мелодии и форме таких закономерностей меньше (вспомним, что вторая диссертация Дальхауза посвящена возникновению «гармонической» тональности). На развитие аналитических методов, добавляет учёный, повлияло предубеждение о том, что гармония скорее доступна теории, а форма – анализу.

Категории анализа формы достаточно дифференцированы для того, чтобы уловить индивидуальное, неповторимое в произведении (гармонический же анализ, по мнению Дальхауза, пригоден к этому гораздо менее) [ibid., S. 18]<sup>128</sup>. В этом заключается ещё одна причина предпочтения именно анализа формы, (понимаемой шире, чем только тип структуры).

\*\*\*

---

<sup>128</sup> Правда, читать такое несколько непривычно представителям российского музыковедения: то, что в нём нетрудно найти множество примеров анализа гармонии, убедительно выявляющих индивидуальность автора рассматриваемых сочинений, присущую лишь ему одному аккордику, специфические ладовые звукоряды и другие качества – не требует доказательств. Однако не является ли Дальхауз, произносящий такие слова, несправедливым в отношении именно немецкого (и немецкоязычного) музыковедения?

Третью, заключительную часть книги «Анализ и ценностное суждение», как уже говорилось, составляют семь аналитических этюдов: о кантате № 106 (*Actus tragicus*) И.С. Баха, симфонии ре мажор И. Стамица, струнном квартете Й. Гайдна до мажор op. 20 № 2, фортепианной сонате Ф. Шуберта до минор op. post., симфонической поэме Ф. Листа «Мазепа», финале Второй симфонии Г. Малера и Третьем струнном квартете op. 30 А. Шёнберга (нетрудно заметить, что пять из семи авторов – австро-немецкие композиторы; к той же традиции примыкают также Стамиц и Лист)<sup>129</sup>. Все очерки представляют интерес не столько фактологической новизной, сколько своеобразием ракурса. Для того, чтобы проиллюстрировать особенности аналитического метода Дальхауза, мы остановимся на двух из них – о симфонии Стамица и квартете Шёнберга: одна из причин такого выбора – разительное несходство музыки этих сочинений, на фоне которого рельефнее выступает умение Дальхауза в каждом случае найти свой, индивидуальный подход<sup>130</sup>.

Уже говорилось, что в аналитических этюдах, в частности, во включённых в книгу «Анализ и ценностное суждение», Дальхауз *отнюдь не во всём и далеко не буквально следует методологии анализа, изложенной во 2-й части книги и уже рассмотренной нами выше*. Забегая вперед, отметим, что сходное соотношение можно констатировать между двумя монографиями Дальхауза, имеющими музыкально-историческую направленность – «Основами истории музыки» (где преобладает методологический характер) и «Музыкой XIX века» (во многом представляющую собой практическую реализацию идей предыдущей работы).

---

<sup>129</sup> В Приложении к диссертации помещён выполненный нами их полный перевод.

<sup>130</sup> Помимо очерка о квартете Шёнберга из «Анализа и ценностного суждения», нами используется естественно дополняющая и продолжающая его статья из журнала «Мелос» [261].

## И. Стамиц. Симфония ре мажор

I часть симфонии ре мажор Иоганна Стамица, избранная Дальхаузом в качестве объекта анализа, открывает известную римановскую публикацию оркестровой музыки мангеймских симфонистов [323, S. 14–35]<sup>131</sup>. Эта публикация опиралась на парижское издание оркестровых сочинений мангеймцев, что, в частности, несколько раз оговаривается в постраничных примечаниях к партитуре. Принципиальное значение для французского издания имел и подзаголовок “La Melodia Germanica”, недвусмысленно указывающий на страну, откуда в Париж пришла новая музыка.

В издании «Памятников музыкального искусства Баварии» сочинение Стамица озаглавлено “Sinfonia a 8” – своеобразный отголосок барочной традиции (наподобие указания Fuga a 3 voci). Под голосами музыкальной ткани имеются в виду как солисты (деревянные и медные духовые), так и струнный квинтет (виолончели и контрабасы сведены в унисон), где каждую партию исполняют несколько оркестрантов. Таким образом, камерный и оркестровый составы ещё не вполне дифференцированы, и прежнее восприятие оркестра здесь пока даёт о себе знать, напоминая о других авторах, работавших в преддверии венского классицизма. Нестабильный облик партитуры проявляется в расположении партий духовых – валторны in D записаны выше гобоев (партии гобоев могут по желанию дублироваться кларнетами, которые именно у мангеймцев стали входить в группу деревянных).

Как известно, Иоганн [Ян Вацлав Антонин] Стамиц (1717–1757; в советских изданных первой половины XX века трудах его именовали на немецкий лад – Штамиц) более десяти лет – с 1745 года и до самой смерти – был признанным главой мангеймской школы. Именно благодаря Стамицу и при его непосредственном участии новый стиль инструментальной музыки стал известен в Париже, а фактически – во всей Европе.

---

<sup>131</sup> См. нашу статью об аналитическом очерке Дальхауза про симфонию Стамица [149].

Для анализа взята лишь I часть (Presto) симфонии, цикл которой четырёхчастен (как известно, мангеймцы внесли исключительно весомый вклад в стабилизацию цикла, который сегодня принято называть классическим). Случай отнюдь не единственный: учёный поступал так во многих других случаях, и важнее для него здесь – не облик цикла, не сравнительный анализ тематизма и формы частей, а трактовка сонатной формы и её историко-эстетическая оценка. В своем аналитическом этюде Дальхауз приводит две противоположные точки зрения, имеющие непосредственное отношение к рассматриваемой музыке – из работ Хуго Римана и Вернера Корте.

Риман был, как известно, пионером в изучении музыки мангеймцев. Ему принадлежат восторженные слова о симфонических и камерных сочинениях в предисловиях к соответствующим томам “Denkmäler der Tonkunst in Bayern” – важнейшие мысли из них воспроизведены учёным в третьей части второго тома его «Руководства по истории музыки» [378]. В этой работе Римана мы то и дело встречаем сочетания исторических сведений с указаниями на фактуру, голосоведение, характерную выразительность, инструментовку, особенности формы: взаимосвязанность истории и теории находит здесь очень интересное проявление. Отметим также, что одних авторов Риман лишь вкратце упоминает, другим же посвящает несколько страниц, и тот факт, что Стамиц относится именно к последней категории, говорит очень о многом.

Суть аналитического подхода Римана, по Дальхаузу, состоит в следующем: открыв (или искусственно выстроив) историческое значение Стамица и сделав это не без преувеличения, Риман исследовал те или иные произведения через призму исторического развития: решающей для него была стадия, которую сочинение представляло в истории жанра. Применительно к сонатной форме в симфоническом цикле (и других жанрах) критерием выступала степень выявления побочной темы, а также мотивно-тематическая работа и реприза главной темы. Таким образом, эстетическое суждение у Римана неотделимо от исторического: трактовка классики как абсолютной



вершины автоматически означает, что всё более раннее сводится к подготовительному этапу, а маньеризм – к распаду [260, S. 73]<sup>132</sup>.

Противоположной точки зрения придерживался Вернер Корте [356]. Отвергая римановский исторический подход и трактовку музыкального опуса не как произведения, а как документа, Корте пытался раскрыть индивидуальный закон трактовки формы композитором, утверждая тем самым его самоценность и самодостаточность. Склоняясь, по выражению Дальхауза, к некоему варианту «структурализма», Корте открыл в симфониях Стамица приём, названный «приёмом рассеивания» (“Streuungsverfahren”). Стремясь подчеркнуть своеобразие техники формообразования Стамица по сравнению с гайдновской и бетховенской, Корте говорит о прямо-таки «калейдоскопической разбросанности тематических образований», словно части и разделы формы у Стамица произвольно переставляемы (отметим, что и сонатную форму в I части симфонии Стамица Корте подвергает сомнению, так как эта форма несовместима с «приёмом рассеивания»). Здесь, продолжает Дальхауз, следовало бы задать вопрос: является ли «приём рассеивания» принципом формы с собственным правом существования, не уступающим по значению принципам развития и группировки? Ведь невольно создается впечатление, что музыкальное целое, где части произвольно переставляемы, в иерархии форм занимает более низкую ступень, чем такое, где богатая дифференциация и тесная интеграция частей взаимно дополняют и обуславливают друг друга [260, S. 73].

Принципы развития и группировки связаны с важнейшими для Дальхауза *критериями эстетической ценности музыки*, выявляющими эту ценность в процессе анализа. Указанные критерии уже характеризовались нами выше. Развитие и группировка относятся к так называемым принципам формы, опирающимся на сочетание внутренней связи и богатства отношений, дифференциации и интеграции. Учёный, как мы помним, выделяет четыре

---

<sup>132</sup> Отметим, что эстетическим фундаментом для Римана здесь во многом служили гегельянские идеи.

принципа формы: выстраивание в ряд (*Reihung*), развёртывание (*Fortspinnung*), развитие (*Entwicklung*) и группировка (*Gruppierung*). Высшим из них является принцип развития, предполагающий богатство отношений в произведении, его внутреннюю дифференцированность и интеграцию (другие принципы формы не дают такой полноты). Согласно Дальхаузу, принцип развития, раскрывающийся в классико-романтической музыке, предполагает наиболее высокую оценку её образцов с точки зрения эстетической ценности [222, с. 174–175; 260, S. 58].

О явлениях дифференциации и интеграции в том виде, в котором их понимает Дальхауз, речь уже шла. Коснёмся лишь некоторых важных тонкостей рассматриваемых процессов: во-первых, это отсутствие прямых аналогий между биологией, где они коренятся, и искусством, на которое они были перенесены; во-вторых, принцип уравнивания дифференциации и интеграции не бесспорен и как эстетический постулат, то есть как инструмент определения художественной ценности: напомним, что данный принцип не срабатывает в отношении ранних атональных пьес Шёнберга и Веберна, где дифференциация предельно сильна и не компенсируется аналогичной интеграцией – вряд ли по этой причине в них можно усматривать меньшую эстетическую ценность, считает Дальхауз [260, S. 50]. Эстетически более релевантной, чем дифференциация материала, является функциональная дифференциация, расширяющая не музыкальный словарь, а синтаксические отношения [*ibid.*, S. 52].

Из рассуждений Дальхауза, таким образом, неоспоримо следует, что довольно узкий круг аккордов в симфониях мангеймцев – по сравнению, например, с аккордикой И.С. Баха – не является поводом для однозначно более низкой оценки музыки того же И. Стамица, чем творений гениального лейпцигского кантора: у Стамица Дальхауз находит весьма интересные, гибкие переключения функций тематических элементов. Таким образом, он по-своему убедительно и оригинально обосновал мысль, звучавшую в своё время, в частности, в трудах В. П. Бобровского.

Следуя методу Дальхауза и продолжая его мысль, можно было бы, сравнить функциональную дифференциацию у Стамица и, скажем, у Й. Гайдна, что позволило бы аргументировано дать музыке Гайдна более высокую эстетическую оценку.

Коснёмся теперь двух принципов формы, упоминаемых Дальхаузом в связи с симфонией Стамица – принципа группировки и принципа развития (речь о них опять-таки уже шла выше). Напомним, что группировка, согласно Дальхаузу, предполагает взаимопроникновение двух основных моментов: повторения мелодических отрезков и регулярной периодичности (квадратности). Оба они могут действовать независимо: равномерная периодичность структур уже способна придать музыке целостность и обеспечить восприятие формы (в качестве примера Дальхауз называет «Лоэнгрин» Вагнера, где констатирует сочетание новаторской мелодики с традиционной квадратностью); с другой стороны, ясность и логичность формы может создать повторность мелодики и мотивов без сохранения периодических структур (как, например, в «Кольце нибелунга»)<sup>133</sup>. Принцип развития внешне проявляется в хорошо известной мотивно-тематической работе. Дальхауз не описывает данный принцип подробно, ссылаясь на его широкую известность [260, S. 58].

Очевидно, что в сонатном аллегро из симфонии Стамица довольно ярко проявляются и группировка (правда, уже не на уровне песенных форм!), и мотивно-тематическое развитие. Однако свободной переставляемости, которую находит у Стамица А. Корте, по мнению Дальхауза, здесь всё же не наблюдается: возможность свободно менять местами разделы формы противоречит функциональной дифференциации тематических элементов, как и наличию сонатной формы.

---

<sup>133</sup> Из предварительной характеристики учёным данного принципа не совсем ясно, предполагает ли он функциональную дифференциацию групп, хотя при описании формы I части симфонии Стамица речь о ней, разумеется, заходит. К сожалению, Дальхауз не оговаривает особенности применения принципа группировки к сонатной форме.

Дальхауз делит первую часть симфонии на семь построений («групп», по выражению учёного), из которых I-III образуют экспозицию, IV – разработку, а V-VII – репризу. Схематически это выглядит следующим образом<sup>134</sup>:

Разделы сонатной формы	Экспозиция			Разработка			Реприза		
	I	II	III	IV	V	VI	VII		
Группы	a b c	d e	f g	b d h	d c e	f b g	b g		
Тематические элементы									
Кол-во тактов	8 8 8	7 6	12 8	12 6 6	9 6 6	12 8 4	4 7		

Даже несмотря на то, что в репризе тематические элементы меняются местами с кажущейся произвольностью, принципы формы, согласно Дальхаузу, здесь реконструируемы, а исключения – мотивируемы.

Построения *a*, *d*, *f* имеют явно начальный характер; они же – наиболее яркие в тематическом отношении. Главная тема, по мнению Дальхауза – *a*, побочная – *f*. Элемент *d* – ещё не побочная тема, так как он, хотя и написан в доминанте, является лишь вариантом *a*<sup>135</sup>: оба определяющих признака побочной темы – мелодический (так у Дальхауза – *М.П.*) и тональный – здесь не совпадают, что иногда бывает и у Гайдна. В репризе *a* сменяется вариантом *d*, но повторению *d* предшествуют два начальных такта *a* – словно как реминисценция и намёк на изменённую функцию в форме.

Очень естественно и логично Дальхауз объясняет перестановку элементов *b* и *c*. Впечатление случайности и необоснованности здесь – лишь видимость, и секрет – в нехитрой композиторской уловке Стамица: каденция, завершавшая элемент *c* в экспозиции (такты 23-24; Дальхауз называет эту каденцию плагальной, уже считая здесь тоникой ля мажор, в котором

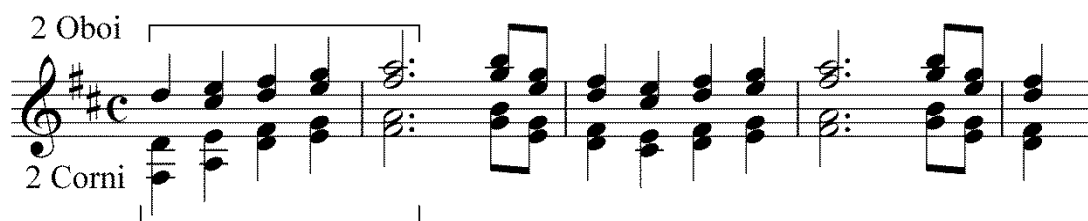
<sup>134</sup> Полный нотный текст клавира I части симфонии Стамица помещён в Приложении 1.

<sup>135</sup> Оговорки по поводу того, почему *a* является вариантом *d*, у Дальхауза нет – вероятно, имеется в виду, во-первых, повторение как в *a*, так и в *d* мотива из четырёх шестнадцатых и четверти, а во-вторых, наличие в обоих случаях двух контрастных элементов – фанфарно-императивного и грациозно-изящного (в теме *d* они меняются местами по сравнению с *a*). Согласно Дальхаузу, побочная партия не может считаться таковой, если строится на материале главной. Иными словами, учёный не принимает здесь во внимание целый ряд случаев, например, в зрелом творчестве Гайдна, когда побочная тема является очевидным вариантом главной – видимо, опираясь на «дуалистическое» понимание сонатной формы.

прозвучит следующий элемент *d*), отсутствует при проведении этого элемента в группе V, добавляясь, с другой стороны, к элементу *b* в группе IV – чтобы элементу *d* (такт 70 и след.) предшествовала цезура. Таким образом, функции элемента *b* как перехода и элемента *c* как заключения благодаря указанному приему могут легко изменяться<sup>136</sup>.

В репризе I части отмечена и ещё одна интересная тонкость: элемент *b*, пишет Дальхауз, в конце всей части «наполовину преобразован в тему – благодаря тому, что соединён с характерным мотивом из темы *f*» [260, S. 75]. Имеется в виду, что к *b* добавляется следующий мотив у гобоев и валторн (такты 127-131):

Рис. 1



Несомненно, что таким образом достаточно нейтральный, явно нетематический элемент *b* действительно приобретает сходство с *f*. Здесь, однако, можно предложить и иную интерпретацию (ничуть не противоречащую выводам из аналитического этюда немецкого музыковеда): возможно, что, по замыслу Стамица, элемент *b* изначально предполагал тематическое сходство с *f*, которое реализовалось не сразу, а «приберегалось» для окончания части как тонкое проявление композиторской изобретательности. В самом деле, ход у гобоев и валторн, отмеченный в примере квадратной скобкой, появляется в партиях этих инструментов уже в 9-м такте.

Свой анализ Дальхауз завершает следующими важными рассуждениями: в отношении I части симфонии Стамица не срабатывает ориентированное на

<sup>136</sup> Описанное явление очень напоминает т. наз. комбинаторику, которая в музыке XVIII века могла проявляться в музыкальных формах разного уровня, в том числе и в сонатной. См. об этом: [93, с. 137–151].

модель живого организма представление о том, что переставляемость частей есть признак рудиментарного, более раннего состояния, а функциональная дифференцированность – более высокой, поздней ступени процесса эволюции. Очевидно, что мангеймский мастер в экспозиции демонстрирует умение придавать темам и нетематическим элементам функции начала, середины, окончания, но далее, в репризе, меняет их местами, ослабляя функциональное наполнение (и тем самым создавая угрозу существованию сонатной формы) – вероятно, ради поддержания слушательского интереса. Возражая против трактовки Риманом мангеймской сонатности как промежуточного звена на пути к венско-классической вершине, Дальхауз формулирует: *сонатная форма здесь отнюдь не является «неразвитой» – она скорее вторично «искажена» и склоняется к маньеризму* [260, S. 75–76].

Важная особенность сонатной формы первой части – отсутствие повторений как экспозиции, так и разработки с репризой. Ю. С. Бочаров условно называет данную разновидность *сонатной формой симфонического типа*, или *симфонической формой*, и отсутствие повторений здесь говорит о родстве такой формы с начальными *Allegri* итальянских увертюр, называвшихся также «симфониями» [29]. Разумеется, неповторяемость здесь пока никак не связана с той последовательностью, направленностью развития, которую мы встречаем, например, в *Allegro assai* из бетховенской «Аппассионаты». Однако отсутствие повторов – штрих очень показательный.

Впрочем, здесь нужно сделать следующую оговорку: у Стамица-старшего оно ещё отнюдь не вошло в систему. Если взглянуть с этой точки зрения на остальные части цикла, находим следующую картину: во второй части (написанной для одних струнных) – повторы есть (то, что они присутствуют в сложной трёхчастной форме с *trio* в менюэте – даже не требует оговорки). Встречаются они и в финале, имеющем ремарку *Prestissimo*. Несколько другая ситуация – например, в симфонии *re* мажор op. 3, II, помещённой в этом же томе [323, S. 56–78]. Повторы здесь отсутствуют (!) во всех частях, кроме

менуэта. Следовательно, скорее можно говорить о продолжении поисков Стамица в области формы, о попытках по-разному её организовать.

#### А. Шёнберг. Третий струнный квартет

Фигура Шёнберга волновала Дальхауза многие годы, постоянно стимулируя к рефлексии о самых различных вопросах и проблемах европейской музыкальной культуры, служа непосредственным поводом для возникновения некоторых его терминов и формулировок. Мы лишний раз убеждаемся в этом, сравнивая два очерка о Третьем квартете Шёнберга – небольшой, включённый в аналитическую часть вышедшей в 1970 году книги «Анализ и ценностное суждение», и гораздо более пространный, опубликованный в журнале “Melos” незадолго до кончины выдающегося музыковеда [261].

Смысл концептуального (хотя и отнюдь не детального) анализа Дальхаузом Третьего квартета – не только и не столько сам анализ, сколько нечто другое, и прежде всего – защита Шёнберга от обвинений в творческой непоследовательности: в том, что композитор, радикально обновив звуковысотную сторону своих сочинений, не стал делать того же в отношении других параметров музыкальной ткани. Дальхауз блестяще раскрыл подлинную диалектичность композиторского мышления Шёнберга, показав, что новаторство музыкальной ткани квартета заключается в обилии тонких и гибких связей решительно всех элементов музыкальной ткани, существующих помимо додекафонного единства ряда; в оригинальности и нестандартности способов варьирования и реализации столь важного для Шёнберга принципа «развивающей вариации»; в смелых метрических и ритмических находках (состоящих, например, в наличии тактов, включающих, кроме обычных четвертей, еще и четверть с точкой – наподобие танцев в «болгарских» ритмах из «Микрокосмоса» Бартока).

Кроме того, Дальхауз, демонстрируя свою несомненную приверженность творчеству Шёнберга, его теории и эстетическим взглядам, тем самым даёт ещё один ключ к пониманию собственных установок. Шёнберг для Дальхауза – некая «пограничная» фигура: он хотя и становился мишенью для критики немецкого музыковеда (в частности, по поводу отсутствия у него полноценной музыкальной логики – в связи с приходом к серийности и отказом от тональности), однако получал неизменно высокую оценку с его стороны благодаря глубокой содержательности музыки, гибкости взаимодействия различных её сторон (чего нельзя сказать, например, про мнение Дальхауза о сериалистах, авторах электронной музыки). Шёнберг как эстетик и мыслитель об искусстве раскрылся для Дальхауза как представитель близкой ему романтической эстетики.

К Третьему квартету Шёнберга, а также к тем ракурсам, в которых он рассмотрен у Дальхауза, мы уже обращались в наших публикациях [148, 153, 159], в одной из которых [159] приведён почти полный текст аналитического этюда Дальхауза о Третьем квартете Шёнберга из книги «Анализ и ценностное суждение».

Разбор I части Третьего квартета, данный Дальхаузом в книге «Анализ и ценностное суждение», ставит своей целью проиллюстрировать критерии художественной ценности музыки, выдвинутые учёным в предыдущих разделах данной работы<sup>137</sup>. Кроме того, уже отмечалось, что музыковед защищает здесь квартет от упреков сериалистов (имеется в виду прежде всего знаменитая программная статья П. Булеза «Шёнберг мертв!»).

Додекафонно реставрируемая, то есть применяемая после распада тонального плана сонатная форма, пишет Дальхауз, в таких произведениях, как Третий квартет Шёнберга, иногда вызывает возражение в силу своей тавтологичности<sup>138</sup>. Сама додекафония – переплетение обращений, транспозиций и результатов сегментации серии – представляет собой крайнее следствие и

---

<sup>137</sup> См. об этом: [260].

<sup>138</sup> Такое возражение выдвигалось прежде всего Т. Адорно.



исторически последнюю ступень развития тематической работы, которая в композиции, где каждая нота выводится из серии, распространяется на все сочинение. Вместо того, чтобы ограничиваться развивающим разделом экспозиции и разработкой, тематическая работа, как выразился Т. Адорно, «отодвигается в материал» [2, с. 129–130], а поскольку «предварительное оформление» материала основано главным образом на тематической работе, то она как специфическая техника композиции является излишним удвоением [260, S. 96]. Контраргумент самого Дальхауза таков: представление, согласно которому додекафония происходит из тематической работы и представляет собой её историческую цель и итог, всё же не считается с тривиальным положением вещей – с тем, что последование звуков без ритма есть не тема, а лишь абстрактный параметр, и что, следовательно, отождествление додекафонной структуры и тематической работы выглядит как сомнительное преувеличение [ibid.].

Знаменитую фразу Шёнберга из письма скрипачу Рудольфу Колишу о том, что его сочинения – «не *двенадцатитоновые* композиции, а *двенадцатитоновые композиции*» (письмо от 27 июля 1932 года) [229, с. 323–324], можно понять и как указание на «излишнее удвоение» тематической работы, отмеченное в аналитическом этюде Дальхауза. Шёнберг предпринимал специальные усилия, чтобы придать тематизму бóльшую рельефность, обеспечить его узнаваемость и запоминаемость – хотя бы относительную.

О своеобразии начального изложения серии в I части квартета идёт речь в известной статье Э. Денисова «Додекафония и проблемы современной композиторской техники» [72, с. 495]. Здесь же, в нотном примере, который мы приводим в расширенном виде, показан облик первоначального проведения серии, названного Э. Денисовым несколько «аморфным».

Рис. 2

Словно полемизируя с Э. Денисовым, Дальхауз в анализе I части квартета отмечал, что собственно тематическое вещество, из развития которого слушатель воспринимает всю часть, образуют не ритм и не звуковысотная последовательность главной и побочной тем в целом, а мельчайшие элементы: ясно очерченные и постоянно повторяющиеся ритмические фигуры, с одной стороны, и определённые интервалы и группы интервалов, с другой [260, S. 95]. Важное уточнение таково: интервальный состав главной и побочной тем ограничивается полутоном, малой терцией, квартой, тритоном и их обращениями; целый тон и большая терция отсутствуют. Сходную мысль находим у И. К. Кузнецова: по его мнению, серия Третьего квартета состоит из ограниченного числа интервалов, образующих микроячейки, в некоторых транспозициях ряда совпадающие по высоте:  $g-e$ ;  $dis-a$ ;  $c-f$ ;  $fis-h$ ;  $ais-cis$ ;  $gis-d$  [102, с. 51].

Однако приведённые трактовки не объясняют некоторых особенностей звуковысотной организации I части квартета. Так, в начальном восьмитакте (после четырёхтактового вступления) озадачивает уменьшённая кварта  $d^3-ais^2$ , появляющаяся в партии первой скрипки в тактах 11-12: очевидно, что с учётом возможностей любых энгармонических замен она есть не что иное, как большая терция, отсутствующая в первоначальном варианте серии и не могущая быть полученной ни в инверсии, ни в ракоходе, ни в ракоходной инверсии ряда.

Несколько раз возникают интервалы малой сексты – обращения большой терции (такты 57-60 в партии виолончели).

Более убедительной представляется трактовка серийной организации Третьего квартета, предлагаемая Кр. Мёллерсом. Он усматривает здесь три ряда, имеющие одинаковое начало и разные окончания и используемые на равных правах не только в первой части, но и во всем цикле. Три варианта серии Мёллерс обозначает буквами *A*, *B*, *C*. Подобный прием, согласно уточнению Мёллерса, встречается и в других сочинениях Шёнберга [372, S. 87]. Сегмент ряда *B*, как видно в Примере 1, используется сразу же, в первом проведении главной темы.

Рис. 3

The image shows three musical staves, each representing a different series of notes. Each staff is numbered 1 through 12. The notes are as follows:

- Ряд А:** 1: C4, 2: D4, 3: E4, 4: F4, 5: G4, 6: A4, 7: B4, 8: C5, 9: D5, 10: E5, 11: F5, 12: G5.
- Ряд В:** 1: C4, 2: D4, 3: E4, 4: F4, 5: G4, 6: A4, 7: B4, 8: C5, 9: D5, 10: E5, 11: F5, 12: G5 (with a flat sign below the note).
- Ряд С:** 1: C4, 2: D4, 3: E4, 4: F4, 5: G4, 6: A4, 7: B4, 8: C5, 9: D5, 10: E5, 11: F5, 12: G5.

Наличие трёх вариантов серии даёт возможность Шёнбергу получить практически все интервалы от малой секунды до октавы, а сегментирование звуков серии – возможность их любых последований как по горизонтали, так и по вертикали. Вариант *B* завершается увеличенным трезвучием, очевидным образом сохраняющимся в инверсии, в ракоходе и в ракоходной инверсии; вариант *C* оканчивается минорным квартсекстаккордом, который в инверсии и в ракоходной инверсии превращается в мажорный секстаккорд.

I часть квартета написана в сонатной форме, очертания которой, по мнению Дальхауза – чрезвычайно чёткие, словно компенсирующие утрату тональной опоры [260, S. 93–94]. В зеркальной репризе I части Третьего

квартета ясно различимы побочная тема (с такта 174), затем – главная (с такта 235). Между ними – связующая партия, представляющая собой, как и в экспозиции, канон в обращении на материале главной темы (с такта 207)<sup>139</sup>.

Выпишем схему проведений серии в главной и побочной темах – в экспозиции и в репризе части (используется традиционное обозначение форм серии: P (primus) – первоначальная; I (inversus) – обращение; R (retroversus) – ракоход; RI (retroversus inversus) – обращение ракохода; большая буква указывает серийную форму, маленькие – первый и последний звуки ряда, то есть высотную позицию):

	Главная тема	Побочная тема
Экспозиция	P <sub>g-d</sub> ; RI <sub>f-c</sub>	I <sub>c-f</sub> ; R <sub>d-g</sub>
	Побочная тема	Главная тема
Реприза	P <sub>g-d</sub> ; RI <sub>f-c</sub>	I <sub>c-f</sub> ; R <sub>d-g</sub>

Нетрудно заметить, что главная и побочная темы, вместе взятые, содержат все четыре линейные формы серии (ряд *A*), «вытянутые» в горизонталь и благодаря этому особенно наглядные. И хотя в репризе темы следуют в обратном порядке, ряд *A* проводится здесь *в виде тех же основных форм серии, в том же порядке и даже на той же высотной позиции*. Преднамеренное сохранение названных признаков серии создаёт особый смысловой эффект: темы, следуя в обратном порядке, «обмениваются» серийными признаками, то есть в определённом смысле остаются на месте.

В своём очерке о I части квартета Дальхауз полемизирует с утверждением о том, что «тематизм сонатной формы после распада тональности состоит из голых ритмов, которые лишь вторично были “оснащены” высотой звуков благодаря серийным образованиям [Reihengestalten] – что, следовательно, тематизм распадается на ритмический остов и интервальное заполнение и является столь же противоречивым и внутренне двойственным, как и форма в

<sup>139</sup> Вряд ли можно согласиться с мнением С. Павлишин, утверждавшей, что репризы в полном смысле в первой части квартета нет, зато преобладает разработочность [146, с. 364].

целом, основу которой он [тематизм] составляет» [260, S. 94]. Контраргумент учёного состоит в обосновании *богатства связей* (курсив мой – М. П.) музыки I части квартета, то есть точного и варьированного повторения мельчайших элементов ткани – ритмических и интервальных. В нашей вышеназванной публикации, раскрывая положения Дальхауза, мы пытались показать, насколько тщательно Шёнберг вслушивался в выразительность мотивов из четырёх, трёх, двух звуков: обилие имитаций, тонких вариационных и вариантных преобразований создает множество смысловых оттенков и сообщает музыке живую эмоциональность и глубину [159, с. 178–179]. Здесь представляется правомерным сравнение со сложнейшей звуковой «вязью» зрелых произведений Веберна (в том числе и в контексте новых способов работы с серией). Шёнберг в данном сочинении не только *мыслил тематически*, подчёркивая разницу темы и хода («твёрдого» и «рыхлого» изложения материала), но и заботился о кульминациях, организуя длительные спады и нарастания динамики, то есть пристально следил за «дыханием» композиционного уровня формы.

О внутренней противоречивости учения Шёнберга и о достаточно свободном употреблении им целого ряда терминов и понятий из области музыкальной теории композиции неоднократно говорилось в русскоязычных публикациях о композиторе. Отметим ещё одно важное проявление такой противоречивости.

В статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» [230] Шёнберг высказывает глубокие, волновавшие его в течение многих лет мысли о закономерностях и причинах эволюции музыкального искусства. Здесь композитор формулирует исключительно значимый для него принцип сочинения музыки, являющийся в то же время принципом её воздействия на публику. Шёнберг называет его *стремлением сказать важнейшие вещи с максимальной степенью концентрации*. Далее говорится: «Потому-то композиторы, если они овладели техникой до предела насыщать содержанием одно направление, то же самое должны были бы делать и в другом, и, наконец,

во всех направлениях, в которых разворачивается музыка». Боязнь компромисса с доходчивостью при этом удерживает композиторов от того, чтобы «совершать прыжок в стиль, перегруженный содержанием» [230, с. 61]. Данная статья Шёнберга, как оговаривается в примечаниях к ней, основывается на докладе, прочитанном композитором в Праге в октябре 1930 года [там же, с. 69].

Приведённое высказывание Шёнберга было процитировано Дальхаузом в книге «Анализ и ценностное суждение» [260, S. 61]. Принцип, о котором пишет здесь Шёнберг, Дальхауз называет *принципом аналогии*, то есть сходной развитости всех сторон музыкального языка (именно по этой причине, ведущей к фактически тотальной тематизации всей музыкальной ткани, её предельной насыщенности различными содержательно-смысловыми моментами музыка Шёнберга, как правило, предельно трудна для восприятия). Однако собственная композиторская практика Шёнберга, продолжает Дальхауз, подвергает данный принцип ограничениям: в таких произведениях зрелого периода творчества, как Третий и Четвёртый квартеты, неодинаково развитыми предстают атональная додекафонная мелодика и сохранившаяся от предыдущей (классико-романтической) эпохи ритмика.

Именно в связи со сказанным Дальхауз формулирует один из аналитических критериев художественной ценности музыки, названный им «аналогией и уравниванием» (“Analogie und Ausgleich”) [ibid., S. 59–62]<sup>140</sup>.

Теперь – о другой стороне названного противоречия. В монографии Н. О. Власовой в связи с анализом Четвёртого квартета (во многом близкого Третьему) приводится *диаметрально противоположная* мысль композитора, высказанная им в 1927 году – по поводу возможности сочетания старых классических форм и новой додекафонной техники: «Если постижимость затруднена в одном отношении, то в другом она должна быть облегчена.

---

<sup>140</sup> Здесь (как и в ряде других случаев) можно видеть подтверждение того, что именно Шёнберг был для Дальхауза автором, обращение к произведениям которого послужило непосредственным стимулом к формулировке и обоснованию названного аксиологического критерия анализа музыки.

В новой музыке зачастую трудно постичь созвучия и мелодические интервалы и их следствия. Поэтому следует выбирать форму, которая создаёт облегчение в другом отношении тем, что воспроизводит знакомый процесс развития. Применять такую форму лишь внешне бессмысленно, если не использовать её преимущества, а именно: облегчить постижение мыслей достаточно медленным темпом развития и частым повторением» (из архивной записи «Старые формы в новой музыке» от 12 января 1927 года) [46, с. 342]. Как можно видеть, Шёнберг был явно непоследователен, отстаивая то «принцип аналогии», то «принцип уравнивания».

В статье 1988 года Дальхаузом цитируется фрагмент рукописи Шёнберга от 6 июля 1925 года. По словам композитора, начиная с Гайдна становится характерным, что одновременно с замыслом всей пьесы осуществляется поиск её характерных основных конфигураций<sup>141</sup>, которые пригодны для того, чтобы с помощью прерываемого или непрерывного постепенного преобразования (иногда нарушаемого также возвратами назад) наполнить первоначально задуманную форму тематическими элементами во всех её разделах. Шёнберг говорит здесь не о темах, продолжает Дальхауз, мелодически выделяющихся из общего контекста, а о таких образованиях (Gestalten), основной признак которых – следствия, к которым они приводят [261, S. 34].

Склонность к постоянному и непрерывному развитию, пронизывающему собой всё произведение от начала до конца, прослеживается в ряде текстов Шёнберга: композитор писал об этом в статье «Брамс прогрессивный», в «Докладе об ор. 31» (Вариации для оркестра)<sup>142</sup>. Такую музыкальную ткань и связанный с ней способ сочинения музыки, избегающий точных, а также неточных повторов, проявляющихся в симметричности, секвенциях, оstinатности, периодичности (и рассчитанный на элитарного слушателя), Шёнберг, как известно, называл «музыкальной прозой». Неудивительно, что

---

<sup>141</sup> Используемый нами перевод термина Grundgestalt как «основная конфигурация» предложен в монографии Н. О. Власовой [46].

<sup>142</sup> См. примечания к «Заметкам о четырёх струнных квартетах» [230, с. 475, сн. 13].

композитор, анализируя сочинения других авторов, искал в них прецеденты именно такого способа музыкального высказывания (находя их, в частности, у Моцарта и Брамса).

В статье «Что такое “история теории музыки”?» Дальхауз приводит следующую цитату из шёнберговского «Учения о гармонии», близкую по смыслу сказанному выше: «Решающим для меня при сочинении является чувство – чувство формы. Оно говорит мне, что именно я должен писать, всё прочее исключено» [312, S. 8]. Как известно, у Шёнберга данная установка была связана с пониманием музыки как «религии искусства», с культом гения, художника-творца, то есть несомненными отголосками романтической музыкальной эстетики. Тем самым Шёнберг недвусмысленно допускал большую долю бессознательного в композиторском процессе<sup>143</sup>.

Итак, повторения в музыке, которые легко улавливаются слухом, Шёнберг считал признаком её низкого художественного достоинства. При этом сам композитор в анализах собственных произведений считал повторениями варианты исходной модели, обнаруживающие зачастую лишь самое приблизительное сходство. То, что для Шёнберга казалось очевидным, может отнюдь не восприниматься таковым читателем его статей и слушателем его музыки – иными словами, можно без труда убедиться в крайней субъективности шёнберговского восприятия некоторых изменённых повторений именно как повторений, а не чего-то нового. Яркие примеры можно найти в авторском анализе Третьего квартета [230, с. 459–466]; часть из них воспроизведена в рассматриваемой нами статье К. Дальхауза [261].

Здесь же учёный приводит важное свидетельство ученика Шёнберга Йозефа Руфера о том, что нахождение темы, то есть Grundgestalt'a в ритмическом оформлении, происходило у Шёнберга на хронологически более раннем этапе (хотя, тут же оговаривается Дальхауз, неоспоримо и то, что ряд

---

<sup>143</sup> «Музыка есть эманация души», – заметит композитор в предисловии к собственному разбору Третьего и Четвёртого струнных квартетов, имея в виду как некую сакральность искусства звуков, так и крайнюю трудность постижения внутренних законов музыки, в силу чего, возможно, для анализа музыки возрастёт значение психологии. См.: [230, с. 458].



должен восприниматься как нечто логически первоначальное)<sup>144</sup>. Из важного свидетельства Й. Руфера, не доверять которому нет никаких оснований, вытекают несколько следствий. Во-первых, это условность понимания шёнберговской основной конфигурации (чисто интервальной, без ритма, то есть серийной) как чего-то исходного, самого важного для композиции, а значит, и для анализа и понимания технических закономерностей её внутренней организации. Во-вторых, здесь можно видеть ещё одно важное подтверждение позднеромантических истоков дарования Шёнберга – того, что как композитор он мыслил всё-таки традиционными категориями, то есть тематически.

Согласно Дальхаузу, количество параметров, сохранявшихся либо изменявшихся в процессе, называемом Шёнбергом развивающей вариацией – *больше, чем обычно считается при анализе 12-тоновой музыки* [261, S. 33]. Обилие частных, деталей, меняющиеся соотношения которых композитор использовал при сочинении, может быть одной из причин отказа от лежащей на поверхности возможности подчинить серийному принципу также и длительности<sup>145</sup>.

Итак, при анализе музыкальной ткани Третьего квартета целесообразно принимать во внимание отнюдь не только серийную организацию: помимо неё, имеют значение ритмика, приблизительная, а не абсолютная величина интервалов, их мелодические и гармонические варианты, направление, октавное расположение, фактура. Можно утверждать также, что в квартете парадоксальным образом совмещаются и «принцип аналогии», и «принцип уравнивания», исключаящие друг друга в вербальных текстах самого композитора.

В своих аналитических этюдах о Третьем квартете Шёнберга (как фактически и во всех других) Дальхауз никак не затрагивает эмоционально-

---

<sup>144</sup> Источник цитаты – книга Й. Руфера «Композиция посредством двенадцати тонов». См.: [383, S. 25–27].

<sup>145</sup> Другая причина, продолжает Дальхауз, возможно, состоит в том, что количество градаций у длительностей, в отличие от высотных качеств, не обосновывается изнутри, а скорее добавляется извне.

выразительную сторону музыки<sup>146</sup>. Получается, что он усматривал ведущие стороны музыкального содержания (хотя и не ставя вопрос именно таким образом) прежде всего в конструктивной организации, законах строения вертикали и горизонтали, формы и т.д., то есть в том, что поддаётся рациональному постижению.

Мысли о додекафонной технике, её сути и соотношении с другими параметрами сочинения, высказываемые в известной статье Э. Денисова «Додекафония и проблемы современной композиторской техники» (написанной в 1963 году, опубликованной в 1969 году) и в книге Ст. Павлишин (подготовленной к печати в конце 1970-х годов и изданной лишь в 2001 году), до сих пор не потеряли своей актуальности, хотя в обеих этих работах, в сущности, ставится цель ознакомить широкие круги заинтересованных в трудах читателей, имеющих минимальное представление о данной технике или вовсе не имеющих такового, с её основами, важнейшими принципами<sup>147</sup>.

То, что додекафония – отнюдь не единственный и даже не преобладающий вид техники у Шёнберга, справедливо считающегося одним из её первооткрывателей и ревностных апологетов – в сущности, есть давно и хорошо известное положение, высказывавшееся в целом ряде трудов, посвящённых его творчеству (в том числе в знаменитой «Философии новой музыки» Т. Адорно). Для нас, однако, важнее подчеркнуть другое – внутреннее богатство и содержательность Третьего квартета, раскрываемых Дальхаузом при анализе его музыки именно в аксиологическом аспекте<sup>148</sup>.

---

<sup>146</sup> Напротив, Ст. Павлишин в своей монографии многократно подчёркивает именно эмоциональную составляющую содержания, объективно присутствующую в музыке всех сочинений композитора [146] – тем более, что сам Шёнберг неоднократно высказывался о важности выразительности, эмоциональной стороны, отнюдь её не отвергая. Здесь – очередной пример явных различий концептуальных подходов к пониманию музыкального содержания у российских и зарубежных музыковедов.

<sup>147</sup> Надо заметить, что додекафонию российское музыковедение 1960-х – 1970-х годов так или иначе, воспринимало несколько «со стороны», извне.

<sup>148</sup> О высоких художественных достоинствах музыки Шёнберга неоднократно писал также Ю. Н. Холопов – в том числе в связи с анализом формообразования и гармонии в сочинениях композитора [199].

## 2.5 Концепция А. Хальма в её связях в проблемами музыкальной формы

Имя Августа Хальма упоминалось Дальхаузом довольно часто. Точнее, впрочем, говорить не просто об упоминании, а о глубоком знании его системы взглядов и уважительном к ней отношении. Два момента здесь следует выделить особо: во-первых, восприятие Хальмом формы в музыке не как кристаллической, неподвижно ставшей, а как разворачивающейся во времени, динамичной и изменчивой (такое восприятие во многом отличалось от асафьевского, что для Дальхауза было весьма существенным); во-вторых, строго рациональное отношение к музыке, несовместимое с псевдопоэтической ассоциативностью и упрощённо понимаемой программностью. Сказанное является основанием для того, чтобы кратко охарактеризовать воззрения Хальма и его «энергетическую» трактовку музыкальной формы.

Август Отто Хальм (August Otto Halm, 1869–1929) – немецкий музыковед, педагог и композитор – до сих пор почти неизвестен русскому читателю и пока не удостоился упоминания в отечественных справочно-энциклопедических изданиях. Имя Хальма, однако, фигурирует в монографии Т. В. Чередниченко [222, с. 29–30, 111–114] – здесь говорится о понимании немецким музыкантом смысла музыки (в том числе о соотношении ценности отдельного произведения и музыки в целом), а также о его трактовке музыкально-исторического процесса (нашедшей отражение, в частности, в хальмовской концепции «двух культур музыки») <sup>149</sup>.

Другой важный для нас источник – содержательная статья Ю. Векслер [43]. Речь о Хальме идёт во втором параграфе статьи [43, с. 7–18] – в связи с тремя парадигмами анализа музыки Берга, названными соответственно романтической, модернистской и постмодернистской <sup>150</sup>. Хальм относится ко

<sup>149</sup> Представляется весьма вероятным, что непосредственным стимулом к изучению концепции Хальма для Т. В. Чередниченко послужили именно труды Дальхауза.

<sup>150</sup> Таковые применимы отнюдь не только к представителю Новой венской школы и имеют гораздо более широкое значение.

второй, модернистской парадигме (опирающейся на так называемую эстетику автономии) и стремится к постижению внутренней логики строения музыки. Данную парадигму представляли также Э. Ганслик, Г. Адлер, Х. Шенкер, из более поздних музыковедов – Р. Штефан. Имя Хальма, по справедливому замечанию Ю. Векслер, здесь должно быть названо в одном ряду с именами Шенкера и Курта.

Краткая, но очень важная оценка наследия Хальма дана Р. Штефаном в статье из 1-го издания энциклопедии “Musik in Geschichte und Gegenwart” [396]. Особо же следует отметить развёрнутый вступительный очерк З. Шмальцрифта, помещённый в книге статей Хальма «О форме и смысле музыки» – «Музыкальная эстетика Августа Хальма. Опыт характеристики» [387] и, конечно, замечания относительно концепции Хальма, принадлежащие Дальхаузу и имеющие для нас принципиальное значение. На эти источники, а также на одну из важнейших его книг «О двух культурах музыки» [334] мы и опираемся в данном разделе нашей работы.

Хальм активно выступал против «старой» музыкальной герменевтики, пытавшейся раскрыть смысл музыки с помощью литературно-поэтической парафразы (Г. Кречмар, А. Шеринг, П. Беккер). Сам он считал необходимым обоснование новой музыкальной эстетики и полагал, что осуществил таковое в своих книгах «О двух культурах музыки» и «Симфония у А. Брукнера» (обе изданы в 1913 году). Новая эстетика возможна на основе сближения музыкально-эстетической теории с учением о композиции. Только терминология, разработанная на основе самого предмета, способна выносить «трезвые и деловые суждения», полагал Хальм, и в музыке это сделать легче, чем в других искусствах, поскольку она в наибольшей степени есть «абсолютное искусство», а значит, «искусство как таковое» (“*eigentliche Kunst*”). В этом качестве она выработала самые ясные формы. Правильно понятая музыка не знает проблемы формы и содержания – «как будто смысл музыки может заключаться в чем-то ещё, а не в ней самой!» [цит. по: 387, S. 11].

В такой точке зрения можно с полным правом усмотреть элемент музыкального «позитивизма». И всё же высшая степень сосредоточенности на самой музыке заключалась для Хальма в требовании постигать не отдельные произведения, которым как образцам и примерам присуще несовершенство индивидуального, а объективный дух музыки, воплощаемый этими произведениями более или менее полно. «Я считаю музыку более важной, чем произведения», – пишет Хальм в своей книге «Введение в музыку» [387, S. 12].

Здесь перед нами – явная теологическая установка, вполне естественная для Хальма, получившего богословское образование. Очевидная оппозиция музыки как таковой как чего-то единого и совершенного и отдельного произведения как её воплощения, чаще неадекватного, по справедливому замечанию Т.В. Чередниченко, напоминает основной догмат монотеистических религий<sup>151</sup>. Не менее важным является, однако, и интерес Хальма к взглядам А. Шопенгауэра.

Р. Штефан в своей статье, посвященной Хальму, выделял важное для Хальма понятие «воли формы» – Formwille [396]. Здесь нельзя не видеть влияния философии Шопенгауэра, которое привело к осознанию некой самостоятельной, независимой от устремлений композитора тенденции звукового материала. Отмеченное выше сближение музыкально-эстетической теории с учением о композиции осуществлялось посредством «эстетической рефлексии», под которой Хальм понимал «деятельность творческой воли» [387, S. 11]. Только инструментальная музыка для Шопенгауэра и Хальма есть «истинная музыка»; оба они строго порицали любую звукоизобразительность и всяческую программную музыку [ibid., S. 5].

С опорой на европейское профессиональное композиторское творчество Хальм выстроил концепцию музыкальной истории и европейской классики последних столетий, выделив и абсолютизовав в ней два основных способа

---

<sup>151</sup> Про данное высказывание Хальма Т.В. Чередниченко пишет следующее: «*Сама музыка* отличается от отдельного произведения как нечто внелично-объективное, всеобщее-закономерное от лично-субъективного и конкретно-случайного. *Самой музыке* не нужен ни композитор, ни слушатель» [222, с. 29] (курсив Т.В. Чередниченко – М.П.).

существования, идеальных типа – «две культуры музыки». Имеются в виду культуры фуги и сонаты, по-другому называемые Хальмом «культурой стиля» и «культурой формы».

Фуге, однотемной в своей основе, свойственна «монистическая, континуальная, обобщающая» природа, и единство здесь достигается на пути от особенного ко всеобщему; соната, двух- и многотемная в основе, имеет «драматически-дуалистическую, диалектически-ориентированную» природу, единство здесь достигается на пути от всеобщего к особенному. Высшие представители этих культур – соответственно Бах и Бетховен [222, с. 111–112].

Дальхауза можно с полным основанием назвать одним из самых последовательных пропагандистов наследия Хальма в Западной Европе. В его словарной статье «Учение о форме» читаем: «Из осознания того, что предпосылка учения о форме – учение о строении периода – неадекватно фуге, Хальм сделал вывод, что фугу и сонату необходимо противопоставить друг другу как *две культуры музыки*» [278, S. 297] (курсив Дальхауза – *М.П.*). Эта же мысль развита в книге «Идея абсолютной музыки», название одной из глав которой – «О трёх культурах музыки» (*Von drei Kulturen der Musik*) [268, S. 118–127] – звучит как парафраза названия труда Хальма. В статье «Форма» Хальм упоминается в связи с различием «внутренней» и «внешней» формы (т.е. процессуально-динамической и кристаллической её сторон), причём такое произошло уже после того, как категории формы перестали подчиняться главенствовавшей в данной области эстетике прекрасного. Обозначая процессуальную сторону словом *Formung*, Дальхауз пишет о его онтологической интерпретации у Хальма как о «воле» царящего в звуках закона формы [276, S. 295]. Наконец, в статье «Анализ» Хальм фигурирует в связи с «энергетическим» объяснением формы музыкального произведения, имеющим своим основанием «представление об игре сил» [259, S. 36]. Таким образом, *концепцию Хальма, связанную с идеей «двух культур музыки», Дальхауз считает важным звеном в утверждении и развитии процессуального понимания формы, заявившего о себе в Западной Европе в начале XX века.*

Заметим, что сходная трактовка музыкальной формы утверждалась тогда и в российском музыкознании.

Соотношение фигур Хальма, Шенкера и Курта кратко и точно определено З. Шмальцридом [387, S. 30–31]. Если Шенкер был предшественником Хальма в критике римановского анализа элементов музыки, то Курт – его последователем. Отмечены и важные моменты сходства: Шенкер, как и Хальм, в своих анализах опирался в качестве предпосылок на «некий тип биологии тонов и музыкальных мыслей», пытался отразить в понятиях и терминах «органику» развития в музыке; близость собственных аналитических намерений шенкеровским неоднократно подчеркивал сам Хальм. И для Шенкера, и для Хальма атональная музыка была невысказана.

Подобно тому, как Хальм мог учиться у Шенкера, Курт (при всей его самостоятельности), возможно, извлёк для себя немало полезного из взглядов Хальма. Ценил подход Хальма к музыкальной форме, Курт развил его понятие динамически подвижной формы до психологического обоснования движущего начала в музыке. Если Хальм рекомендовал читателям изучать труды Курта, то последний, со своей стороны, дал высокую оценку учению о гармонии и статьям Хальма в знаменитой работе «Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера» [105, с. 25, 179; сноски]. Ещё одно важное проявление духовной общности Хальма и Курта, которое мы считаем необходимым подчеркнуть – их обоюдный пиетет к философии Шопенгауэра (о чём Шмальцридт специально не говорит).

Центральным понятием эстетики Хальма была форма, изменчивость развёртывания которой во времени он чувствовал великолепно<sup>152</sup>. Принципиальную роль здесь играла гармония. В данной связи чрезвычайно показательным для Хальма рассмотрение явления, названного им «гармоническим нарастанием». Наиболее полно о нём говорится на основе

---

<sup>152</sup> См., например, следующее его высказывание: «Слушатель Бетховена лучше ощущает то место в его сочинениях, в котором он находится – ощущает особым, отличным от Гайдна и Моцарта способом, словно чувствуя воздух по атмосферному давлению, высоту или глубину расположения местности» [334, S. 125].

анализа фрагментов из двух сочинений – ля-минорной клавирной фуги Баха BWV 944 и I части 21-й сонаты Бетховена. Мы остановимся на втором из этих примеров – по нашему мнению, более убедительном.

Хальм различает два случая гармонического нарастания – когда сравниваемые построения расположены на некотором расстоянии и непосредственно по соседству. Первый случай обладает преимуществом, так как активизирует память, заставляет сравнивать по-разному организованное, тогда как нарастание между соседствующими гармоническими комплексами требует более богатого материала и усложняет выбор. Естественно, что нарастание с необходимостью предполагает и свою противоположность – спад гармонического напряжения [334, S. 111–112].

Гармоническое нарастание в экспозиции «Авроры» состоит в следующем. В 5-м такте Хальм отмечает ясное начало новой фразы (буквально – «строки»: Zeile). Следующая аналогичная смена построений (вновь двух звеньев секвенции, хотя такого выражения Хальм и не употребляет) – такты 16-18; при гармонической новизне гармонический импульс здесь сильнее, и аккорды G-dur – d-moll, последование которых напоминает ход по квинтовому кругу, слышатся как более близкие по сравнению с G-dur – B-dur. Сходство звеньев секвенции заставляет нас в обоих случаях услышать сначала C-B, затем C-d. Мягкодиссонирующее последование G-dur – d-moll, обрисовывающее вводнотоновый диссонанс h-f (для до мажора, хотя данного уточнения Хальм не делает – *М.П.*), мы ощущаем ярче, чем более острый диссонанс последования G-dur – B-dur, «поскольку оно проявляет себя как лишенное связи, и гармония благодаря этому получает более сильный импульс; но прежде всего ощущение нарастания в слышимом теперь нам дает почувствовать его сравнение с услышанным ранее. Мы воспринимаем не просто следующие друг за другом аккорды, а последования аккордов как характеры, как величины, и, улавливая их взаимосвязь, ощущаем отношения одной величины к другой», – пишет Хальм [ibid., S. 108–110].



Процитированный фрагмент, пожалуй, позволяет упрекнуть Хальма в некотором многословии, однако таковое, несомненно, проистекает из искреннего восхищения музыкой, глубины и активности её духовного переживания. В тексте нередки метафоры, подчёркивающие смысл того или иного композиционного приёма – гармонического сдвига, секвенции, подголоска, деталей инструментровки и т.д.

Интерес представляет также хальмовский анализ разработки «Пасторальной» симфонии, фрагмент которого мы приводим.

Вся разработка рассматривается Хальмом как состоящая из трёх разделов: такты 139-150, 151-242 и 243-279. Второй, самый большой, раздел содержит, как известно, два ярких терцовых сдвига: B-dur – D-dur (такты 162-163) и G-dur – E-dur (такты 208-209). Отличие двух соответствующих мест – во внутреннем качестве перехода. Усиление энергии скачка в E-dur заключено в избранном здесь типе терцового соотношения (буквально в тексте Хальма – «терцового родства»: Terzverwandtschaft). При точной транспозиции после G-dur должен был бы следовать H-dur, более далёкий по квинтовому кругу, чем выбранный Бетховеном E-dur. Казалось бы, по этой причине второй переход слабее первого в отношении гармонии. Однако Хальм уточняет: второй переход сильнее потому, что в соотношении B-dur – D-dur квинтовый тон первой тональности противоречит терцовому второй, в соотношении же G-dur – E-dur терция второй тональности нарушает уже не квинтовый, а основной тон первой, что и означает ощущение большей внутренней дистанции тональностей, более резкого диссонанса в последовании G-dur – E-dur, а значит, и ощущения динамического нарастания [334, S. 91–92]<sup>153</sup>.

Один из параграфов книги «О двух культурах музыки» назван «Структурная гармония и ритмика»<sup>154</sup>. Имеются в виду различная степень активности действия гармонии, способы её подчеркивания, а также объём

<sup>153</sup> Динамика, о которой Хальм говорил довольно часто, трактовалась им достаточно широко – отнюдь не только в традиционном «громкостном» понимании.

<sup>154</sup> Согласно Хальму, гармония и ритм в классической сонате – важные формообразующие силы, а темы – лишь материал, и именно здесь их значение – подчинённое.

занимаемого музыкального пространства – количества тактов. Так прочерчивается некий график гармонического развития. «Расширения» и «сжатия» пространства, занимаемого какими-либо аккордами, кадансами или тональностями, и есть особое проявление ритма – равномерность была бы лишена такового [334, S. 119].

Итак, анализируя принципы гармонического нарастания, Хальм имеет в виду целый ряд важных факторов, способов его проявления: восходящее и нисходящее движение по квинтовому кругу, рост силы и полноты звучания, обострение диссонантности, учащение смены тональностей и аккордов, диатоничность или хроматичность их связи, характер соотношения различных тонов аккордов, а также самих аккордов и тональностей (секундовое, терцовое, кварто-квинтовое). Постоянно учитывалось и взаимодействие, однонаправленность нескольких различных выразительных средств. Закономерно, что Хальм говорил также и о необходимости «экономии» художественных средств в музыкальном произведении<sup>155</sup>.

Хальм полагал, что Бетховен, пользовавшийся в сущности теми же гармоническими средствами, что и Моцарт, по-новому распределяет их в пространстве музыкальной формы. Именно в этом умении по-другому распоряжаться музыкальными средствами (*musikalische Mitteln*), в повышении их ценности Хальм и видит главную – в данном контексте – заслугу Бетховена [ibid., S. 120–121].

Мы кратко осветили лишь одну сторону концепции немецкого музыковеда, однако сказанное, как нам кажется, даёт некоторое представление о яркости и своеобразии его фигуры.

Претензии, которые можно было бы предъявить Хальму, серьёзны: прежде всего это антиисторизм и явная односторонность концепции. Так, он не признавал ни вокальной, ни оперной музыки; будучи апологетом Баха, Бетховена и Брукнера, невысоко оценивал таких композиторов, как Гендель,

---

<sup>155</sup> Не случайно раздел книги «О двух культурах музыки», посвящённый анализу разработки «Пасторальной» симфонии, назван «Гармоническая экономия» [334, S. 81–107].

Моцарт, Брамс (не говоря уже о русских!); в систему его взглядов, опирающуюся на фугу и сонатную форму, не встраиваются прочие формы и жанры<sup>156</sup>. Хальм нередко эклектически заимствовал у других авторов то, что укрепляло его собственную концепцию [387, S. 6].

В трудах и аналитических очерках Хальма преобладало не выяснение принадлежности того или иного сочинения к определённой форме-схеме, описанному Марксом и Риманом, а раскрытие индивидуальных качеств её трактовки именно в данном сочинении, то есть показ не общего, а особенного. Иного, впрочем, от Хальма трудно было бы ожидать – учитывая, что форму он часто сравнивал с живым организмом и отвергал всё застывшее, механическое как враждебное для неё<sup>157</sup>. Следует помнить также, что Хальм смог реализовать своё слышание музыкальной формы именно *на основе* той самой нормативно-догматической теории музыки (Маркс, Риман и др.), с которой он (помимо «старой» музыкальной герменевтики) активно дискутировал и которой противопоставлял свой новый подход.

Вопреки всем своим недостаткам, Хальм – бесспорно, один из интереснейших теоретиков, около ста лет назад чутко уловивших необходимость по-новому понять и объяснить музыку как таковую. Показательно, что Дальзауз причислял книгу Хальма «О двух культурах музыки» (наряду с трудами Шёнберга, Шенкера и Курта) к явлениям, «открывшим новую эпоху в истории теории музыки» [272, S. 2].

---

<sup>156</sup> К примеру, вариации, что, впрочем, не помешало ему проделать развёрнутый анализ бетховенских вариаций на тему Диабелли, который З. Шмальцрифт назвал «проницательнейшим явлением в данной области музыковедческой литературы» [387, S. 41].

<sup>157</sup> К тому же именно в демонстрации неповторимо-индивидуального и заключаются находки Хальма-теоретика, щедрой рукой рассыпанные в его аналитических этюдах.

## 2.6 Взгляды Т. Адорно, их влияние на методологию анализа Дальхауза

### 2.6.1 Эстетика «автономии музыки» и музыкально-социологический аспект

Абсолютно закономерно, что Дальхауз не мог не обращаться к работам Теодора Визенгрунд-Адорно<sup>158</sup> (1903–1969) – выдающегося представителя франкфуртской школы социологии и европейской гуманитарной мысли в целом, внесшего чрезвычайно значительный вклад как в философию и социологию, так и в музыковедение. У Адорно мы сталкиваемся с интереснейшей попыткой «философско-социологического» подхода к музыке.

По нашему убеждению, анализ музыковедческой концепции Адорно, осуществляемый с учётом её понимания Дальхаузом, перспективен для изучения наследия обоих учёных и позволяет выявить некоторые моменты, могущие быть незамеченными при изолированном обращении к каждому из них. Не будет преувеличением утверждать, что Дальхауз как музыковед в значительной степени сформировался под влиянием Адорно: личность выдающегося представителя франкфуртской школы, проблематика, разрабатывавшаяся в его трудах, стали для молодого Дальхауза (первые статьи которого, как известно, датируются 1953 годом) мощным стимулом к активной интеллектуальной деятельности, дали обильную пищу для размышлений и в немалой степени определили круг его научно-музыкальных интересов. Ханс-Иоахим Хинрихсен в статье о соотношении взглядов Адорно и Дальхауза сообщает, что в учебный план семестра, предшествовавшего безвременной кончине Дальхауза 13 марта 1989 года, им был включён большой семинар,

---

<sup>158</sup> Как известно, Теодор Людвиг Визенгрунд Адорно был сыном франкфуртского виноторговца Оскара Александра Визенгрунда и корсиканской певицы Марии Адорно. Таким образом, более корректно называть его Теодор Визенгрунд. Взяв позже фамилию матери, известный социолог и музыковед стал именовать себя Т.В. Адорно. Следовательно, сегодня мы постоянно встречаемся с весьма условной и сокращённой формой написания его имени и фамилии, где настоящая фамилия, унаследованная от отца и обозначаемая лишь инициалом, фактически превращается во второе имя.

посвящённый Адорно и предполагавший несколько занятий с обсуждением следующих работ: «Фрагмент о музыке и языке», «Мысли о социологии музыки», «Функция контрапункта в новой музыке» (из сборника «Звуковые фигуры»), «О фетишистском характере в музыке и регрессии слушания» (из сборника «Диссонансы»), «К неформализованной музыке» [*Vers une musique informelle*] (из сборника “*Quasi una fantasia*”), а также раздел о Шёнберге из «Философии новой музыки» и 1-ю главу («Занавес и фанфара») из книги «Малер. Музыкальная физиогномия» [338, S. 233]. Предлагаемый перечень ценен и интересен тем, что являет собой своеобразную рекомендацию, «подсказку» Дальхауза относительно фрагментов наследия Адорно, на основании которых можно составить представление о нём (впрочем, сам Дальхауз в статье «Понятие музыкального материала у Адорно» ограничивается ссылками только на две книги франкфуртского социолога и музыковеда – «Философию новой музыки» и «Эстетическую теорию»; иными словами, некая полнота картины имеется уже в двух указанных работах).

В значительной степени исследователей сближает то, что оба они по своему продолжают традиции философского осмысления искусства звуков, ярко и своеобразно проявившиеся у немецких романтиков (не только композиторов, но и философов, поэтов). Адорно, несомненно, оказал активное влияние на Дальхауза в плане стремления (и требования) осуществлять к музыке прежде всего рациональный подход: изначально склонный к этому Дальхауз нашел в лице Адорно яркий пример для подражания<sup>159</sup>.

Круг работ Адорно, изучавшихся Дальхаузом, открыла «Философия новой музыки», с которой будущий музыковед познакомился в 20-летнем возрасте. Нельзя не назвать также одного выдающегося художественного произведения немецкой литературы XX века, появившегося в те же годы,

---

<sup>159</sup> В работе «Введение в систематическое музыкознание» (раздел «Теория музыки», глава «Теория и практика») Дальхауз пишет об активной функции теории музыки по отношению к практике, сразу же опровергая распространённое мнение о том, что «теория плетётся в хвосте у практики» [296, S. 125]. Мнение Дальхауза относительно активной творческой роли музыкознания подчёркнуто Ю.Н. Бычковым: им специально приведена мысль немецкого учёного о том, что теория как определяющий момент музыкального сознания есть часть практики [33].

прочитанного Дальхаузом и тесно связанного как с личностью Адорно в целом, так и с названной его работой – роман Т. Манна «Доктор Фаустус». Из слухов, окружавших Адорно как соавтора романа (именно как соавтора, а не только консультанта писателя в области классической музыки и вопросах додекафонной техники), во многом выросла его первая слава после выхода в свет «Философии новой музыки».

Благодаря изучению наследия Адорно Дальхауз довольно рано смог выделить для себя два важных положения, заключающие конструктивную критику работ социолога франкфуртской школы – дифференциацию понятия материала (как ключевой «теоремы» эстетики Адорно и его философии истории) и уточнение метода (в том числе предметное), не предполагавшее ни бездумного отрицания, с одной стороны, ни послушного следования его идеям – с другой. Однако, как полагает Хинрихсен, особенности музыкальной историографии Дальхауза сформировались скорее не благодаря, а вопреки Адорно [338, S. 235].

На большое значение трудов Адорно (и прежде всего – его «Философии новой музыки») для интеллектуального и научного развития молодого Дальхауза указывает и американский исследователь Дж. Хепокоски в своей развернутой статье о внемузыковедческих истоках научных взглядов Дальхауза [336] (не вполне понятно, впрочем, почему взгляды Адорно квалифицируются как внемузыковедческие)<sup>160</sup>. Отмечая, что Дальхауз испытывал стойкую неприязнь к ортодоксальному марксизму, Хепокоски пишет, что восприятие Дальхаузом Адорно – своеобразного и оригинального «западного марксиста» –

---

<sup>160</sup> Музыкаведческое и внемузыкаведческое неизменно соседствовали и взаимопроникали у Дальхауза: это относилось и к кругу его чтения, и к темам, разрабатываемым в его статьях и более крупных трудах. Собственно, тем самым учёный продемонстрировал свою приверженность тенденции мыслить, так или иначе свойственной значительной части представителей художественной интеллигенции в XX веке. Вспомним важное (сделанное в 1943 году) высказывание Томаса Манна об Адорно и о сочетании музыкального с внемузыкальным: «Этот замечательный человек всю свою жизнь отказывался отдать профессиональное предпочтение либо философии, либо музыке. Он достаточно ясно сознавал, что в обеих этих областях преследует, в сущности, одни и те же цели. Дialeктический склад ума и склонность к социально-исторической философии сочетаются у него со страстной любовью к музыке, а это в наши дни не такое уж уникальное сочетание, ибо оно обосновано самой проблематикой нашего времени» [124, с. 228].

было довольно сложным и интересным. Адорно был господствующей музыкальной фигурой 1950-х – 1970-х годов, сохранявшей позицию аутсайдера в немецких музыковедческих организациях с их традиционными подходами к эмпирическим исследованиям. Дальхауз знал Адорно лично – судя по всему, Адорно восхищался ранними работами своего молодого коллеги, в частности, теми, где прослеживалось влияние его «Философии новой музыки», «Очерка о Вагнере» (1952) и книги «Малер: музыкальная физиогномия» (1960). Однако, по мнению Хепокоски, труды Дальхауза, написанные с 1967 по 1973 годы, никоим образом не отражают идей Адорно напрямую: если в начале 1970-х годов Дальхауз даже защищал Адорно от чрезмерно резкой критики «слева», то приблизительно с 1973–1974 годов он всё чаще полемизировал с ним [336, р. 228–229].

Обращаясь ко взглядам Адорно, нельзя не упомянуть его непосредственного предшественника – Макса Вебера (1864–1920). Первым в нашей стране серьёзным и разносторонним освещением воззрений немецкого мыслителя на роль музыки в обществе стала статья П. Гайденко «Идея рациональности в социологии музыки М. Вебера» [48]. Её непосредственным продолжением является работа Ю. Давыдова, имеющая сходное название [60] (обе статьи были опубликованы в 3-м выпуске сборника «Кризис буржуазной культуры и музыка»).

Круг проблем, над которыми размышлял крупнейший западный учёный конца XIX – начала XX веков, был необычайно широк – Вебер одинаково хорошо ориентировался в областях социологии, философии, религии, политики, искусства. Вклад Вебера в музыковедение связан прежде всего с его незаконченной работой «Рациональные и социологические основы музыки», посмертно изданной в 1921 году. В своё время она вызвала интерес А.В. Луначарского, проанализировавшего её в статье «О социологическом методе в теории и истории музыки (книга о музыке М. Вебера)», а также привлекла внимание Б.В. Асафьева, готовившего перевод труда Вебера на русский язык, но не осуществившего этого намерения.

Возможно, неправомерно говорить о непосредственном влиянии идей М. Вебера на Дальхауза<sup>161</sup>. Однако совсем не принимать в расчёт такого влияния было бы ошибочно – тем более, что у Дальхауза довольно часто встречается упоминание веберовской концепции «идеальных типов», достаточно популярной в европейской науке. Книга Вебера «Рациональные и социологические основы музыки» не утратила своего значения, хотя, как указывает П. Гайденко, отношение к ней в 1950-х – 1960-х годах изменилось по сравнению с 1920-ми – 1930-ми. В середине XX века она привлекала уже не только своим специально-музыковедческим содержанием, но чаще рассматривалась в плане общеметодологическом и мировоззренческом: названный труд ставился в связь с остальными работами немецкого социолога, в частности, с его учением о прогрессирующей рациональности как судьбе европейской культуры<sup>162</sup>.

Подчеркнём: для понимания некоторых важных особенностей применения Вебером принципа рациональности к музыкальному искусству необходимо иметь представление о том, что есть рациональность как таковая. При чтении работы «Рациональные и социологические основы музыки» приходится в известной степени реконструировать те аспекты, в которых рациональность, согласно Веберу, заключена в музыке<sup>163</sup>.

Не кто иной, как Вебер, был подлинным автором идеи рациональности, получившей широкое распространение в западной социологии искусства<sup>164</sup>.

Рациональность Вебер трактует и понимает не как отличительное свойство того или иного вида деятельности или человеческой реальности, а как

---

<sup>161</sup> Вебер, как и Адорно, вероятно, лишний раз подтвердил для Дальхауза правомочность рассматривать и понимать музыку интеллектуально и рационально.

<sup>162</sup> «Формальную рациональность» Вебер воспринимал как нечто неотвратимое, неизбежно присущее западной цивилизации, бороться с чем бесполезно и бессмысленно. Единственная альтернатива, по Веберу, – отказ от общественной деятельности, бегство в индивидуальность, где, как говорил сам учёный, «каждый находит своего демона и слушается его, считая путеводной нитью своей жизни». Как пишет П. Гайденко, классическим примером следования таким принципам был жизненный и творческий путь А. Веберна [48, с. 46–47].

<sup>163</sup> Получается, в частности, что рациональность музыки у Вебера в данном случае подразумевает те её стороны, которые исчисляемы математически.

<sup>164</sup> Данного мнения придерживается П. Гайденко.



рациональность сама по себе – не как предикат, а как субъект, нечто самодовлеющее. Наиболее наглядно такая рациональность проявляется в капиталистической экономике с её принципом рентабельности (Вебер называет данный принцип формально-рациональным). Данный принцип представляет собой «универсальный принцип развития буржуазного общества» и «общую предпосылку веберовской социологии культуры» [48, с. 10]. Прогресс как таковой и формальная рациональность – согласно Веберу, одно и то же<sup>165</sup>.

Фактически концепция формальной рациональности у Вебера и есть тот взгляд, угол зрения, под которым могут быть объединены все основные тенденции развития капиталистического общества. Это не что иное, как методологический ключ, позволяющий понять деятельность государственных институтов, науки, экономики.

С центральной идеей учения Вебера о «формальной» рациональности непосредственно связано его толкование искусства. Правда, печать этой рациональности несёт на себе не искусство вообще, а только западноевропейское – вместе с западным правом, экономикой и наукой Нового времени. Высказываемая Вебером мысль о некой исключительности европейской науки и культуры, в том числе музыкальной (то есть европоцентризм), разделялась многими учёными Старого Света, в частности, О. Шпенглером; среди немецких авторов трактатов о музыке, живших и работавших в XVII – XVIII веков, среди композиторов и музыковедов XIX – XX веков, писавших о музыкальной форме, технике сочинения, мы не встретим почти никого, кто бы серьёзно и глубоко анализировал музыку внеевропейских народов<sup>166</sup>.

---

<sup>165</sup> Религией, способствующей утверждению принципа прогресса, является, согласно Веберу, протестантизм [48, с. 13–14]. Размышления по поводу религиозного сознания и его связей с различными сферами социальной жизни, в том числе и с искусством, играют у Вебера значительную роль (весьма показательно название одного из его знаменитых трудов – «Протестантская этика и дух капитализма»).

<sup>166</sup> К. Дальхауз, таким образом, продолжает данную тенденцию.

Европоцентризм веберовского подхода к искусству проявляется в том, что только западноевропейской его традиции в полной мере свойственна рациональность – это «рациональная гармоническая музыка», а также специфически европейская манера в живописи (использующая законы прямой перспективы) [48, с. 26]. Весьма убедительно следующее рассуждение учёного: «У других народов музыкальный слух был в прежние времена, по-видимому, более тонко развит, чем у нас сегодня, во всяком случае – не менее тонко. Различные типы многоголосия были широко распространены повсеместно <...>. Но рационально организованная гармоническая музыка – как контрапункт, так и аккордовая гармония, формирование звукового материала на основе трёх трезвучий (очевидно, имеются в виду ладовые функции – *М.П.*) с консонантной терцией, наши хроматика и энгармонизм, со времён Ренессанса организованные в рационально-гармонической форме, <...> наш оркестр с ядром в виде квартета струнных и со сложившимся ансамблем духовых, генерал-бас, наше нотное письмо, <...> наши сонаты, симфонии, оперы <...> – всё это было только на Западе...»<sup>167</sup>.

Предмет социологии искусства (в том числе и музыки), по Веберу, есть только то, что доступно чисто эмпирической констатации в ходе художественного развития. Это значит, что предметом рассмотрения становятся средства реализации замысла художника, техническая сторона художественного творчества [48, с. 27–29]. П. Гайденко выделяет три группы факторов, влияющих на эволюцию музыкального языка, называя их внемузыкальными, внутримузыкальными и собственно социологическими (намёк на это есть у самого Вебера – *М.П.*). К первым относятся инструментарий (разный у разных народов и являющийся основой рационализации звукорядов) и формы нотации (в частности, мензуральной, сделавшей возможной фиксацию точной высоты и длительности звуков в многоголосных сочинениях); ко вторым – температура (в сочетании с

---

<sup>167</sup> Weber M. Soziologie. Weltgeschichtliche Analysen. Politik. Stuttgart, 1956. S. 341. [Цит. по: 48, с. 27]

реализовывавшим её инструментарием – в частности, клавиром и органом); к собственно социологическим – влияние форм и условий жизни и быта на развитие музыки<sup>168</sup>. Обратим внимание, что в плане детализации и аргументированности веберовская концепция детерминирующих музыку факторов заметно превосходит адорновскую.

Особо необходимо отметить, что имеющим огромное значение социальным фактором Вебер считает выделение музыки в самостоятельную область и превращение её в эстетический феномен в собственном смысле слова: только после обособления от прикладных функций рационализация приобретает новый, специфический характер [48, с. 42]<sup>169</sup>. Мысли, весьма близкие приведённой, часто звучат у Дальхауза.

Ю. Давыдов в своей статье про рациональность у Т. Адорно [60] констатирует значительную модификацию данного принципа у выдающегося социолога франкфуртской школы. Имеется в виду совместная книга Теодора Адорно и Макса Хоркхаймера «Диалектика просвещения» (опубликованная в 1947 году), где рациональность как раз и выступает в роли «просвещения», трактуемого в сугубо негативном ключе и исполненного пессимистического пафоса<sup>170</sup>. Применительно к искусству отмечается, что оно в «Диалектике просвещения» фигурирует в двух формах – истинной (предполагающей гармонию человека и природы) и отчуждённой (вытесняющей истинную по мере распространения рационализаторского сознания как неперменного признака буржуазной цивилизации) [60, с. 62–63].

К музыке вполне применимы все те положения, которые высказывались Адорно и Хоркхаймером (либо же одним Адорно) об искусстве в целом. Наиболее чёткой, по мнению Ю. Давыдова, проекция общих положений

---

<sup>168</sup> Хотя именно эта часть исследования Вебера, как в своё время отметил еще А. Луначарский, оказалась гораздо бледнее, чем исследование противоречий музыкального строя [60, с. 36–41].

<sup>169</sup> К сожалению, П. Гайденко не уточняет, в какой именно работе Вебера содержится данное указание.

<sup>170</sup> По мнению Ю. Давыдова, эта книга стала «едва ли не наиболее адекватным выражением социально-философских установок школы в целом» [60, с. 50].

философского и социологического плана на музыку предстаёт в книге Адорно «Философия новой музыки», вышедшей через два года после «Диалектики просвещения». Музыка, согласно Адорно, примыкающего здесь к Шопенгауэру – важнейшее из искусств, максимально адекватно «объективирующее» истину человеческого бытия [60, с. 78–79].

В своей способности «уклоняться» от прогрессирующей рационализации – пусть это и достаётся дорогой ценой – подлинная музыка оказывается тождественной «истинно-природному» началу в человеке, не желающему компромисса с буржуазной цивилизацией. Музыка в состоянии открыть высшую истину – истину «природы», из которой вышло всё человечество. По этой причине истину, открываемую музыкой, Адорно ставит выше других истин, в том числе истины науки. Правда, истина, открываемая наукой, неведома самим музыкантам – её способны донести до человека лишь социологи и философы [там же, с. 81]<sup>171</sup>.

Отметим, что Адорно, резко скептически высказывавшийся о тотальной рационализованности новейшей музыки, был далеко не безоговорочным сторонником идеи Вебера о рационализации.

Музыкально-исторические взгляды Адорно реконструируются Ю. Давыдовым на основе книги «Введение в социологию музыки»<sup>172</sup>. Рассматривая прежде всего философско-социологическую сторону взглядов выдающегося представителя франкфуртской школы, советский исследователь не останавливается на одном из ключевых для его музыковедческой концепции вопросе о роли *музыкального материала* и так называемой *«тенденции»*

---

<sup>171</sup> Нетрудно увидеть здесь трансформацию романтических представлений о художнике как особо тонко чувствующей, пророческой фигуре, также сообщающей простым смертным некие высшие тайны природы и бытия.

<sup>172</sup> Однако сегодня, когда уже опубликован прекрасный перевод этой книги Адорно, выполненный А.В. Михайловым, данный раздел статьи Ю. Давыдова представляет значительно меньший интерес.

*материала»*<sup>173</sup>. В контексте нашего исследования, однако, этого нельзя оставить без внимания.

Очевидно, что любой композитор, сочиняя музыку, неизбежно опирается на традиции своей эпохи и культуры и имеет в распоряжении некий комплекс созвучий и приёмов работы с ними. Данный аспект оказался для Адорно удобным поводом развернуть любопытную цепь рассуждений.

В «Философии новой музыки» читаем: материал имеет собственные законы движения, которые определяются процессами общественного развития; историческое преобразование музыкального материала постоянно отражает, запечатлевает следы изменений в обществе – даже если музыка и общество не знают друг о друге или враждуют [2, с. 83]. Здесь у Адорно обрисовывается *некий механизм влияния общества на искусство и музыку*. Правда, об этом говорится лишь в самом общем плане и довольно абстрактно – как констатация факта. В итоге между социумом и структурой в музыке во взглядах Адорно зияет пропасть, ничем не заполненная (постепенное преобразование одного в другое, механизм социально-исторической обусловленности выстраивает в своей статье И.Я. Рыжкин [168, с. 48–49]). Сказанное позволяет К. Дальхаузу считать параллели социума и музыки у Адорно не более чем вербальными аналогиями, не обоснованными в самих вещах и опирающимися на двусмысленное употребление таких слов, как «интеграция», «субъект и объект» или «общее и особенное» [265, S. 124]. Адорно настаивает здесь на историчности восприятия музыкального материала: инвариантное «понимание» музыки всех времён – абсолютно недопустимо. Важность «законов движения материала» означает, что «не всё возможно в каждую из эпох» [2, с. 82]. В «Эстетической теории» есть следующее важное замечание, касающееся как историчности музыкального материала, так и его сугубо социального характера: «Материал является не материалом природы даже в том случае,

---

<sup>173</sup> О важности категории музыкального материала Адорно недвусмысленно заявляет в Предисловии к сборнику своих статей «Музыкальные моменты». См: [1, с. 205]. К сожалению, в русском переводе отсутствует статья «Реакция и прогресс», в которой об этом идёт речь.

когда он предстаёт перед художником именно в этом качестве, а носит целиком исторически сложившийся характер» (в немецком оригинале здесь – “*geschichtlich durch und durch*”, то есть «сплошь и сплошь историчен», «насквозь историчен») [3, с. 217].

Итак, суть «тенденции музыкального материала» у Адорно – в *неизбежности усиления диссонантности и перехода от тональной гармонии к атональной*. Однако таковое может происходить не бесконечно, а лишь до известного предела: идеал для Адорно – свободная атональность (уже додекафония вызывает у него сомнения и выглядит проблематичной, композиционные же техники авангарда второй волны – явный регресс и упадок). Иначе говоря, музыкальный историзм Адорно, напрямую связанный с обсуждаемой «тенденцией», не отличался последовательностью.

Сам философ подводит читателя к «музыкальному материалу» и к его «тенденции» во введении к «Философии новой музыки». Подлинная, содержательная и глубокая музыка должна, согласно Адорно, быть новаторской, а значит, диссонантной. В условиях раскола искусства на авангард и китч «философия музыки возможна лишь в качестве философии *новой музыки*» [2, с. 52; курсив мой – М.П.]<sup>174</sup>. Однако «радикальная музыка познаёт именно непросветлённое страдание людей» [там же, с. 95]. Сказано также и об «омерзительно выделяющихся тональных созвучиях» на фоне диссонантно-атональных [там же, с. 84]. По отношению к атональным и тональным средствам Адорно употребляет такие определения, как «истинно» и «ложно», «правдиво» и «фальшиво» – они неоднократно встречаются в

---

<sup>174</sup> Тезис о том, что по-настоящему серьёзные и концептуальные произведения – непременно авангардные, весьма распространён сегодня как в западном, так и в российском музыкознании. В. Арсланов говорит об одной из его формулировок, принадлежащих известному немецкому философу, эстету, культурологу, литературоведу еврейского происхождения Вальтеру Беньямину (1892–1940) [14, с. 45]. В творчестве Беньямина, приходившегося Адорно двоюродным братом (вполне естественно, что Адорно был хорошо знаком с ним лично и испытал его влияние – исключая разве что мистические и религиозные элементы взглядов Беньямина), берут начало многие важные идеи франкфуртской школы в целом. К сожалению, В. Арслановым не уточняется, где именно у Беньямина высказывается приведённая мысль – напрямую об этом не говорится в таких важных его работах, как «Московский дневник» и связанный с ним очерк «Москва», а также «Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости».

«Философии новой музыки» (в немецком оригинале – “Stimmigkeit” и “Unstimmigkeit”; “das Richtige” и “das Falsche”): чисто рациональная, интеллектуальная направленность интересно сочетается здесь с пафосом борьбы против социальной несправедливости. Впрочем, в своей категоричности Адорно заходит слишком далеко: он делает уничижительный выпад в адрес Сибелиуса, оперирующего только тональными средствами [2, с. 84]. Классик финской музыки несколько раз относится к разряду плохих композиторов в более позднем «Введении в социологию музыки» (Стравинский и Хиндемит тоже решительно не устраивают немецкого мыслителя именно потому, что пишут тонально). Однако Адорно всё же смягчает собственную чрезмерную прямолинейность, делая оговорку, например, относительно уместности уменьшённого септаккорда (в своей основе непригодного, затёртого и изношенного) во вступлении к 32-й сонате Бетховена [там же, с. 84–85].

Как известно, начиная с Ж.-Ф. Рамо установилась традиция выводить некоторые свойства гармонии в европейской профессиональной музыке из натурального звукоряда, в составе которого имеются мажорное трезвучие и малый мажорный септаккорд. Но Адорно восстает и против этого факта. Ссылаться на то, что тональный язык дан самой природой – по его мнению, наивно и ошибочно: на самом деле, как утверждает мыслитель, новые средства музыки есть результат имманентного развития старых и размежевались с ними вследствие качественного скачка [там же, с. 53].

Согласно Адорно, музыкальный материал словно обособляется от композитора, диктует ему свою волю – пусть даже сам этот материал предварительно сформирован и отобран социально. Материал не подчиняется субъективному контролю со стороны композитора – он «предстает у Адорно как анонимная инстанция, поощряющая или осуждающая композиторов», как точно и справедливо заметил Дальхауз в статье «Понятие музыкального материала у Адорно» [258, S. 338]. Получается, что композитор в итоге теряет всякую свободу в выборе художественных средств при сочинении – он

детерминирован здесь эпохой и обществом. Перед нами – одно из любопытных противоречий Адорно: будучи несомненным продолжателем и наследником романтической эстетики (в частности, через Шёнберга), он в данном случае открыто восстает против неё, утверждая, что композитор при такой социальной детерминированности средств – уже не творец; его образ утрачивает всяческую свободу, которую ему приписывала идеалистическая эстетика [2, с. 87].

С учётом сказанного уже не должно вызывать удивления то, что *опыт работы с материалом для Адорно важнее знания самих произведений*. В данном случае трудно однозначно сказать, что перед нами – «выстраданное» убеждение или же пример лукавого мудрствования, сознательной и преднамеренной парадоксальной формулировки: философия Адорно всегда содержала в себе некую открытость, незавершённость, метко обозначенную А.В. Михайловым как «ницшеанско-иррационалистический субстрат», уклоняющийся от контроля [130, с. 346].

Процитируем важный фрагмент из «Философии новой музыки»: «Объективный дух материала, как сама собой забытая некогда существовавшая субъективность, имеет собственные законы движения» [2, с. 83]. Возможно, именно она дала Дальхаузу непосредственное основание утверждать, что Адорно приписывает музыкальному материалу не более и не менее чем ту функцию, которую в гегелевской системе выполняет «объективный дух» [258, S. 337]. Это кратко отмечалось в монографии Н. О. Власовой [46, с. 19–20]. Ниже мы приводим некоторые другие важные для нас мысли Адорно, о которых в названном труде специально не говорится.

Дальхауз, глубоко изучивший музыкально-социологические труды Адорно, принципиально не склонен соглашаться с ним именно по этому поводу. Одностороннее акцентирование «давления», «напора» (в оригинале – *Zwang*) музыкального материала на композитора является спорным<sup>175</sup>: понятие

---

<sup>175</sup> Имеется в виду следующий фрагмент из посмертно опубликованной книги Адорно «Эстетическая теория» (1970): «Распространённое среди не склонных к рефлексии художников представление об избираемости материала, его доступности любому выбору, проблематично, поскольку оно игнорирует напор, давление самого материала и тягу, пристрастие к специфическому



«состояния материала» (в оригинале – *Stand des Materials*) есть, справедливо возражает Дальхауз, не что иное, как воплощение следов и отголосков прежних сочинений во взаимосвязях звуков, в которых движется музыкальное мышление композитора. Поэтому, убеждён Дальхауз, характер материала определяется именно знанием произведений, а не наоборот. Однако выдвигание на первый план феномена произведения оправдано лишь начиная с XIX века, где традиция живёт и существует прежде всего в индивидуальных сочинениях, а не в жанровых нормах и техниках письма. Об анонимном диктате традиции (близком тому, что Адорно утверждал в отношении музыкального материала – *М.П.*) можно говорить лишь применительно к XVII – началу XVIII века [258, S. 337–338]. Таким образом, Дальхауз, следуя требованию исторического понимания, активно выдвигавшемуся Адорно, распространяет его на историю европейской музыки Нового времени и осуществляет существенную коррективу адорновской концепции.

Взгляды Адорно на роль и «тенденцию» музыкального материала односторонние постольку, поскольку опираются (добавим, весьма выборочно!) только на композиторское творчество первой половины XX века. Однако, справедливо возражает Дальхауз, Новая музыка и представления о ней – слабый фундамент для теории, охватывающей всю историю музыки [*ibid.*, S. 338]. Как видим, учёный смещает акцент с музыкальной социологии на феномен произведения, с обусловленности музыки развитием общества – на её эстетическую автономию, аргументируя это весьма убедительно.

В связи с отношением Дальхауза к Адорно необходимо коснуться ещё одного аспекта, а именно – проблемы индивидуализации трактовки формы-схемы в ходе эволюции композиторского творчества XIX – XX веков и отражения данного процесса в музыкально-теоретической литературе. Как известно, нарастание отличий от чётких и строгих типизированных схем,

---

материалу, господствующему в художественной технике и определяющие направление ее прогресса. Выбор материала, его использование и ограничение в его применении являются существенно важным моментом художественного производства» [3, с. 217].

наблюдавшееся у романтиков, продолжилось в XX веке – в новой и новейшей музыке. Безусловно, данный процесс отнюдь не отличался тотальным и прямолинейным характером, однако не с чем иным, как с ним связано, в частности, появление у Шёнберга атематических свободно-атональных пьес, принципиально не содержащих никаких повторов и предполагающих постоянное обновление музыки. Яркими примерами могут служить фортепианная пьеса ор. 11 № 3, оркестровый «Облигатный речитатив» ор. 16 № 5, пьесы ор. 19, из которых, по словам Н. Власовой, лишь первая сохраняет рудименты традиционной композиции [46, с. 228]. Именно таким радикальным обновлением музыкальной структуры, идущим параллельно с новациями в гармонии (пусть пока и происходящими в рамках прежнего, классико-романтического понимания метроритма, фактуры, облика музыкальной ткани, то есть не затронутых экспериментами авангарда второй волны) будут вызваны новые подходы к анализу музыки, к раскрытию закономерностей её формы-структуры. Одной из попыток по-иному, нежели у А.Б. Маркса и Х. Римана, подойти к решению названной проблемы является процессуально-динамическая трактовка формы, выдвинутая в работах Э. Курта и А. Хальма.

В статье Дальхауза «Музыкальное произведение как предмет социологии» читаем: основополагающий постулат диалектического (то есть адорновского – *М.П.*) метода, гласящий, что отдельные музыкальные произведения могут получить социальную дешифровку как индивидуально-неповторимое целое, опирается на убеждение, что социологическому методу удалось сделать шаг, к которому его уже несколько десятилетий подталкивал анализ музыкальной формы: от обобщающего или поясняющего примерами подхода к индивидуализирующему. В музыкальных анализах с начала XX века схема выступает как исходный пункт для выявления индивидуального, и у А. Хальма и Х. Шенкера она выглядит устаревшей и вызывает подозрения. Внимание всё более смещается к индивидуальному произведению: именно в нём, а не в нормах жанра, отыскивается музыкальная реальность «как таковая» (*die "eigentliche" musikalische Wirklichkeit*). Вердикт Дальхауза суров:

индивидуализирующая характеристика, являющаяся целью новейших анализов формы, не была достигнута в социологических интерпретациях, где музыкальные произведения трактуются подобно предмету культурной индустрии (если одна баховская fuga есть звуковое отражение принципа мануфактуры, то и другая – то же самое) [265, S. 117–118].

Точку зрения Дальхауза нельзя не принять во внимание (пусть она и не свободна от чрезмерного, на наш взгляд, ригоризма и субъективизма – так, вряд ли музыкально-социологическая концепция Адорно есть следствие только лишь неспособности теории музыки уловить нарастающую индивидуализацию гармонии и структуры в музыке XX века). Продолжая мысль Дальхауза (и в известном смысле подтверждая его правоту), отметим, что композиторские опусы самого Адорно органично вписываются в его же музыкально-социологические и музыкально-теоретические рассуждения: слово у франкфуртского социолога не расходилось здесь с делом. Сочинения Адорно обнаруживают несомненное влияние музыкального экспрессионизма, точнее – творчества Шёнберга периода свободной атональности: все они последовательно атональны (среди них есть и немногочисленные додекафонные опыты [393, S. 166]), а по характеру звучания представляют собой не что иное, как воплощение «психоаналитических протоколов сновидений», то есть звуковую реализацию собственных слов, сказанных про первые атональные опусы Шёнберга [2, с. 91]. В этом же месте Адорно камня на камне не оставляет от «одряхлевшего» принципа выразительности в музыке, считая его лишь чем-то стилизованно-опосредованным, видимостью страстей. Следует напомнить и о требовании постоянного обновления, развития, движения в музыке, отрицающих возможность применения классических форм-схем и структур (сказано в связи с музыкой А. Берга, однако данный тезис отнюдь не ограничивается лишь его творчеством): новый музыкальный метод, убеждён Адорно, «ставит под сомнение <...> успокоившуюся в самой себе структуру» [там же, с. 81]. На сегодня существует немало записей произведений Адорно, представляющих, впрочем, скорее музыкально-

исторический, нежели художественный интерес. Чтение трудов немецкого социолога и музыковеда подтверждается слушанием его сочинений и не оставляет сомнений в том, что сам он предпочитал музыку напряжённо-трагическую, обострённо-субъективную; мажор (и шире – тональная музыка в целом!) для Адорно нёс отпечаток чего-то несерьёзного и примитивного, предназначенного для невзыскательного массового сознания.

### **2.6.2 «Структурное слушание» в концепции Т. Адорно**

В качестве связующего звена между философско-диалектическим, музыкально-социологическим (более общим) и собственно музыкально-теоретическим (более конкретным и частным) аспектами в системе взглядов Адорно выступает так называемое «структурное слушание» (нем. – *strukturelles Hören*). Оно позволяет конкретизировать некоторые положения Адорно, интерпретируя их в музыкально-теоретическом ключе.

Исходным пунктом для нас во многом послужили размышления Л.О. Акопяна, высказанные в его объёмной содержательной статье «Теория музыки в поисках научности: методология и философия “структурного слышания” в музыковедении последних десятилетий» [6]. Словосочетание «структурное слышание», близкое употреблённому в нашей работе, в данном случае означает, как оговаривает Л.О. Акопян, альтернативное направление современной мысли о музыке, связанное с применением формализации (формального подхода) и заключающееся в использовании «специфической научности», соответствующей критериям названного формального подхода к музыкальному тексту: это, в частности, использование методов структурного анализа музыкально-синтаксических единиц и гармонии.

Выражение «структурное слышание» (англ. – *structural hearing*), как пишет Л.О. Акопян, заимствовано им из книги Ф. Зальцера [385], бывшего в свою очередь учеником и популяризатором идей известного австрийского педагога и теоретика Х. Шенкера. Мы в данном случае никак не используем

круга идей и текстов Шенкера и Зальцера и опираемся на труды самого Адорно<sup>176</sup>. Разница в написании слов «слушание» и «слышание» – в принципе несущественна: нами совершенно не имеется в виду различие *слухового восприятия* – физиологического процесса воздействия звуковых колебаний на органы слуха – и *постижения, улавливания определённого смысла, содержания музыки* (как данное различие можно было бы проинтерпретировать).

Выражение «структурное слушание» употреблялось Адорно в нескольких работах. Глубокий знаток ряда трудов немецкого философа и социолога, выдающийся филолог-германист А.В. Михайлов, в частности, называет доклад о проблемах музыкальной жизни, прочитанный Адорно на собрании Немецкого музыкального совета [130, с. 338, 368, сн. 95], а также книгу «Верный коррепетитор» [там же, с. 323, 366, сн. 51]. Однако основным источником для нас стал труд Адорно «Введение в социологию музыки», переведённый и прокомментированный А.В. Михайловым. Как известно, это цикл из двенадцати «теоретических лекций», написанный в начале 1960-х годов – в поздний период, когда взгляды немецкого социолога и музыковеда окончательно сформировались.

В предисловии к названной работе сам автор оговаривает, что он не стремился к систематическому изложению [1, с. 8]. Это важное замечание заслуживает того, чтобы быть подчёркнутым и усиленным. Многие значимые для нас мысли Адорно предстают крайне разрозненными и никак не выделенными в его чрезвычайно насыщенном тексте. Нормой в данном случае становятся спонтанные и довольно резкие переключения с одного положения на другое, неожиданные экскурсы в достаточно далёкие от основной темы области и т.д.

Выражение «структурное слушание» используется Адорно в первой же лекции – «Типы отношения к музыке». Способность «структурно слушать» присуща первому, идеальному типу слушателя и отношения к музыке. Этот тип

---

<sup>176</sup> Здесь, впрочем, возможно было бы предположить влияние Зальцера на Адорно.

Адорно называет «типом эксперта» [1, с. 14]. Расшифровывая и уточняя, автор говорит, что это – способность уловить на слух все (или основные, важнейшие) композиционно-технические детали. Слушатель воспринимает здесь «конкретную музыкальную логику», особого рода причинность последования событий внутри произведения. «Эта логика заключена в технике», – уточняет Адорно. В качестве образца сочинения и уровня сложности, доступного идеальному слушателю, названа вторая часть Струнного трио ор. 20 А. Веберна.

Далее Адорно выстраивает свою иерархию типов отношения к музыке – по принципу постепенного удаления от идеального слушателя. Четвёртый тип, выделяемый Адорно, – тип «эмоционального слушателя», который «руководствуется не отношением к специфической внутренней организации музыки, а своей собственной ментальностью, независимой от объекта»<sup>177</sup>. Музыка при этом служит средством для выхода эмоций, а её функция – «функция высвобождения инстинктов» [там же, с. 16–17].

Получается, что *формально-техническая организация музыкального произведения, согласно Адорно, противоречит его эмоциональной стороне* – исключает таковую если не полностью, то в значительной степени<sup>178</sup>. Так или иначе, говоря о явлении «структурного слушания» в системе взглядов Адорно, мы неизбежно должны затрагивать эмоциональную составляющую как важнейшую сторону содержания музыкального произведения.

Мы видим, что у выдающегося немецкого мыслителя намечается непреодолимая преграда между музыкой самых высоких художественных достоинств, предполагающей высокоразвитую техническую организацию с непогрешимой логикой строения, и эмоциями, выражаемыми музыкой. Из рассуждений Адорно можно заключить, что эмоции в принципе не присуци

---

<sup>177</sup> Мы полагаем, что «специфическая внутренняя организация» как раз и улавливается при «структурном слушании».

<sup>178</sup> Возникает обратно-пропорциональная зависимость: чем интереснее, сложнее, тоньше структурная организация произведения, тем меньше оно склонно выражать эмоцию; однако это не совсем так (о чём пойдёт речь далее).

самой серьёзной музыке, равно как и слушательскому типу «эксперта». Представители «эмоционального» типа слушателей охотно обращаются к «чувственной, эмоциональной музыке» – в частности, к Чайковскому, которого Адорно здесь приводит в пример с явным пренебрежением [1, с. 17]<sup>179</sup>. Однако вынести окончательный вердикт по поводу того, что он отрицает право на существование глубокой и серьёзной музыки, *выражающей эмоцию*, на основании сказанного было бы односторонне: невозможно представить себе, чтобы эмоциональность в музыке отрицал человек, столь высоко ценивший Малера, Шёнберга, Берга.

Об адорновской классификации типов слушания музыки и о трактовке музыкальных эмоций уже говорилось в одной из статей 1970-х годов. Её автор, советский эстетик В. Днепров, во-первых, отмечает существенную узость и сниженность трактовки музыкальной эмоции в данном фрагменте книги Адорно, констатируя в данном случае влияние фрейдизма [75, с. 106–107], во-вторых, ловит немецкого философа на слове, цитируя его фразу о том, что «в действительности адекватное слушание невозможно без аффективного участия личности» [там же, с. 112]<sup>180</sup>. Совершенно очевидно, что Адорно, делая такую оговорку, имеет в виду относительную параллельность развёртывания, изоморфность структуры музыкального произведения и его эмоционально-содержательного «рельефа»: таковое вполне возможно в музыке, реально существует в ней<sup>181</sup>. Однако примечательно, что Адорно упоминает об этом важном моменте мимоходом, вскользь.

---

<sup>179</sup> В 10-й лекции – «Музыка и нация» – Чайковский и Дворжак приводятся как образцы «имманентно-музыкальной деградации», идущей к тому же рука об руку с национализмом [1, с. 146].

<sup>180</sup> См. данный фрагмент у Адорно [1, с. 18]. Эту цитату можно несколько дополнить: чуть выше говорится о том, что представители «эмоционального» типа слушателей смешивают *сознательное* отношение к музыке с *холодным* отношением к ней и внешней рефлексией, возражая против попыток побудить его слушать музыку структурно (курсив мой – М.П.) [1, с. 17–18]. О названном аспекте статьи Днепров пишет В.Н. Холопова в своей содержательной книге «Музыкальные эмоции» [202, с. 10].

<sup>181</sup> Равно как и неоспорим тот факт, что поток и жизненных эмоций, и художественных, вызванных восприятием произведения искусства, отличается свободой, спонтанностью, непредсказуемостью, радикально отличаясь здесь от чёткой – или, во всяком случае, *гораздо более чёткой* – структуры формы-схемы в музыке: такая мысль иногда прочитывается у Адорно.

Итак, вынести окончательный вердикт по поводу того, что Адорно отрицал существование глубокой и серьёзной музыки, *выражающей эмоцию*, было бы неверно. Учёный скорее подразделял богатейшую гамму человеческих эмоций на более серьёзные, глубокие, благородные (высокие) и примитивные, неглубокие (низкие). Ко второй группе, видимо, он относил лирическую сентиментальность, с которой односторонне ассоциировал Чайковского и Дворжака.

Сам Адорно, говоря о новой музыке и очерчивая крайние, полярные варианты её содержательно-онтологического статуса, пишет о «в высшей степени экспрессивных» и о «крайне отвлечённых» произведениях, уточняя, что «новая музыка, подобно всякой иной, есть энергетическое поле, в котором существует напряжённость между конструктивными и миметическими моментами» [1, с. 128]<sup>182</sup>. Видимо, здесь подразумеваются не только звукоподражательные возможности музыки как таковые, но и замечательные, богатейшие возможности в плане моделирования человеческих эмоций.

Если музыкальный анализ, пишет Адорно, способен глубоко проникнуть в особенности организации музыкальной ткани и если стало традиционным подробно изучать биографию композитора, историю создания его произведений (в том числе, видимо, имеется в виду и отражение в них событий биографии композитора), то от этих областей радикально отстаёт метод раскрытия социального содержания музыки [там же, с. 60]. Его Адорно и считает основным, наиболее адекватным, если не единственно верным<sup>183</sup>.

Причины, побуждавшие Адорно именно к такой интерпретации содержания музыки, вполне понятны: это прежде всего напряжённость и насыщенность общественно-политической и духовной атмосферы, в которой

---

<sup>182</sup> Показательно употребленное Адорно слово «напряжённость». Им определяется то, как в музыке (и в новой, и в любой другой) соотносятся её структурная организация и «миметические моменты»: видимо, Адорно считал, что одно в той или иной степени противоречит другому (хотя содержание музыки и не сводится только к названным моментам).

<sup>183</sup> Если музыкальное сознание, по мнению Адорно, раздвоено между анализом чистой техники и «инфантильно-безответственными поэтическими интерпретациями» в духе А. Шеринга [1, с. 60], то выходом из положения здесь является путь *социологической интерпретации музыкальной структуры*, непременно связанной со «структурным слушанием».



протекало идейное формирование этого видного представителя европейской гуманитарной мысли, а также индивидуальные особенности личности Адорно, ярко одарённого как в интеллектуальном, так и в музыкальном плане. Судьба Адорно складывалась так, что музыку он ощущал как неотъемлемую часть своей жизни; кроме того, отношение к музыке как к чему-то глубоко личному, безусловно, напрямую было воспринято им от Малера, Шёнберга, Берга, Веберна.

Вполне естественно, что для Адорно был неприемлем поиск истоков музыкальной выразительности, столь скрупулёзно проделанный рядом российских музыковедов. Однако «структурное слушание», декларируемое этим представителем европейской культуры как путь и способ социальной дешифровки музыки, не поддаётся однозначному объяснению. Экспликация названного феномена вызывает значительные трудности<sup>184</sup>.

«Перевод» музыкально-аналитической терминологии в терминологию социологическую и философско-эстетическую основывается у Адорно, как мы полагаем, на *весьма произвольной ассоциативности* – пусть даже исключительно смелой и оригинальной, зачастую парадоксальной.

Слова «структура», «структурный» как некий рефрен периодически возникают у Адорно, мерцая своими разными смысловыми оттенками<sup>185</sup>. Определения того, что есть «структурное слушание» в представлениях Адорно, рассеяны по самым разным фрагментам его текстов, и даже после их разыскивания, систематизации, сопоставления здесь не возникает полной ясности.

Адорно сам отмечал трудность вербальной формулировки впечатлений от музыки, «коль скоро слушатели не владеют музыкальной терминологией»

---

<sup>184</sup> Сам Адорно недвусмысленно допускал значительную долю иррациональности, интуитивности при расшифровке содержания музыки, утверждая, в частности: то, чего недостаёт существующему – преобладающему – истолкованию музыки, нужно восполнять «тонкостью своей реакции на музыку» [1, с. 61]. А.В. Михайлов в этой же связи отмечал «нищепанско-иррационалистический субстрат» в философии Адорно, уклоняющийся от контроля [130, с. 346].

<sup>185</sup> Здесь невольно вспоминается употребление Б. Асафьевым термина «интонация», как известно, так и не получившего у него однозначного, ясного и чёткого определения.

[1, с. 13]. Скорее им подразумеваются здесь не конкретно-жизненные ассоциации, а *имманентно-музыкальные содержательные моменты*, допускающие отождествление с упомянутой «музыкальной логикой» и связанные кроме того со значительной трудностью словесной передачи специфически-художественных эмоций в музыке.

Коль скоро речь заходит о «владении музыкальной терминологией», нельзя не вспомнить о музыкальном образовании Адорно. Как известно, он получил композиторскую выучку у Берга и был воспитан на тех же положениях и принципах, которые в своей педагогике использовал Шёнберг. В целом, как пишет Н.О. Власова, учиться у Берга и Веберна практически означало то же самое, что и учиться у Шёнберга [46, с. 42]. Однако здесь нужно отметить некоторые важные детали, имеющиеся во вступительной статье Ю.С. Векслер к избранной переписке Адорно и Берга [41] и в самих письмах [4].

Во-первых, принципиально важно, что решение учиться у Берга принял сам Адорно – под впечатлением успешной премьеры Трёх отрывков из «Воццека» во Франкфурте в 1924 году. Из всех троих нововенцев именно Берг был наиболее близок Адорно – как педагог, композитор, человек [41, с. 164]. Отношения же с Шёнбергом были непростыми по целому ряду причин, в том числе из-за скепсиса Адорно по поводу концептуальной сути и выразительных возможностей додекафонии<sup>186</sup>. Даже про Веберна, о котором Адорно всегда писал не иначе, как с чувством глубокого благоговения, он скажет Бергу в одном из писем: «Вы и так знаете, что я не являюсь его безоговорочным сторонником» [4, с. 175].

Как известно, Берг, убедившись в хорошей подготовке своего ученика, решил не заниматься с ним теоретическими дисциплинами, а лишь обсуждать его собственные сочинения. Факт чрезвычайно знаменательный, свидетельствующий не только о ранней музыкантской зрелости, прилежании,

---

<sup>186</sup> «Я всегда его терпеть не мог», – напишет Шёнберг про Адорно в 1950 г.; о причинах и проявлениях разногласий Шёнберга и Адорно см. статьи Ю.С. Векслер [41] и Е.В. Доленко [75]. Несомненно, здесь имела место столь часто встречающаяся несовместимость двух ярких индивидуальностей и сильных личностей.

восприимчивости Адорно, но и о незаурядном даровании Бернхарда Секлеса<sup>187</sup>, педагога Адорно по композиции во Франкфуртской частной консерватории Йозефа Коха (помимо консерватории, Адорно изучал музыкально-теоретические предметы во Франкфуртском университете). Секлесу адресовал письмо и сам Берг – в нём он высоко оценил заслуги Секлеса как педагога<sup>188</sup>.

Если попытаться кратко обобщить то, о чём Берг беседовал с Адорно на своих занятиях, можно сказать, что это – обширнейшая сумма сведений из области контрапункта, гармонии, музыкальной формы, изложение которых исходило прежде всего из чисто практических учебных и композиторских потребностей, а также сочеталось с живым и эмоциональным рассказом, великолепной эрудицией, увлечённостью и дополнялось прекрасным анализом венско-классических (прежде всего бетховенских) и романтических образцов.

«Структурное слушание»<sup>189</sup>, опиравшееся на полученные таким образом знания и композиторские навыки, предполагает ощущение не только чёткой синтаксической расчленённости музыки, но и понимание специфического смысла соотношения синтаксических единиц – фразы, предложения («вопросительности» первого и «ответности» второго предложений в восьмитактовом периоде), периодов, контраста устойчивого изложения и хода (что в традициях шёнберговской педагогики принято было называть «твёрдым» и «рыхлым» – *fest* и *locker*), квадратности и неквадратности и т.п.<sup>190</sup> Безусловно,

---

<sup>187</sup> Б. Секлес (1872–1934) сам был автором ряда произведений – несомненно, как композитор-практик, он не мог не оказать на своего ученика влияния (хотя увлечение Секлеса джазом и оставило Адорно равнодушным). К 50-летию Секлеса Адорно – ещё до знакомства с Бергом – написал небольшую статью, проникнутую почтением и теплотой [247].

<sup>188</sup> Об этом письме см.: [4, с. 171; примеч. 2 к письму 4].

<sup>189</sup> Само выражение провоцирует понимать его прежде всего как устремлённое в горизонталь – в соответствии с временной природой музыки.

<sup>190</sup> Любопытный отголосок содержательно-смысловой трактовки таких явлений из области формообразования находим в книге «Верный коррепетитор», фрагменты из которой приведены А.В. Михайловым. Это следующие рассуждения Адорно о Берге: «Вагнеровская концепция искусства сочинения музыки как искусства переходов получает у Берга универсальное развитие. Она подчинила себе все измерения музыки, прежде всего тематическое развитие и диспозицию оркестровых тембров. К этому приводит глубокая приверженность Берга ко всему аморфному, можно даже сказать – музыкальный инстинкт смерти, с которым названная концепция состояла в родстве еще со времён «Тристана» [130, с. 316]. Весьма интересно описание фрагмента из Камерного концерта Берга [130, с. 363, сн.], где композитор, охваченный вагнеровским «искусством перехода», осуществил невозможное, объединил понятия (можно добавить, и явления! – М.П.) сдвига

сюда добавляется ощущение соотношений тем и разделов основных типов формы-схемы. Вероятно, всё перечисленное можно обозначить как смысловую расчленённость музыки, обеспечивающую дискретность и неоднородность течения музыкального времени, создающую «горизонтально-структурный» слой смысла<sup>191</sup>.

Понятие музыкальной логики (как синонима «структурного слушания»), разумеется, тоже вбирает в себя всё названное. Сюда следует добавить и такие моменты, как богатейшую гамму оттенков консонирования и диссонирования, типично «музыкальный», иногда трудно определяемый словами смысл соотношения ладовых функций (в том числе светотени *разных* аккордов субдоминантовой и доминантовой групп, способных усложняться, например, неаккордовыми звуками и побочными тонами). Иными словами, сюда включается всё то, чему обычно обучают детей, начинающих профессионально заниматься музыкой, на начальном и последующих уровнях образования. При этом в музыкальной педагогике широко используется принцип так называемого *остенсивного* определения параметров европейского музыкального языка, осуществляемого при *одновременном указании* на них, на основе чего обучающиеся постепенно начинают осознавать важнейшие закономерности европейской музыки, как раз и образующие названную «музыкальную логику».

Заслуживают быть приведёнными еще некоторые цитаты. В лекции «Опосредование» Адорно, говоря о музыке Бетховена, относит «к внутренней структуре» его сочинений (именно к структуре, а не к «отражению общества» – *М.П.*) то, как в них «дикции, позы, сущность общества» преобразуются в «сущность музыки» [1, с. 180]. После такой фразы общего плана следует конкретизация: *тематическое развитие* (курсив мой – *М.П.*) у Бетховена – не

---

и перехода. Обратим внимание на уточнение Адорно о том, что концепция переходов подчинила себе «все измерения музыки», среди которых – тематизм и тембровая палитра.

<sup>191</sup> К этому близка мысль Адорно о способности идеи высокой музыки создать *посредством своей структуры* (курсив мой – *М.П.*) образ внутренней полноты, содержательности времени [1, с. 49].

что иное, как «борьба противоречий, разных интересов»<sup>192</sup>. Далее: *вариационное развитие* (курсив мой – М.П.) раскрыто как «отражение общественного труда» – выводя всё новое и новое из начального тезиса, оно уподобляется многократному его отрицанию, уничтожающему его начальный природный облик. Кратко упоминаются и «тональные отношения формы» [1, с. 180]<sup>193</sup>.

Очень многое в плане «социальной дешифровки» музыки и понимания Адорно музыкальной структуры проясняет глава «Камерная музыка». Хорошо известно, что этот род музыки был идеалом для Адорно. Именно здесь созрела идея новой музыки, на долю которой выпала задача реализации полной структурности, интеграции горизонтали и вертикали, отказа от всего лишнего и украшающего. Поклонники камерной музыки – более компетентные слушатели, чем любые другие [там же, с. 88] – несомненно, именно они наиболее близки адорновскому типу эксперта, «идеального слушателя». В данной главе подтверждается, что понятие «структурного слушания» вбирает в себя и *фактуру, соотношение голосов в музыкальной ткани*, плавно и естественно переходящие у Адорно в их *тембровую реализацию*.

Нельзя не сказать о том, что камерную музыку Адорно представлял замкнутой в нескольких отношениях. Это не только очевидная ограниченность небольшим числом исполнителей и рамками самого помещения, на что указывает её название. Адорно добавляет сюда территориальную локальность: он утверждает, что камерная музыка «в эмфатическом смысле» ограничивается

---

<sup>192</sup> Скорее всего, речь идёт о сонатной форме с её столь важным у Бетховена производным контрастом, хотя уточнения у Адорно нет.

<sup>193</sup> Хотя интерпретации в данном случае более настоятельно требовал бы другой поворот мысли – о том, что музыка обретает сходство с миром, внутренние силы которого движут ею, *не потому, что она подражает этому миру*: тем самым демонстративно отвергается одиозная для Адорно теория отражения (она, если угодно, слишком проста и очевидна для немецкого философа, не оставляет места для интерпретации и напряжённой рефлексии!). Отношение музыки к миру – это скорее отношение к нему философии. Возможно, здесь имеет место «опрокидывание» философских и социологических взглядов самого Адорно, а также его коллеги М. Хоркхаймера на музыку, о чём писал Ю. Давыдов [61, с. 78–79].

Германией и Австрией, а квартеты французов Дебюсси и Равеля уже не полностью соответствуют её идеалу [там же, с. 82]<sup>194</sup>.

Камерную музыку Адорно замыкает и хронологически. По мнению философа, её зарождение приходится на период устранения практики цифрованного баса, а закат наблюдается в новой музыке: кризис наметился уже в Первой камерной симфонии Шёнберга (1906), затем усугубился в 1920-е – 1930-е годы и в практике авангарда второй волны [1, с. 91]. Сериальное музицирование отрицает традицию камерной музыки как область мотивно-тематического метода композиции.

Камерная музыка возможна только там, где применяется сонатная форма и мотивно-тематическая работа. Она исчезает с упадком культуры интерьера, с уменьшением роли живого музицирования, с исчезновением духовного в высоком смысле, с ростом потребительства в обществе и прагматизма в сознании людей [там же, с. 94].

Камерная музыка ни к чему не пригодна, не несёт никакой функции, а если всё, что функционирует, заменимо, следовательно, её нельзя ничем заменить, она обречена. Пессимизм, столь частый у Адорно, очень явно ощущается здесь в плане его личного глубокого сожаления относительно хрупкости и незащищённости камерного музицирования перед лицом неизбежных глубоких преобразований внутри общества.

А. В. Михайлов писал, что теорию Адорно «невозможно без поправок распространить ни вперёд, ни назад в истории музыки, не изображая одновременно всё предшествующее как принципиальное восхождение, всё последующее – как упадок [130, с. 321]. Такая антидиалектичность, а также антиисторичность вполне закономерны.

Однако можно с полным основанием распространить идею камерности на ту категорию знатоков и ценителей музыки, к которой принадлежал сам Адорно, имея в виду элитарный характер этой аудитории, её независимость и

---

<sup>194</sup> О прекрасных струнных квартетах Бородина, Чайковского и других славянских композиторов речь по понятным причинам не идёт.

свободу (разумеется, относительную). Здесь как раз и возможно такое отношение к музыке, которое не делает её «идеологичной», не превращает в «ложное сознание» [1, с. 124]. У Адорно есть рассуждения об элитарности критики, противостоящей среднему общественному мнению. Очевидна и направленность подобного рода критики (являющейся, по Адорно, подлинным постижением искусства) на самых высокообразованных и тонких читателей: немецкий философ и социолог музыки не делает никаких усилий, чтобы обеспечить понятность и систематичность изложения в своих трудах<sup>195</sup>, предпочитая, чтобы по-настоящему заинтересованный читатель сам стремился возвыситься до их уровня. Бесспорно, что в этом Адорно вновь и вновь выступает верным продолжателем высокой духовности представителей «Второй венской школы», подлинным рыцарем идеалов настоящего искусства. И всё же нелюбимым проявлением такой элитарности, своеобразной неписанной привилегией его принадлежности к высшим музыкально-слушательским и музыкально-критическим кругам выступает уже отмеченное надменно-высокомерное (почти не аргументируемое!) отношение Адорно ко всей русской и славянской музыке<sup>196</sup>.

Получается, что смысл «структурного слушания» имеет тенденцию чрезмерно расширяться, простирается в музыкальную горизонталь и вертикаль, включать в себя почти безграничный круг понятий и явлений. Это можно считать естественным в том смысле, что взгляды Адорно претендуют на философскую широту и всеохватность – неудивительно, что любой параметр музыкального языка может быть интерпретирован им философско-социологически.

Однако важная оговорка здесь необходима: Адорно, подобно многим другим представителям западного музыковедения XX века, не предпринимал

---

<sup>195</sup> Их чтение затрудняет, к примеру, не только скачкообразное, крайне «извилистое» течение мысли, но и постоянное использование иностранных – для немецкоязычного читателя – слов и выражений.

<sup>196</sup> Можно, впрочем, сослаться на фразу Адорно о том, что в славянских странах «техническое развитие музыки отстало» [1, с. 17]. Однако и эта мысль выглядит бездоказательной.

никаких попыток раскрыть генезис музыкального языка в рамках европейской профессиональной музыкальной культуры.

Вряд ли для него это казалось чрезмерно простым и очевидным, тем более что ассоциативность, во многом определяющая выразительность европейской профессиональной музыки, довольно сложна. Опосредование, «фильтрация» интонационности здесь представляет собой весьма длинную и многосвязную цепочку, вероятно, еще ждущую своего дальнейшего раскрытия и истолкования – как музыковедческого, так и музыкально-психологического. Но для Адорно этот путь был заведомо неприемлем: место процесса смыслообразования в рамках интонационности у него занимает *философская и музыкально-социологическая рефлексия* (при том, что более привычное для нас понимание выразительности музыки у Адорно порой «пробивается» в его образно-эмоциональных характеристиках тех или иных сочинений, к примеру, в таких фразах, как «следы реального в музыкальном выражении!»). Эта рефлексия в определённом смысле служит преградой для увеличения числа компетентных слушателей, в том числе «экспертов», по определению немецкого философа. С другой стороны, для Адорно был исключён и поиск смыслообразования в лингвистических, семиотических подходах и методах, в составлении и изучении сложных таблиц, поясняющих организацию сериальных сочинений. С числовым, математическим, статистическим адорновское «структурное слушание», как мы видели, не имеет абсолютно ничего общего.

«Структурное слушание» у Адорно нельзя представить вне его связи с движением, развитием. Одно из определений, данных в книге «Верный коррепетитор», гласит: «Совет слушать музыку многослойно, всё являющееся в музыке воспринимать не только как факт настоящего, но и в его отношении к прошлому и будущему в том же сочинении – затрагивает существенный момент такого идеала слушания (структурного. – М.П.)» [130, с. 323, 366, примеч. и сн. 51].



Категории движения и развития являются основополагающими в контексте философии и социологии Адорно как таковой: её важнейшие аспекты рассматриваются А.В. Михайловым в статье «Концепция произведения искусства у Теодора Адорно»<sup>197</sup> (философскую систему которого Михайлов определяет как принципиально открытую и становящуюся<sup>198</sup>). Не вдаваясь в философские и социологические аспекты диалектики бытия и становления у Адорно, мы затронем роль движения и развития применительно прежде всего к музыковедческой проблематике.

Движение Адорно понимал в нескольких смыслах – их каждый раз нужно определять из контекста, учитывая возможность смысловых сближений и переходов. Так, цитируемая А.В. Михайловым фраза о том, что произведения, «которые внутри себя как таковые определены как процесс и теряют свой смысл, будучи представлены как чистый результат» [130, с. 314]<sup>199</sup>, могла бы закономерно ассоциироваться с асафьевской теорией музыкальной формы как процесса. Однако у Адорно эта фраза касается чрезвычайно важного для него противоречия глубинного замысла, живой идейной и эмоциональной содержательности сочинения с тем «блеском и лоском», который неизбежно сопутствует исполнению этого сочинения в крупных концертных залах и международных музыкальных центрах. Возникает отчуждение произведения от подлинно заинтересованного слушателя, создаваемое нормами официальной

---

<sup>197</sup> Здесь нельзя не вспомнить также статью Адорно «Мысли о социологии музыки» (1959). Важность этой статьи, её программный характер для собственного музыкально-социологического метода подчёркивается автором в предисловии к работе «Введение в социологию музыки» (развивающей и углубляющей положения данной статьи) [1, с. 7]. О роли процессуального динамического подхода сам Адорно сразу же говорит в начале статьи, противопоставляя прежнее понимание общества, связывающее между собой отдельные области, проблемы, теории и результаты исследований, такому, которое есть «процесс внутри себя самого, формирующий себя и свои частные моменты и превращая их во взаимозависимое целое в гегелевском смысле». Этому, продолжает Адорно, будут соответствовать лишь такие выводы, которые смогут критически уловить и отразить как целое, так и детали указанного процесса [248, S. 9].

<sup>198</sup> Об этом же писали и другие исследователи наследия немецкого учёного. Так, Т. Б. Любимова отмечает, что главная рекомендация эстетики Адорно – в том, что всякое существующее должно прочитываться как становление [113, с. 150].

<sup>199</sup> Цитата заимствована из лекции «Музыкальная жизнь» [1, с. 113].

музыкальной жизни<sup>200</sup>. Здесь, в музыкальной жизни, музыка становится «идеологией», «ложным сознанием», переставая соответствовать своей подлинной сути и изначальному предназначению.

Динамическое, процессуальное понимание музыки касается и особенностей её протекания во времени (а значит, и восприятия). В этой связи закономерно встаёт вопрос об организации формы произведения, о её композиторском решении. Естественно, что Адорно не мог пройти мимо проблематики насыщения классической формы сквозным развитием, распространения свободных и смешанных типов композиции, мимо вопросов тематической и атематической организации музыки. Подразумевается также и эволюция самих форм, и отражение данного процесса в теории. Труды Адорно в данном контексте – интереснейший пример того, как описанные процессы получают философское и музыкально-социологическое истолкование.

«Структурное слушание» неотделимо от названной процессуальности. Необходимо подчеркнуть, что Адорно не мог не быть связанным с процессуально-динамическим пониманием музыкальной формы: помимо Э. Курта, здесь нужно назвать и уже упоминавшегося нами А. Хальма<sup>201</sup>.

«Структурное слушание», по Адорно, означает не просто ощущение логичности, осмысленности процесса развёртывания музыки во времени, но понимание, знание, ощущение этой логичности на определённом этапе исторического развития музыки – логичности исторически конкретной. Таким

---

<sup>200</sup> «Музыкальная жизнь – не то же самое, что жизнь для музыки!» – восклицает Адорно [1, с. 107–108].

<sup>201</sup> Философско-теоретические рассуждения о процессуальности, «энергетичности», весьма распространённые в начале XX века, не могли не образовывать интереснейший параллелизм к процессам эволюции искусства, а также его отражения в теории. Эскурсы из одних областей знания в другие (в частности, искусствovedения в философию, эстетику, социологию – и обратно) были довольно частыми. Здесь можно вспомнить, например, о том, что немецкий химик и философ-идеалист В.Фр. Оствальд (1853–1932), создатель философского направления «энергетизма», распространял свои идеи не только на социальные и психические, но и на культурные явления: в 1908 году была издана его книга «Энергетические основы культурологии», а композитор и музыковед А. Хальм, сторонник процессуально-динамического («энергетического») понимания музыкальной формы, проецировал свои музыковедческие взгляды на некоторые явления государственного устройства. Не случайно Адорно даёт Хальму высокую оценку на последних страницах «Введения в социологию музыки», когда говорит о творческой силе индивида, реализующей «объективный потенциал» (т. е. способной раскрыть состояние общества и тенденцию его развития) [1, с. 186–187].

образом, «слушатель-эксперт» должен соответствовать требованиям, предъявляемым к нему музыкой *на том или ином этапе* своего самосознания как процесса.

Итак, мы попытались показать, что экспликация признаков «структурного слушания» у Адорно и их перевод в термины и понятия теории музыки возможны, пусть при этом и сохраняется доля гипотетичности.

Мысль Адорно словно параллельно двигалась в философско-эстетической, социологической и собственно музыкально-теоретической сферах: положения, высказываемые им в одной из них, немедленно проецировались на другие, и таковое происходило с лёгкостью и непринуждённостью, равно как и с очевидностью этих проекций для самого автора (в рамках одного лишь формально-технического анализа мысли выдающегося немецкого учёного, несомненно, было невыносимо тесно).

Мы не встретим у Дальхауза повторения мыслей Адорно по самым различным аспектам социологии музыки. Нет у него и развития тезиса о «просвещении» как рациональности. И даже ссылки на собственно музыковедческие (как более крупные, так и небольшие) труды Адорно, содержащие *разборы* тех или иных произведений, у Дальхауза редки либо почти отсутствуют. Однако Дальхауз неоднократно упоминал коллегу и единомышленника Адорно М. Хоркхаймера и указывал на важность социологического понятия интерсубъективности (анализируя, в частности, свойства и особенности тех социальных групп, от лица которых высказывалось ценностное суждение о музыке).

Адорно, мировоззрение которого во многом было, по удачному выражению И.Я. Рыжкина, определено «накалёнными классовыми антагонизмами 1920-х – 1930-х годов» [168, с. 51], увлекавшийся Марксом, на протяжении всей своей научной деятельности активно пытавшийся увидеть в музыке отражение социальных процессов (в определённом смысле продолжавший здесь дело своего обожаемого учителя – Альбана Берга) и действительно сделавший множество тонких и ценных, до сих пор не

утративших своей актуальности указаний на глубокие внутренние связи музыки и социума, словно *исчерпал данную область науки о музыке* в глазах Дальхауза, продемонстрировал её бесперспективность. Однако высказанная Адорно в его последней книге «Эстетическая теория» мысль о том, что всё в музыке необходимо рассматривать не иначе, как через призму исторического движения, была для Дальхауза ничуть не менее чем путеводной нитью.

Подытоживая сказанное выше про категорию рациональности, отметим, что из *движущей силы исторического процесса эволюции музыкального искусства и внутренней основы этого искусства* (о чём писал Вебер и что по-своему развил Адорно) *рациональность у Дальхауза превратилась в исходный, иногда имплицитный, принцип* (и требование) *обоснования эстетического суждения о музыке.*

Очень важный момент близости размышлений Адорно и Дальхауза состоит в неприязни к китчу, массовой музыкальной «продукции» как к примете капиталистического производства XX века, которое характеризуют безудержное стремление к получению прибыли, агрессивная реклама, чрезвычайно низкий художественный уровень подобного рода явлений.

## **2.7 К. Дальхауз о зарождении и эволюции «музыкальной логики»**

Музыкальная логика была одним из «рефренов», периодически возникавших в различных по содержанию трудах – исторических, теоретических, эстетических (само такое подразделение, как уже отмечалось, оказывается применительно к Дальхаузу условным и нерелевантным – речь может идти скорее о преобладании какого-либо ракурса). Уже данное обстоятельство – достаточный повод для того, чтобы рассмотреть причины интереса учёного к логике в музыке и уточнить, как именно она им трактовалась<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> У Дальхауза нет самостоятельного исследования о музыкальной логике – связанные с ней проблемы всегда затрагивались им лишь попутно. В текстах учёного, имеющих то или иное

Как известно, логика в её традиционном достаточно широком понимании есть наука о закономерностях человеческого мышления. Она – неперменный атрибут человеческой мысли, и в этом плане предполагает точность, однозначность, строгость движения мысли, прихода к определённым умозаключениям. Логичность есть соответствие законам мышления – непротиворечивого, гарантированно приводящего к верному результату.

Однако такие рассуждения неизбежно должны подвергнуться оговоркам и уточнениям, когда речь идёт о логике в музыке. И наиболее трудным и интересным здесь является случай, когда логику стремятся найти в непрограммной инструментальной музыке.

В той или иной связи к музыкальной логике обращались многие представители отечественного музыкознания (и не только музыкознания как такового – вспомним раннюю работу А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики»<sup>203</sup>). Помочь прояснить названный круг вопросов и достичь большей полноты картины в данном случае позволяют работы М. Г. Арановского – исследователя, в течение многих лет интересовавшегося проблемами музыкального мышления.

Обратимся к концептуальной статье Арановского «Музыка и мышление». В ней сразу же достаточно категорично формулируется следующая дилемма: необходимо либо признать, что музыке может быть свойственно мышление, либо исключить музыку из сферы интеллектуальной деятельности. Второе справедливо отбрасывается как нонсенс. Выясняя, как соотносятся музыка и мыслительная деятельность, исследователь называет два основных варианта: либо *помыслить о музыке* (куда относится любое теоретическое осмысление музыки, в том числе философское), либо *мыслить музыкой* (выделено

---

отношение к музыкальной логике, приходится (как и в других случаях) многое дополнять и домысливать.

<sup>203</sup> Данная работа, составленная, как известно, из четырёх очерков, написанных в разное время, раскрывает проблемы музыкальной логики в ракурсах, непосредственно не соприкасающихся с дальхаузовским, поэтому мы считаем возможным к ней не обращаться.

Арановским – М.П.). Второй способ закономерно берётся за основу рассмотрения и изучения [9, с. 11–12].

Но если мышление традиционно связывается с понятиями, то в музыке нет следов ни понятий, ни формальной логики [там же, с. 12]<sup>204</sup>. В статье М.Г. Арановского показаны пути, следуя по которым, можно если не полностью, то хотя бы частично преодолеть названное противоречие. Покушаясь, по его собственному выражению, на святая святых природы мышления – его традиционную, позитивистскую по сути, понятийно-логическую концепцию, Арановский, в частности, раскрывает зависимость мышления от различных типов операндов (материала для оперирования). Если операндами музыки являются звуки, то музыкальное мышление не может не учитывать такие их характеристики, как ритм, метр, динамика, артикуляция и проч. (а если музыка подчиняется системе правил и грамматик, то появляется основание рассматривать музыку как язык и как речь). Именно здесь становится ясной возможность говорить о мышлении в музыке, минуя понятийно-логическую организацию. Показателен также другой путь, предлагаемый в статье М. Г. Арановского – введение им термина «музыкальное бессознательное»: указывая на связь звука и бессознательного (в отличие от зрительных представлений и образов, скорее предполагающих именно сознание, и упоминая при этом мифологизированное сознание первобытных народов), российский музыковед вновь обозначает вариант рассуждений, позволяющий обойтись без позитивно-строгих понятий. Иными словами, возможность мыслить музыкой (причём осуществлять таковое не одним, а несколькими разными способами) – существует, убеждён Арановский [9, с. 19–25, 32–43]<sup>205</sup>.

<sup>204</sup> Такое противоречие не раз констатировалось и К. Дальхаузом.

<sup>205</sup> Нельзя не сказать, что помимо обозначенного противоречия между логикой музыки и её непонятийной природой, есть ещё одно – тоже достаточно серьёзное (вряд ли можно полагать, что оно не осознавалось М.Г. Арановским): даже изучая возможности *мыслить музыкой*, мы фактически в более или менее явной форме переходим к тому, что *мыслим о музыке*. Иными словами, творчество до известной степени сохраняет свою загадочность. Исследователи процессов композиторского творчества, нашедших отражение в эскизах, черновиках, письмах, различных вариантах и редакциях

Проблемы музыкальной логики по-своему раскрываются также в первой главе монографии П.А. Чернобривца «Основы музыкальной эстетики» [225]. Музыка как вид искусства для Чернобривца безусловно содержательна; о ней можно говорить лишь тогда, когда это содержание проявляется и звуки обретают смысл. Предпринимая попытку выстроить некоторые законы музыкальной логики, автор, как и М.Г. Арановский, отмечает её специфичность, и как следствие – некорректность и непродуктивность подхода к музыкальной логике со стороны и с точки зрения логики мышления [225, с. 20].

Констатируя отсутствие в музыке понятий, с которых начинается обычная логика, а также предметной конкретности, П.А. Чернобривец предлагает следующее своеобразное определение: «логика музыки – это логика НЕКОНКРЕТНЫХ НЕПОНЯТИЙ» [там же, с. 9] (выделение П.А. Чернобривца – *М.П.*). Ряд значительных трудностей, преодолеваемых автором (на них мы специально не останавливаемся), заставляет его вновь и вновь возвращаться к одному и тому же – отметим в данной связи значительно меньшую чёткость изложения мысли у П.А. Чернобривца, чем у М.Г. Арановского.

Принципиально важное замечание автора «Основ музыкальной эстетики» таково: определяющей является логика субъекта творческого акта, то есть прежде всего – композитора: именно это есть логика МУЗЫКИ КАК

---

одних и тех же сочинений, изучают музыку, в конечном счёте, со стороны – за невозможностью проникнуть в композиторское сознание как таковое. Не исключение и сам М.Г. Арановский: постулируя, по его собственному выражению, мышление музыкой в качестве специфических операндов, он в итоге неизбежно приходит к рассмотрению музыки извне, занимая позицию исследователя-теоретика.

Уйти от данного противоречия полностью вряд ли возможно. Не исключение – даже те случаи, когда изучать законы «мышления музыкой», беря в качестве объекта композиторское творчество, пытаются сами композиторы (таких примеров множество, они широко известны, и перечислять их нет необходимости). Принимаясь за такое изучение, они тут же автоматически перестают быть композиторами и становятся «сторонними наблюдателями». В этой связи вспоминается высказывание А.Ф. Лосева: «редкий художник понимает в полном смысле то, что он творит» [цит. по: 25, с. 371]. Представляется, что выдающийся российский философ и учёный сознательно выразился осторожно, имея в виду гораздо более категоричное: ни один художник не понимает в полном смысле того, что он творит (вновь вспоминается «музыкальное бессознательное», о котором говорил М.Г. Арановский).

ТАКОВОЙ [225, с. 29, 49–50] (выделение П.А. Чернобривца – *М.П.*)<sup>206</sup>. Если музыкальная логика непонятна, то роль понятий в музыке берут на себя представления, ощущения и впечатления, которые хуже дифференцируются, а также не разграничиваются на три «этапа» (понятия, суждения, умозаключения) [там же, с. 32; кавычки П.А. Чернобривца – *М.П.*]. И хотя при этом не исключается известная неопределённость, туманность, произвольность, всё же такой способ и тип мышления П.А. Чернобривец, ссылаясь на других исследователей, аргументированно относит именно к сфере мышления, логики<sup>207</sup>. Непонятная или частично понятная (по определению П.А. Чернобривца) логика эмоционально окрашена, и её единицей является музыкальная интонация (сознательно не определяемая чётко с точки зрения структуры). Именно с непонятной логикой Чернобривец связывает область бессознательного (в этом – закономерный момент сходства в рассуждениях М.Г. Арановского и П.А. Чернобривца, хотя упоминание статьи «Музыка и мышление» первого из них отсутствует в рассматриваемой монографии второго). Здесь, в отличие от чёткой и прямолинейной понятной логики, ценны детали, нюансы, неожиданные и своеобразные ходы и повороты мысли [там же, с. 38]. Непонятное мышление, отчасти уводящее назад, к древним истокам человечества, к его биологическому происхождению и физиологической организации, эмоционально в том смысле, что дарит особое удовольствие, наслаждение<sup>208</sup>. Наконец, ещё одно интересное сопоставление понятной и непонятной логики приводит к констатации относительной медлительности, «неповоротливости» первой и быстроте (в частности, в случае с внезапными озарениями) второй: в зоне понятной логики – две, максимум

---

<sup>206</sup> К. Дальхауз же, напротив, всегда склонялся к тому, чтобы отдать первенство исследователю, теоретику.

<sup>207</sup> Чернобривец пишет о нескольких уровнях музыкальной логики, и тот, о котором ведётся речь – «логика становления, развития содержательного плана, возможно – формирования своеобразного сюжета, либо просто осмысления получаемой при этом “чувственной информации”»; логика же музыкальной техники, тоже выделенная как один из уровней логики в музыке, не принимается в расчёт [225, с. 19–20].

<sup>208</sup> Нетрудно заметить, что здесь перестаёт работать традиционная, пусть и весьма схематичная оппозиционность эмоционального и рационального.



три операции, в «ощущении» же непонятной (находящейся за пределами суждений и чётких формулировок) – множество взаимосвязей, недоступных «ординарным суждениям» [225, с. 44].

Приведённые взгляды М. Арановского и П. Чернобривца на музыкальную логику, безусловно, позволяют лучше и точнее уяснить, как обсуждаемый феномен понимался К. Дальхаузом. При этом сразу же заметно важное отличие точек зрения отечественных и германского исследователей: Дальхаузом решительно отвергается область, характеризующая российскими учёными как музыкально-бессознательное, неконтролируемое интеллектом – точнее, об этом просто не заходит речь. Тем самым за рамки изучения выводится и трудноуловимая, во многом иррациональная природа творческого акта – во внимание немецкий музыковед принимал готовый, зафиксированный нотами результат, произведение как таковое (присоединяя сюда также его эстетическую и композиционно-техническую оценку, принадлежавшую разным теоретикам, эстетикам).

Музыкальная логика у Дальхауза есть прежде всего логика «чистой» инструментальной музыки – данная постановка вопроса стала возможной лишь после возникновения феномена таковой «чистой» музыки во второй половине XVIII века<sup>209</sup>. Рассматриваемой нами проблематике посвящена седьмая глава книги Дальхауза «Идея абсолютной музыки»<sup>210</sup>, носящая показательное название «Музыкальная логика и языковой характер» [268, S. 105–117].

---

<sup>209</sup> Инструментальная музыка барокко может считаться «чистой» лишь условно, поскольку в ней большую роль играли как риторика, так и теория аффектов, конкретизировавшие структурно-логическое и эмоциональное содержание почти любого произведения.

<sup>210</sup> Эту книгу упоминает М.Г. Арановский в рассмотренной нами статье «Музыка и мышление» [9, с. 10]. Исследователь ссылается на восточногерманское лейпцигское издание «Идеи абсолютной музыки» Дальхауза, вышедшее в 1979 году – им же пользовались и мы [268]; впервые же данная работа была напечатана в 1978 году в западном издательстве “Värenreiter”. Причина краткости обращения российским учёным к данной интересной и содержательной монографии Дальхауза, как представляется, связана с преобладанием в ней общеэстетического ракурса, тогда как Арановского интересовали скорее вопросы конкретного проявления в музыке законов и принципов логики. По всей видимости, Арановскому была неизвестна статья Дальхауза «Фрагменты о музыкальной герменевтике», опубликованная в 1975 году [279], которая, если судить по её названию, не имеет к музыкальной логике никакого отношения. О ней пойдёт речь ниже.

Вероятно, первым, кто употребил понятие музыкальной логики в качестве термина, был И.Г. Гердер, указывает Дальхауз. Это было сделано им в 1769 году в «Четвёртой критической роще» (im “Vierten kritischen Wäldchen”), однако главной областью замечаний Гердера становится мелодия, где тоны связаны в «приятном для слуха последовании»: будучи сторонником Руссо и противником Рамо, он отбрасывает музыкальную «логику», содержащуюся в связи аккордов, как вторичный момент [268, S. 106].

Почётное место в музыкальной эстетике термин «музыкальная логика» занимает лишь 20 лет спустя – в первом томе «Всеобщей истории музыки» И.Н. Форкеля (1788)<sup>211</sup>. Дальхауз цитирует следующий фрагмент Введения: «Язык есть одеяние (Kleid) мыслей, как и мелодия – одеяние гармонии. В этом отношении гармонию можно назвать логикой музыки, поскольку к мелодии она находится примерно в таком же отношении, как логика в языке – к выражению (мыслей – *М.П.*), а именно: она вносит порядок в мелодическое построение (Satz), направляет его так, что оно для нашего чувства кажется подлинной правдой <...> (пропуск в цитате сделан Дальхаузом – *М.П.*). Как мысли долгое время выражали, пока не было, если судить по названию, логики как искусства правильно мыслить, так же и, разумеется, были мелодии, пока не знали того, что потом назовут гармонией» [268, S. 106–107]<sup>212</sup>.

Разумеется, форкелевская аналогия тональной гармонии, выступающей как ладовый контекст для мелодии, и формальной логики понятий, суждений и умозаключений, носила условный и относительный характер, что прекрасно осознавалось Дальхаузом [ibid., S. 91–93]. Пояснение, приводимое им далее,

---

<sup>211</sup> В данном контексте необходимо вспомнить об обучении Дальхауза в Гёттингенском университете, продолжавшемся с 1747 по 1752 годы. И.Н. Форкель работал в названном учебном заведении с 1769 года до самой своей смерти в 1818 году. Первый биограф И.С. Баха в течение многих лет совмещал здесь преподавательскую деятельность с исполнительской (Форкель, как известно, был органистом), пропагандистской, организаторской, научной. Среди студентов, слушавших его лекции – будущие представители йенской романтической школы: А.В. Шлегель, Л. Тик, В.Г. Вакенродер. Вероятно, именно в университете Дальхаузом была осознана подлинная значимость Форкеля-музыковеда, одним из первых употребившего выражение «музыкальная логика», столь важное для Дальхауза.

<sup>212</sup> Дальхауз цитирует здесь с. 24 репринтного издания первого тома «Всеобщей истории музыки» Форкеля.

таково: Форкель имел в виду зависимость характера мелодического интервала – например, малой сексты ре – си-бемоль, пишет Дальхауз, – от того, является ли она квинтовым и терцовым тонами в соль миноре либо терцовым и основным тонами в си-бемоль мажоре. С другой стороны, Форкель опирался здесь на старую теорию языка, видевшую в языке не более чем средство для формулировки и «облачения» (“Einkleidung”) существующего самого по себе идейного и чувственного содержания. Мелодии, согласно Форкелю, по своей сути – звучащие формы проявления чувств, образующих в музыке содержание и смысл – они представляют собой не что иное, как их музыкальные формулировки. Как и Гердер, Форкель ощущал эстетическое качество каждого отдельного звука, но, в отличие от него, в гармонически регулируемой звуковой системе видел условие более ясного, богатого, дифференцированного выражения «музыкальных чувств». Гармоническое регулирование отношений звуков он как раз и называл «музыкальной логикой», поскольку благодаря такому регулированию обозначения ощущений приводились в «истинное» – соответствующее природе вещей – соотношение, как и в словесном языке – обозначения предметов и представлений о них. Гармония есть «необходимое требование» для «истинности и определённости» музыкального выражения [268, S. 107]<sup>213</sup>.

Следующий важный фрагмент, приводимый Дальхаузом<sup>214</sup>, заимствован из журнала «Атенеум», издававшегося Фридрихом Шлегелем – здесь даётся несколько иная трактовка музыкальной логики: «Некоторым кажется странным и смешным, если музыканты ведут речь о мыслях в своих сочинениях <...> (пропуск в цитате сделан Дальхаузом – М.П.). Кто, однако, чувствует чудесное сходство всех искусств и наук, не будет рассматривать этот предмет по меньшей мере с плоской точки зрения так называемой естественности, согласно которой музыка есть лишь язык чувства, и ему уже не покажется невозможной

<sup>213</sup> Цитируется с. 26 репринтного издания 1-го тома «Всеобщей истории музыки».

<sup>214</sup> Мы опускаем здесь высказывания Л. Тика – они, согласно Дальхаузу, свидетельствуют скорее о деструктивной тенденции романтизма в плане понимания музыкальной логики.

определённая тенденция всей чистой инструментальной музыки приближаться к философии. Разве не должна чистая музыка сама создать для себя текст? И разве тема в ней развивается, утверждается, варьируется и контрастирует не так же, как и предмет размышления в череде философских идей?» [268, S. 108–109]<sup>215</sup>. Вместо форкелевской гармонической логики речь у Фр. Шлегеля идёт скорее о логике тематической.

Таким образом, подтверждается, что музыкальная эстетика конца XVIII – начала XIX века в лице Форкеля и Фр. Шлегеля отразила осознание гармонии и тематизма как факторов, придающих инструментальной музыке осмысленность и логичность – после её обособления от текста и прикладных функций.

В продолжении и окончании рассмотренной нами главы из монографии «Идея абсолютной музыки» критически рассматриваются взгляды Э. Ганслика, С. Кьеркегора и Т. Адорно. Наибольший интерес для нас в связи с содержанием обсуждаемой главы представляет во многом сочувственное отношение Дальхауза к знаменитому венскому музыковеду и критику XIX века, нередко подвергающемуся односторонним обвинениям в формализме. Подчёркивая, что концепция Ганслика, для которой понятия темы и формы в музыке становятся центральными, есть эстетика, а не просто учение о музыкальной форме, Дальхауз противопоставляет слишком упрощённому и прямолинейному пониманию данной концепции. Однако гораздо важнее следующее: особенно близкой немецкому учёному оказалась мысль Ганслика о том, что сущность музыки следует искать в «специфически-музыкальном» – не в «поэтическом» характере, сближающем музыку с другими видами искусства, а в звучащей форме, благодаря которой она отличается от них [ibid., S. 110]. Именно здесь – принципиальный момент, позволяющий глубже и точнее уловить систему взглядов самого Дальхауза: музыку он понимал как искусство, обладающее собственным, имманентным и специфическим смыслом, содержанием, логикой

---

<sup>215</sup> Цитируемые фрагменты относятся к 1797 и 1801 годам.

и не являющееся непосредственной, легко уловимой аналогией происходящего в окружающем мире.

Можно утверждать, что с названной проблемой были связаны несколько принципиально важных для учёного направлений музыковедческого исследования.

Поскольку логика есть наука о законах и формах мышления, то здесь по необходимости подразумевается язык, реализующий и материализующий это мышление. Возможность и необходимость *словесного оформления* красной нитью проходит через дальхаузовские представления о музыкальной логике. А это означает, что к словесной передаче музыкальной логики добавляется – или может добавляться – логика языка (аспект, глубоко созвучный интересам Дальхауза).

Логика предполагает некое *понимание*<sup>216</sup>, то есть усвоение нового содержания на основе уже известного. Во внимании к проблеме музыкальной логики лишний раз подтверждается огромная роль рациональности, столь ценимой Дальхаузом<sup>217</sup>.

Однако понимание предпосылочно – оно напрямую зависит от материала, которым владеет понимающий субъект, а также от его настроения, вкусов и т. п. Иными словами, логика «чистой» инструментальной музыки может осознаваться и трактоваться по-разному.

Понятие музыкальной логики перекликается с понятием связи – и в более широком (то есть с философско-эстетическим представлением о музыкальном произведении как о некоем целом, состоящем из частей, выполняющих определенные функции), и в более узком (как сходства музыкального

---

<sup>216</sup> Согласно известному положению Вильгельма Дильтея, науки о природе требуют объяснения, тогда как науки о духе – понимания (об этом будет сказано ниже). Данное положение характеризует традицию прежде всего немецкой философской и искусствоведческой (в частности, литературоведческой) мысли, называемой *духовно-исторической школой*; однако значение постулата Дильтея и связанного с ним комплекса идей гораздо шире – оно имеет принципиальный смысл и для герменевтики, крупным представителем которой был Дильтей; на него не мог также не обратить пристального внимания Дальхауз, относивший себя к «новой» музыкальной герменевтике.

<sup>217</sup> Не случайно в статье учёного «Рациональность музыкальных суждений» [273] также упоминается музыкальная логика.

материала, тематизма, или, как обычно выражается Дальхауз, субстанциального родства<sup>218</sup>) смысле. Логика не может не подразумевать связи частей целого. В музыке с её временной природой это прежде всего соотношение элементов, следующих друг за другом, вовлечённых в некий процесс. С данной точки зрения такая формулировка Дальхауза, как «логика, или внутренняя связь» – абсолютно закономерна. Логика – в несколько ином смысле – возможна и в соотношении удалённых друг от друга элементов.

В самом широком смысле под музыкальной логикой у Дальхауза имеется в виду осмысленность и содержательность музыки как таковой, «повседневная норма» её восприятия: это не только элементарное соответствие произведения привычным представлениям о нём, но и аналитический критерий, позволяющий дать произведению эстетическую оценку. В книге «Анализ и ценностное суждение» один из таких критериев сформулирован учёным как «богатство отношений» [260, S. 46].

В опубликованном годом позже «Введении в систематическое музыкознание» (1971) Дальхауз вновь обращается к этой же проблеме – в написанном им разделе «Теория музыки». Здесь, говоря о необходимости понимания музыкального произведения как стройной системы функциональных связей его разных сторон и параметров, учёный отмечает, что «построение моделей функциональных связей внутри музыкального произведения и их отражение в категориях тесно связано с идеей музыкальной логики – идеей, которая начиная с XVIII века настойчиво утверждается в теории и эстетике музыки, хотя и может показаться странным говорить о логике невербального, непонятного вида искусства». Имеется в виду прежде всего впечатление и ощущение музыкальной последовательности,

---

<sup>218</sup> Связь в музыке, как явствует из ряда работ Дальхауза, может быть как субстанциальной, так и функциональной. В статье «Понятия субстанции и функции в музыкальном анализе» [305], опубликованной в 1979 году, отмечается недостаточная изученность именно функциональной связи – в частности, в учениях о гармонии, анализе форм.

проявляющейся по-разному у Баха и у Бетховена: одно событие видится с необходимостью вытекающим из другого [296, S. 123].

Несколько по-другому и более подробно смысл музыкальной логики раскрыт в статье «Фрагменты о музыкальной герменевтике» [279]<sup>219</sup>. Ввиду важности соответствующего раздела статьи Дальхауза остановимся на нём специально.

«Музыкальная логика» в названной статье выступает альтернативой трактовки музыки как языка, представлявшейся Дальхаузу неубедительной. Смысл высказывания о том, что музыка есть язык, по мнению учёного, состоит в защите музыки от упрека в том, что она – лишь звучащая структура без содержания и значения. Немалую роль при этом сыграло стремление эстетически оправдать эмансипацию инструментальной музыки в XVIII веке [279, S. 164].

Однако в случае понимания музыки как языка или сравнения с языком к ней должны быть применимы признаки словесного языка. Начало установления аналогий между музыкой и языком глубоко уходит своими корнями в средневековье: Дальхауз называет знаменитый латинский трактат начала X века “*Musica enchiridiadis*”, автором которого считается, как известно, Псевдо-Хуквальд – в этом труде уже имелись подступы к морфолого-синтаксической теории музыки. Напротив, попытка переноса на музыку категорий фонологии осуществлена лишь сравнительно недавно – Дальхауз ссылается на бельгийского музыковеда и лингвиста Николя Рюве, в частности – на его работу «Язык, музыка, поэзия» (*Langage, musique, poésie*. Paris, 1972)<sup>220</sup>.

Обоснование сходства музыки с языком через семантику сомнительно, пишет Дальхауз, потому что значение и смысл в музыке, в отличие от словесного языка, не содержатся в каждом отдельном элементе. Семантика музыки не может быть сведена к таким постоянно действующим в ней явлениям, как ладовые функции аккордов (хотя черты сходства с индексными,

---

<sup>219</sup> Суть данного вопроса кратко изложена Т.В. Чередниченко [222, с. 171–172, 175–176].

<sup>220</sup> Данная работа проанализирована в статье Е. Кривицкой [101].

иконическими и символическими знаками в музыке имеются). Музыкальная семантика может обосновываться прагматикой, что, как и фонологический подход, осуществлено лишь в последнее время. Однако Дальхауз, отказываясь от возможностей обосновать языковость музыки через фонологию и семантику, сосредотачивает своё внимание на синтаксисе – возможно, по той причине, что именно синтаксис позволяет ему оставаться в рамках имманентно-музыкального.

Чтобы не превращаться в голую структуру, музыкальный синтаксис должен поддерживаться неким непрерывно действующим слоем. Этот феномен в теории музыки обозначается по-разному – «музыкальная логика»<sup>221</sup>, «внутренняя форма», «внутренняя динамика».

Очевидно, что музыкальная логика будет заметно отличаться в музыке разных авторов, национальных школ, хронологических периодов. Отсюда возникает необходимость «локализации» данного феномена (или одного из его проявлений), заключающейся Дальхауза в обращении к европейской профессиональной музыке преимущественно XVIII – XIX веков.

Не случайно учёным высказывается следующее сомнение относительно того, может ли (если да, то в каком смысле) идти речь о «музыкальной логике» в Новой музыке XX века [279, S. 171–172]. Ощущение естественности, логичности развёртывания музыки значительно ослабевает при отказе, во-первых, от тональных функций, во-вторых, от дихотомии консонирования и диссонирования. Хотя Шёнберг в своём творчестве и сохраняет традиционные синтаксические и метроритмические параметры, это, по мнению Дальхауза, не является достаточным условием для убедительности его сочинений; применительно же к синтаксису речь может идти не о нём, а о его «фасаде», не перекликающимся с атональной или додекафонной структурой сочинения<sup>222</sup>.

---

<sup>221</sup> В связи с «музыкальной логикой» идёт речь о закономерностях развёртывания именно музыкальной материи, а не мысли о музыке: слова могут лишь с той или иной степенью точности раскрывать данную «музыкальную логику», служить средством, способствующим её восприятию.

<sup>222</sup> Впрочем, в своих аналитических этюдах о таком сочинении Шёнберга, как Третий струнный квартет, Дальхауз говорит о нескольких других проявлениях внутренней логики



Таким образом, наиболее ценной эстетически – самой «логичной» – следует, по мнению Дальхауза, считать такую музыку, которой присуща прочная внутренняя связь её основных параметров – гармонии, метроритма, тематизма. Очевидно, что сюда никак не относится художественная практика авангарда второй волны.

Дальхауз называет четыре момента, которые включает «музыкальная логика»: *тональные функции, смену звуковых качеств, метрические градации и развивающую вариацию* [279, S. 167]<sup>223</sup>.

К *тональным функциям* традиционно относятся механизм действия T, S, D – в частности, в полном функциональном обороте<sup>224</sup>. Принцип *смены звуковых качеств* (Wechsel der Klangqualitäten) состоит в градации созвучий по степени консонирования и реализуется в композиторском решении, согласно которому переход от более низкой к более высокой степени консонирования ощущается как необходимое, вынужденное последование – как клаузула, каденция или разрешение (в разные эпохи). В этой связи делается следующее замечание: несмотря на различные интерпретации, необходимо уточнить, что в данном случае *не имеется в виду*. Во-первых, это не есть нечто данное природой: в природе самого явления и в природе человека никак не обосновывается деление созвучий на два противоположных класса и восприятие перехода от меньшей к большей консонантности как необходимого и вынужденного. Во-вторых, это не правила оперирования: нормы разрешения диссонансов не выдвигают принцип поступательного движения, а содержат его как предпосылку. В-третьих, речь не идёт о семантике: хотя значения

---

шёнберговской музыки, обосновывая её высокие художественные достоинства и особую внутреннюю органичность [260, S. 93–97; 261, S. 37–41].

<sup>223</sup> Под «звуковыми качествами» имеется в виду звуковысотность, отличающая звуки друг от друга (в том числе по тембровому компоненту) и позволяющая им вступать в интервальные (диастематические) соотношения. В очерке о Третьем квартете Шёнберга Дальхаузом употребляется также выражение «порядок звуковых качеств» – Ordnung der Tonqualitäten. См.: [260, S. 93].

<sup>224</sup> Эти функции, указывает учёный, толковались Э. Куртом в его «Музыкальной психологии» с помощью физических и психологических метафор типа «гравитации» или «кинетической энергии». Некоторая ирония, которая слышится в уточнении Дальхауза, говорит о недостаточном и неудовлетворительном характере данного объяснения Курта.

последований созвучий и могут быть выразительны либо символичны, они являются таковыми отнюдь не всегда, и тезис о том, что «внутренняя динамика» музыки есть динамика чувств – преувеличение, требуемое эстетикой.

В работе «Музыка XIX века» раскрывается следующий важный аспект музыкальной логики – противопоставление природного как алогичного и социального как предполагающего логичность. Дальхауз поясняет это на следующем примере: крик лесной птицы в «Шелесте леса» из вагнеровского «Зигфрида» есть не только музыкальная живопись и звукоподражательность, но и нарушение гармонической логики (неразрешённая увеличенная секста). «Нелогичные» диссонансы в звуковой ткани, по выражению Дальхауза, словно присягают на верность природе: именно отсутствие связности и логичности (*Konsequenzlosigkeit*) есть признак диссонансов как элементов природы [270, S. 258].

Однако ниже к сказанному добавляется рассуждение Шёнберга, затемняющее смысл приведенного противопоставления. Шёнберг, возражавший против понятия «неаккордовые звуки» и утверждавший эмансипацию диссонанса, допускал тем самым неразрешённые диссонансы (формально близкие «природным» диссонансам – наподобие случая, отмеченного Дальхаузом у Вагнера), обретающие тем не менее свою собственную новую логику. Все диссонансы, согласно Шёнбергу, влияют на движение гармонии, и отсутствия логичности и связности здесь быть не может, хотя обнаружить таковые бывает непросто. Иными словами, Шёнберг, утверждавший возможность неразрешённых диссонансов, узаконил их особую логику, хотя с точки зрения «старой» гармонии таковая логика здесь отсутствовала.

Возможно, впрочем, что Дальхаузом подразделяется здесь очевидная оппозиционность логичного (общественного) и нелогичного (природного) именно у Вагнера, тогда как у Шёнберга такое противопоставление уже не

срабатывает либо приобретает новый смысл<sup>225</sup>. Предположить такое позволяет уже отмечавшееся нами сомнение Дальхауза по поводу того, может ли – и в каком смысле – идти речь о «музыкальной логике» в Новой музыке XX века [279, S. 171–172]. Укажем также, что сам Шёнберг, считавший свою музыку выдержанной в новой тональности, уточнял, что тональность не дана природой и есть лишь использование природных возможностей, являясь искусственным продуктом и плодом мастерства; поскольку тональность не есть условие, выдвигаемое природой, бессмысленно пытаться сохранить её ради её «природности» [230, с. 307]. Здесь есть намёк на оппозицию природного как нелогичного и тонального (человеческого) как логичного; правда, пишет Шёнберг, тональность как проявление логики можно заменить другими средствами.

Как видим, упоминание Дальхаузом Шёнберга и его отношения к неаккордовым звукам в аспекте их логичности либо нелогичности содержит ряд коннотаций, которые могут противоречить друг другу.

Термин *«развивающая вариация»* введён Шёнбергом, понимавшим под ним преобразование музыкальной мысли, благодаря которому возникает новое, но не теряется связь с предыдущим: «музыкальная логика» заключается здесь в мелодических, ритмических либо гармонических преобразованиях мотива. «Логичность» в данном случае опирается, во-первых, на тональную последовательность аккордов; во-вторых, на определённые тенденции направления и развития мелодических и ритмических преобразований (например, расширения и сокращения, усечения); в-третьих, на соотношение построений по принципу синтаксических функций (например, половинной и полной каденций). Решающий момент, уточняет Дальхауз – не зависимость

---

<sup>225</sup> Согласно Дальхаузу, название «неаккордовые звуки» – отрицаемое Шёнбергом в их более старом «традиционно-гармоническом» понимании – становятся «псевдонимом эмансипированного диссонанса». Dahlhaus C. Schönberg und Schenker. S. 157. Цит. по: [46, с. 71, сн. 111].

варианта от исходной модели, а сама последовательность, направленность движения музыки, предпосылки которой можно описать<sup>226</sup>.

Ещё один фактор «музыкальной логики» – так называемые «*метрические функции*», заключающиеся в делении долей такта, тактов и групп тактов на легкие и тяжелые. Дальхауз отмечает, что некоторыми теоретиками (названы М. Хауптман и Т. Вимайер) «метрические функции» понимаются как самостоятельный и фундаментальный момент музыки, коренящийся в природе музыкального восприятия человека. Очевидно также, что метрически опорные доли не всегда подчеркнуты акустически реальными акцентами.

Здесь, как и в ряде других случаев, акцентируется важность и необходимость интенционального подхода к музыке<sup>227</sup> – иными словами, рассуждения Дальхауза о музыкальной логике перекликаются с его мыслями о герменевтике (именно ей посвящён сборник, в котором была опубликована рассмотренная нами статья). Кажущееся бессмысленным утверждение, что «музыка означает самоё себя», можно, говорит Дальхауз, интерпретировать и иначе: слышимое – акустически реальный слой – есть знак для интенциональных моментов, которые – как результат деятельности определённым образом направленного сознания – и будут самой музыкой. Так образуются отношения между означающим (акустическим) и означаемым («внутренней динамикой» или «музыкальной логикой») [279, S. 170].

Итак, учёный раскрывает несколько закономерностей, согласно которым осуществляется развёртывание музыки на синтаксическом уровне. Однако сделано это, во-первых, достаточно кратко, а во-вторых, без пояснения на конкретных примерах.

---

<sup>226</sup> Ещё раз обратимся к дальхаузовскому анализу Третьего струнного квартета Шёнберга, где приведён интересный пример такой направленности, заключающиеся в постепенном исчезновении, разрушении (Abbau) тематического элемента в III части квартета. См.: [261, S. 39]. Отмеченное Дальхаузом явление (не отличающееся, впрочем, принципиальной новизной и наблюдаемое, например, в романтических свободных вариациях, всё более удаляющихся от темы в процессе развёртывания формы) сам Шёнберг называл «ликвидацией», а также «растворением» (Auflösung): [46, с. 33].

<sup>227</sup> Интенциональность, как уже говорилось – термин философской феноменологии, означающий определённую направленность воспринимающего сознания; эта направленность может изменяться, в связи с чем одни и те же явления могут пониматься и трактоваться по-разному.

И всё же множество иллюстраций присутствия и действия музыкальной логики можно найти в образцах дальхаузовских аналитических разборов, в том числе содержащихся в книге «Анализ и ценностное суждение». На могущий возникнуть здесь вопрос о том, есть ли логика музыки проявление её эстетической ценности, следует, на наш взгляд, дать безусловный положительный ответ.

Отметим и ещё один момент: констатируя синонимичность выражений «музыкальная логика» и «внутренняя динамика», описывая (пусть довольно кратко) механизмы того, как в музыке осуществляется развитие и движение, обуславливание последующего предыдущим, Дальхауз говорит о процессуальности, приближаясь к тому, что в связи с концепцией Э. Курта называют «энергетизмом»<sup>228</sup>. Следовательно, выдающийся немецкий музыковед второй половины XX века, безусловно, ощущал недостаточность и неполноту кристаллического, статического (римановского) понимания музыкальной формы и музыкального произведения. Размышления о музыкальной логике, продолжавшиеся в течение многих лет, фактически – до конца жизни учёного, правомерно считать его попытками выстроить на данной основе некую новую концепцию.

Незадолго до своей кончины Дальхауз приступил к работе над однотомной «Историей музыки Европы», заказанной ему издательством Кембриджского университета. Михаэль Циммерман, сотрудничавший с Дальхаузом в течение ряда лет на музыковедческих семинарах, конференциях и симпозиумах и хорошо знавший его лично, в некрологе, опубликованном в журнале “Musica” за 1989 год, пишет, что это должна была быть своего рода «структурная история, где результаты, состояния, процессы связывались воедино в композиционно-идейном и институционно-историческом плане» [407, S. 278]. Учёный, по свидетельству М. Циммермана, вёл здесь поиски основ эволюции европейского многоголосия; его мысль была также

---

<sup>228</sup> В сходном направлении двигалась в своё время и мысль Б.В. Асафьева.

сосредоточена на развитии идеи «музыкальной логики» (кавычки М. Циммермана – *М.П.*) и на проблемах, связанных с переходом около 1910 года к Новой музыке.

Почему же размышления Дальхауза о музыкальной логике так и остались спорадическими, не вылившись в специальное исследование? Возможно, ответ мог бы содержаться в последнем задуманном им труде, которому, увы, суждено было остаться лишь замыслом.

Ограничивать сферу музыкальной логики у Дальхауза только синтаксическим уровнем было бы не вполне правильно (хотя в других случаях выражение «музыкальная логика» он может и вообще не употреблять). В поле зрения учёного, несомненно, находится и *композиционная логика* – в частности, в его аналитических очерках о I части симфонии Стамица, о финале Второй симфонии Малера, сонате Шуберта до минор (op. post.), I части Третьего квартета Шёнберга [260].

Нами уже говорилось о подходе к музыкальной логике и мышлению в музыке у М.Г. Арановского. Во многом иначе и в целом более свободно ставил данные вопросы Е.В. Назайкинский (в частности, подходя к мышлению в данном виде искусства метафорически). В его известной монографии «Логика музыкальной композиции» [139], с одной стороны, рассматривается множество проявлений музыкальной логики в европейской профессиональной музыке Нового времени; с другой – привлекаются значения, складывающиеся в окружающей жизни, вне музыки, и трансформируемые в типично музыкальную семантику.

С учётом сказанного более явственно вырисовывается позиция Дальхауза: учёный в целом ряде своих трудов искал *имманентно-музыкальную логику*, усматривая её главным образом в гармонии и тематическом развитии (в звуковысотной и временной организации музыки); в первую очередь такая логика сосредоточивалась в обуславливании последующего предыдущим на синтаксическом уровне. У Дальхауза мы не найдём ничего сходного, например, с диалогической и игровой логикой, столь ярко и оригинально раскрытой

Е.В. Назайкинским при рассмотрении средних, развивающих и разработочных разделов музыкальной композиции [139, с. 217–227]. Дальхаузу, безусловно, была бы гораздо ближе точка зрения М.Г. Арановского – как в плане привлечения смежных наук (в частности, лингвистики), так и в акцентировании интеллектуально-рациональной стороны проблемы.

Рассматривая проявления музыкальной логики, Дальхауз косвенно затрагивает при этом закономерности человеческого мышления и их отражение в музыке, не исключая анализа воспринимающего сознания. Принципиально, однако, что учёный *никогда не обращался к проблематике отражения действительности в музыке*, а также недвусмысленно *дистанцировался от аналогий и ассоциаций с чувственно-эмоциональной стороной содержания музыки*.

Если логика, а вместе с ней и наибольшая эстетическая ценность для Дальхауза сосредотачивалась главным образом в непрограммной инструментальной музыке классико-романтического периода, то постоянное внимание немецкого музыковеда к проблемам логики музыки и их настойчивое упоминание есть, в сущности, не что иное, как ещё одно важное подтверждение первенствующей, главенствующей роли для него данной области профессионального композиторского творчества. Такая постановка вопроса о музыкальной логике, её понимание именно с названной точки зрения убедительно свидетельствует о последовательности и безусловной научной добросовестности Дальхауза, равно как и о закономерности его высокой оценки инструментальной музыки, созданной во второй половине XVIII – XIX веках (отметим, что здесь, вероятно, имело место как сознательное и преднамеренное, так и в чём-то бессознательно-интуитивное предпочтение Дальхаузом образцов указанного периода).

### **Глава III. Проблемы музыкальной историографии и истории музыки в трудах Дальхауза**

#### **3.1 Методологический плюрализм в историографии Дальхауза. Историческая концепция русских формалистов как возможная альтернатива. Структурно-исторический подход**

Одна из причин, по которой Дальхауз со всей справедливостью должен быть отнесён к крупнейшим фигурам европейского музыкознания XX века – его заметный вклад как в теорию, так и в историю музыки. Здесь Дальхауза совершенно правомерно сопоставить с Х. Риманом, во многом бывшим для него образцом и ориентиром.

По свидетельству коллег Дальхауза, сам он считал себя прежде всего историком (пусть даже такое «самопонимание» сложилось у него со временем), и лишь затем – теоретиком, эстетиком, источниковедом и т.д. Музыкальная историография была для него основой, главной целью всей его необозримой научной деятельности<sup>229</sup>. Однако с историографией у Дальхауза неразрывно связаны как эстетика, так и теория музыки<sup>230</sup>. Стремление к глобальному охвату европейского музыкознания предполагало взаимопроникновение разных его областей.

Вероятно, главное, что внёс Дальхауз в историю музыки – это её глубоко концептуальное видение. Иначе говоря, не только и не столько история музыки

---

<sup>229</sup> Показательно, что претендующее на максимальную полноту собрание трудов Дальхауза [281] начинается именно с исторического раздела.

<sup>230</sup> Как известно, под музыкальной историографией принято понимать, во-первых, совокупность всех трудов в данной области, во-вторых, эволюцию музыкально-исторической науки, то есть историю истории музыки. Два этих основных значения оговаривает, в частности, М.С. Друскин [78]. Однако такая «история истории музыки» неизбежно предполагает осмысление принципов и методов музыкально-исторического мышления, то есть становится «теорией истории музыки». Данный методологический аспект как раз и являлся основным в работе Дальхауза “Grundlagen der Musikgeschichte”. Именно он получил отражение в переводе её названия, предложенном Т.В. Чередниченко – «Основания музыкальной историографии» [214], а также в публикациях этого труда на испанском и французском языках. В нашей работе историография понимается прежде всего в последнем смысле.



как таковая, но её смысл, методы и цель волновали немецкого учёного в первую очередь.

Укажем некоторые вопросы и проблемы, над которыми размышлял музыковед в контексте истории музыки<sup>231</sup>.

Прежде всего, это общий подход к музыкальной историографии: история музыки существовала для Дальхауза не иначе, как в тесной связи с музыкальной эстетикой и теорией музыки, а также музыкальной социологией. Им настойчиво доказывалась правомерность методологического плюрализма в музыкально-исторических исследованиях (при этом важное, если не приоритетное значение для учёного имел так называемый структурно-исторический подход, в связи с чем речь заходила и о синхронном и диахронном методах применительно к истории музыки).

История музыки, как известно, опирается на музыкально-исторические факты: это значит, что нельзя миновать проблему отбора, систематизации и оценки таких фактов, осмысливаемых музыкальной историографией, а также их достоверности (соответствия сведений событиям, имевшим место в прошлом). Дальхауз считал, что существует тесная зависимость музыкально-исторических фактов от языка их изложения и от сознания интерпретирующего их музыковеда (в этом проявлялась установка феноменологической философии – интенциональность).

Достаточно часто речь шла о проблеме эстетической автономии музыки: протестуя против марксистской точки зрения, согласно которой художественная культура (и музыка как её часть) обусловлена процессами материального производства, Дальхауз отстаивал возможность рассматривать историю музыки как самостоятельное явление.

---

<sup>231</sup> Оговоримся: сам Дальхауз мог называть их иначе либо вообще не обозначать специально, не выносить в названия своих статей, глав и параграфов монографий. Подробность рассмотрения перечисленных вопросов, конечно, неодинакова: одни затрагивались и обсуждались постоянно, другие пунктиром проходят через ряд работ, а к каким-то Дальхауз мог обращаться лишь однажды либо в течение сравнительно короткого периода времени.

Чрезвычайно важным для учёного было соотношение историчности и художественности в истории музыки, неизменной художественной ценности и эволюции. Такие вопросы влекли за собой проблему прогресса в истории музыки – её характера, очертаний и направленности. В качестве особого периода в истории европейской музыки выступал XIX век.

В контексте радикальных новаций столетия, в котором жил и работал Дальхауз, не могла не заявить о себе проблема статуса музыки как вида искусства, его изменчивости в истории; по мнению немецкого учёного, существовала реальная угроза разрушения (либо принципиального преобразования) данного статуса в композиторской практике авангарда второй волны; это же касалось и феномена музыкального произведения («романтической категории», как выразился сам Дальхауз).

Не мог не возникнуть и вопрос о соотношении европейской и всеобщей историй музыки. Он, однако, затрагивался учёным достаточно кратко. Как и многие его западные коллеги, Дальхауз недвусмысленно придерживался европоцентристской позиции в музыкальной историографии (заметим, однако, что его вниманием не была совсем обойдена проблема национального своеобразия в музыке и её эволюции).

Нельзя кратко не сказать также о ситуации кризиса исторического сознания, имевшей место в XX веке – Дальхауз, ощущавший это необычайно остро, активно о нём размышлял и присоединялся тем самым к другим учёным, пытавшимся способствовать преодолению возникших трудностей. Область истории музыки, согласно Дальхаузу, закономерно испытала на себе влияния методологических проблем более общего плана.

В I главе «Основ истории музыки» с красноречивым названием «Утрата истории?» Дальхауз называет лишь две работы, посвящённые кризису исторической мысли и отделённые друг от друга тремя с половиной десятилетиями – «Историзм и его проблемы» Эрнста Трельча (Troeltsch E. Der

Historismus und seine Probleme. Tübingen, 1922)<sup>232</sup> и «Утрату истории» Альфреда Хойса (Heuß A. Verlust der Geschichte. Göttingen, 1959) [289, S.12]; вряд ли нужно уточнять, что таковых было значительное количество.

Как конкретизируется в § 1 Главы 1 выше названного труда Трельча, кризис, о котором идёт речь, заключался не в технике исследования, а в общих философских основах и элементах исторического мышления, в понимании и конструировании связи исторических событий (имеющей, следовательно, свою внутреннюю закономерность). Согласно Трельчу, солидарному с В. Дильтеем, философия истории резко отлична от натурфилософии. Формулировка названной проблемы не может быть данной раз и навсегда – она должна корректироваться при каждой значительной смене поколений.

Сильнейшей практической проверкой законов истории, носивших преимущественно теоретический характер, стали Первая мировая война и революция, коснувшиеся преимущественно Германии и России и приведшие в них к тотальным преобразованиям. В связи с ними неизбежно встаёт проблема национального в истории и её философии – различного характера самосознания и неодинакового исторического развития (с намёком на глобализацию: от Германии через Европу ко всему миру). Философия истории, возникшая в XVIII веке и испытавшая затем глубокий кризис, возрождается сегодня, писал Трельч – то есть после Первой мировой войны, в 1920-е годы [178, с.10–16].

Однако для Трельча и его соотечественников – историков начала XX столетия – всё обстояло ещё серьезнее: речь шла о кризисе национальной идеи, нашедшей в истории лишь одно из проявлений. Германия, проигравшая Первую мировую войну, обнаружила уязвимость и шаткость того, чем ранее гордилась – собственного государственного устройства и созерцательного философско-идеалистического склада мышления. У Дальхауза мы можем с полным основанием говорить о сходной имплицитной составляющей, родственном «обертоне» – кризисе, касавшемся всех сфер жизни в Германии (а,

---

<sup>232</sup> Книга Трельча переводилась на русский язык [178].

значит, и музыковедения) в период после Второй мировой войны: её события и последствия властно вторглись в жизнь будущего музыковеда. Возможно, появление новых научно-музыкальных парадигм было воспринято им болезненно по той причине, что, казалось, угрожало вытеснить, дискредитировать методы музыковедческого исследования, традиционно существовавшие в Германии раньше, в XIX – первой половине XX веков<sup>233</sup>.

Вернёмся к имевшему принципиальное значение факту связи истории и теории музыки у Дальхауза. Музыковед Ханс-Йоахим Хинрихсен, принимавший активное участие в работе над изданием Собрания сочинений учёного, утверждает, что хотя сферы теории и анализа музыки в рамках его научного наследия могут быть в той или иной степени выделены в особую область, более адекватно понимать их именно как предмет или даже инструмент историографии [337, S. 281–282]. Теория музыки для Дальхауза также включала исторический, систематический, аналитический и эстетический аспекты. Их взаимодействие можно наблюдать во второй диссертации Дальхауза – «Исследования о возникновении гармонической тональности» (1967) и в фундаментальном коллективном труде – «История теории музыки» (*Geschichte der Musiktheorie*)<sup>234</sup>. Последний проект был инициирован Дальхаузом в 1969 году, сама же его деятельность в рамках данного проекта охватывает около двадцати лет (с конца 1960-х годов до кончины).

Ханс-Петер Райнеке, возглавивший в 1967 году Государственный институт музыкальных исследований (*Staatliches Institut für Musikforschung, Berlin*), вспоминает, что когда перед ним как новым директором встала задача определить основные направления работы, именно Дальхауз выдвинул

---

<sup>233</sup> Вероятно, в качестве центрального и наиболее важного – общего в данном случае для Трельча, Дальхауза и многих других мыслителей – можно говорить об *активном влиянии мировоззренческого на частнонаучное*. XX век с небывалой остротой и активностью заставил переосмыслить фундаментальные научные положения во всех без исключения областях знаний, а следовательно, и относившихся к искусству. Острота поляризации социальных систем и научных парадигм страным, парадоксальным образом вела к тому, что истинное (либо кажущееся таковым) в какой-либо области знаний трансформировалось в глубоко личное, добытое и выстраданное индивидуально.

<sup>234</sup> Издание включает 11 томов; последними из них являются два тома, написанные Дальхаузом. См.: [271, 272].

инициативу заново осмыслить и изложить историю развития европейской теоретической мысли о музыке, опираясь при этом на известный труд Х. Римана и используя новейшие научные достижения [377, S.VII]. Первоначально Райнеке виделась некая метатеоретическая модель отношения к музыке, в систему которой как subsystemы входили бы «теории музыки» отдельных эпох и культур. Однако позднее, как замечал Райнеке, стал более понятен скепсис Дальхауза, заметившего однажды, что ввиду глубоких изменений, которым подвергалось понятие теории внутри истории музыки (и не только внутри неё), вряд ли можно установить только один метод историографии [ibid., S.VIII].

Проблема метода историографии, волновавшая Дальхауза, как мы видим, с конца 1960-х годов (а возможно, и раньше), вновь обозначается в монографии «Основы истории музыки» (*Grundlagen der Musikgeschichte*), вышедшей в 1977 году. В «сквозном» характере размышлений на указанную тематику – ещё одно подтверждение глубокой связи и взаимообусловленности, существовавшей в системе взглядов учёного между теорией, историей и эстетикой музыки. Их тесное взаимодействие находит отражение в 10-м и 11-м томах «Истории теории музыки», тексты которых фактически писались на протяжении не менее чем двух десятилетий<sup>235</sup>; работу над ними прервала лишь смерть музыковеда в марте 1989 года.

Именно в связи с монографией «Основы истории музыки» (представляющую собой прежде всего методологические размышления) и по поводу трактовки ученым музыкально-исторического процесса в адрес Дальхауза прозвучало достаточно серьёзное обвинение в эмпирическом (а не теоретическом) характере его историографии<sup>236</sup>. Причиной здесь послужило мнение Дальхауза об отсутствии ясных критериев для определения важности, релевантности исторических фактов – именно на этом основании учёного

---

<sup>235</sup> В названные тома в качестве некоторых разделов вошли более ранние статьи Дальхауза.

<sup>236</sup> Имеется в виду третья глава книги Т. В. Чередниченко «Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства» [221, с. 89–91].

можно заподозрить в эмпиризме, предполагающем опору на наблюдение, и в отсутствии у него теории как стройной картины фактов в их системной взаимосвязи – главного признака научности.

Повод к отмеченному обвинению отчасти действительно был дан самим Дальхаузом. Приведём соответствующие фрагменты названной работы, где фигурируют такие определения, как «методологический эклектизм» и «методологический плюрализм» (Дальхауз употреблял также близкое по смыслу ещё более броское выражение – «принцип беспринципности»).

Во второй главе книги «Основы истории музыки» – «Историчность и художественность» – в связи с важнейшей для учёного проблемой диалектики исторического развития и эстетической ценности музыки говорится следующее: «...историк музыки, как и политический историк, склоняется к методологическому эклектизму (который хотя и можно обвинить в философской сомнительности, но нельзя в той же мере утверждать, что он бесполезен историографически), то есть к приёму ставить в один ряд в рыхлой последовательности монографии о композиторах, структурные анализы фрагментов сочинений, очерки истории жанров и культурно-, идейно- или социально-исторические обзоры, особо не вдаваясь в проблему того, что же, строго говоря, есть предмет, историю которого они описывают» [289, S. 30–31]<sup>237</sup>. Ниже, в восьмой главе – «Об “относительной автономии” истории музыки» – подчёркивается эвристический аспект «эклектического» метода и его творчески-поисковая, а не подытоживающая функция [ibid., S.113]<sup>238</sup>.

Особый аспект – полемика Дальхауза с историографией, опирающейся на установки марксистской философии: учёный достаточно резко высказывается

---

<sup>237</sup> С некоторыми сокращениями данная глава названного труда была переведена и прокомментирована Т.В. Чередниченко (ею предлагается другой вариант перевода названия книги Дальхауза «Grundlagen der Musikgeschichte» – «Основания музыкальной историографии»). См.: [214, с. 129–133, 137–138]. Цитированный фрагмент [214, с. 130] помещён нами в собственном переводе.

<sup>238</sup> Представляется, что данное достаточно краткое замечание о названном методе заслуживает отдельного внимания: оно характеризует как личность, так и особенности научно-исследовательской работы самого Дальхауза. Ему было чрезвычайно присуще стремление найти нестандартные пути решения проблем, смелость взглянуть на них с нетрадиционной стороны.

здесь по поводу, как он сам выражается, «постулата тотальности»<sup>239</sup> – пункта исторической теории марксизма, воспринимавшегося Дальхаузом как центральный. Данный пункт, по его мнению, заключался в том, что относительно изолированная история музыки (или иного «надстроечного» феномена) есть, дурная абстракция<sup>240</sup>.

Говоря об отношении Дальхауза к марксизму и к восточноевропейской эстетике, необходимо сделать небольшое отступление и коснуться некоторых фактов биографии учёного.

Американский музыковед, профессор Стэнфордского университета Стивен Хинтон, специалист в области немецкой музыки XX века, проходивший у Дальхауза стажировку в Техническом университете Западного Берлина и бывший также его ассистентом, в статье «Карл Дальхауз: биография и метод» [341] напоминает известный факт, что сам музыковед весьма невысоко оценивал биографии и автобиографии и настаивал на необходимости обращения прежде всего к произведениям как таковым<sup>241</sup>. Хинтон замечает в данной связи, что редким исключением среди работ самого Дальхауза, почти не

---

<sup>239</sup> Г. Данузер в Примечаниях к I тому Собрания сочинений Дальхауза указывает, что постулат «тотальности» (закавычено только слово «тотальность») – определение Ж.-П. Сартра, заимствованное из его работы «Критика диалектического разума», ч. I. Теория общественной критики. – [282, S. 624]. Однако нам представляется, что Дальхауз имел в виду несколько другое, а именно: понятие, заимствованное из немецкой классической философии Д. Лукачем и широко им развитое. Феномен тотальности, или органической целостности, фигурировал в немецкой классической философии в связи с критикой механицизма – для выявления специфики живой материи, организма, где не целое детерминировано частями, а части целым. Гегель применил понятие тотальности к мышлению, представляющему собой завершённое целое. Наконец, Маркс говорил о тотальности в связи с общественным организмом; Лукач видел своеобразие данного метода в том, что Маркс понимает общество с точки зрения законченности, взаимоопределяемости всех сторон общества как организма. Венгерский философ писал: «Категория тотальности – определяющее и всестороннее господство целого над частями – есть суть того метода, который Маркс воспринял от Гегеля, оригинальным образом переформулировав его и положив в основу всецело новой науки» [111, с. 94].

<sup>240</sup> В этой связи Маркс, как известно, настаивал на важности осознания категорий производительных сил (Produktivkräfte) и производственных отношений (Produktionsverhältnisse). Характеристика и критика данного аспекта историографических размышлений Дальхауза приводится Т.В. Чередниченко [222, с. 122–125].

<sup>241</sup> Приведём фрагмент речи Дальхауза: «Автобиографии – как правило, подделки, являющиеся результатом того, что из неразберихи ранних лет жизни выхватываются какие-то куски и фрагменты, которые, исходя из перспективы последующих лет и их преобладающей тематики, связываются в некий более или менее осмысленный вариант. И всё же переплетение музыки и языка – а это, в первую очередь, означало всю подряд хаотически читаемую литературу – вероятно, не было простой случайностью» [297, S. 539].

содержащим ничего автобиографического, является речь, произнесённая по случаю его принятия в члены Немецкой академии языка и поэзии в 1983 году<sup>242</sup> и опубликованная затем под названием «Музыка, рассказанная словами» [297].

В этой речи – следующее важное замечание Дальхауза: «Кто родился в 1928 году и должен быть идти в солдаты в 1945, кто вырос под влиянием авторитета своего отца, не терпевшего с 1933 года ни единого слова о политике, тот, находясь в окружении каждодневной политической шумихи и полного, никогда не нарушаемого молчания в доме, нуждался в убежище. И то, что называют молодостью, по этой причине прошло почти исключительно в чтении и игре на фортепиано; остальное же – школа и “Hitlerjugend” – было не чем иным, как тягостными перерывами» [297, S. 539].

В контексте сказанного логичным было бы ожидать, что Дальхауз примкнёт к музыковедческим взглядам, представленным в СССР и бывших странах Восточной Европы. Однако такого не произошло: получив образование и проживая затем в городах Западной Германии и Западном Берлине, учёный испытывал стойкую внутреннюю антипатию к «социалистической» ветви музыкальной науки, во многом отмеченной столь же жёстким идеологическим диктатом, которому подвергалось искусство в бывшем Третьем Рейхе. Сходную мысль (не лишённую, правда, схематизма) высказывает Г. Данузер в статье «Как Дальхауз пишет историю?»: «Идея свободы, начертанная на знамёнах Западной Германии и в особенности – Западного Берлина, где Дальхауз жил и работал с 1967 года, была определяющей для его историографии после национал-социалистической диктатуры в Третьем Рейхе и в отношении диктатуры Социалистической Единой партии Германии в ГДР.

---

<sup>242</sup> Немецкая академия языка и поэзии была учреждена в Дармштадте 1949 году – в связи с 200-летием со дня рождения И.В. Гёте. Кроме Дальхауза, членами академии были его старший коллега, музыковед Х.Х. Штуккеншмидт, композитор Х.В. Хенце, искусствовед Э. Панофски, философы Х.-Г. Гадамер, Ю. Хабермас, литераторы Э. Канетти, Э. Кестнер, Ф. Дюрренматт, М. Фриш, выдающийся российский филолог и переводчик Е. Эткинд.



Формы историографии, имевшие официальное значение в обеих системах, он отвергал» [321, S. 12]<sup>243</sup>.

И у Дальхауза, и у хорошо знавшего его Г. Данузера, как мы видим, имеют место крайности восприятия, состоявшие в отождествлении тоталитаризма гитлеровского либо сталинского толка с условиями, в которых существовало музыкальное искусство и музыковедение в бывших СССР и ГДР. При наличии государственной цензуры в обоих этих государствах музыкальная жизнь в них во второй половине прошлого столетия всё же была отмечена гораздо большей внутренней свободой, чем казалось многим в Западной Европе.

Что же в этом случае можно противопоставить восточноевропейскому музыкознанию в области музыкальной историографии? По мнению учёного, альтернативой здесь уже не могут быть ни концепция «духовной истории» (*Geistesgeschichte*), трактующей историю музыки как изменения сознания, наиболее заметные в истории философии и религии, ни историческая теория русского формализма. На последней необходимо остановиться специально.

Исторической концепции<sup>244</sup> русских формалистов Дальхауз несколько раз касается в «Основах истории музыки», в том числе в VIII главе – «Об “относительной автономии” истории музыки» [289, S. 121–123]. Краткость упоминания данной концепции здесь, однако, не умаляет важности, которую она представляла для Дальхауза<sup>245</sup>. Критика, содержащаяся в названной VIII

---

<sup>243</sup> На наш взгляд, более корректно сказать, что Дальхауз как представитель именно немецкой музыковедческой мысли второй половины XX века, не мог не ощущать необычности и парадоксальности ситуации, заключавшейся в различиях условий для развития науки о музыке в обеих частях послевоенной разделённой Германии – ГДР и ФРГ. Отметим в этой связи особую символичность того, что Дальхауз, ушедший из жизни в 1989 году, так и остался представителем своей эпохи с её противостоянием двух систем, столь сильно и активно повлиявшим на искусство и искусствоведение обеих сторон Европы второй половины XX века.

<sup>244</sup> Слово «концепция» в отношении историко-литературных взглядов представителей русской «формальной школы» употребляет сам Дальхауз – на наш взгляд, вполне справедливо.

<sup>245</sup> Обращение Дальхауза к трудам выдающихся представителей русской литературной науки лишний раз свидетельствует об активном интересе ко взглядам В. Шкловского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и некоторых других на Западе, где им посвящена обширная исследовательская литература и где многократно издавались их работы (в том числе – на русском языке, репринтно); нельзя не отметить также несомненную яркую оппозиционность русских «формалистов» в

главе книги, не отменяет того факта, что теорию русских формалистов немецкий учёный излагает как эталон и образец того, о чём он сам мечтал и к чему стремился – сочетания историчности и художественности.

За основу Дальхаузом была взята статья Бориса Эйхенбаума «Теория “формального метода”»<sup>246</sup> – один из очень немногих примеров изложения своих взглядов представителями данного направления<sup>247</sup>. Как известно, именно Эйхенбауму довелось решать непростую задачу освещения взглядов ОПОЯЗа в устных и печатных выступлениях. Другая важнейшая фигура среди представителей «формальной школы», на которую как на весьма авторитетную Эйхенбаум ссылается в названной статье – Виктор Шкловский.

Прекрасная статья Эйхенбаума была написана в 1925 году и опубликована годом позже – в то время, когда ещё не наступило ужесточение цензуры над художественным творчеством и над изучающей его наукой. Характер излагаемой здесь теории – творчески-поисковый, вытекающий из теории не как самоцели, а как инструмента исследования. Декларативный отрыв от «эстетики сверху» и нацеленность на конкретные проблемы искусствознания (здесь – специфические свойства литературного материала) наглядно это демонстрирует: именно пафос научного позитивизма стал здесь достаточно смелым и дерзким вызовом, брошенным идеологическим теориям искусства.

Важнейший тезис ОПОЯЗовцев – об «ощутимости построения» поэтического и прозаического языка. Речь об этом заходит в главе 3 статьи Эйхенбаума, где автор указывает на первенство В. Шкловского в разработке данной проблемы: в брошюре 1914 года, носившей название «Воскрешение слова», Шкловский (ещё не входивший тогда в ОПОЯЗ) выдвигал принцип

---

отношении установок, официально принятых в отечественном литературоведении советского периода.

<sup>246</sup> Дальхауз использовал немецкое издание статьи Эйхенбаума, включённое в небольшую книгу его избранных работ: [327].

<sup>247</sup> Б. Эйхенбаумом имелась в виду только группа молодых учёных, объединившихся в 1916 году в ОПОЯЗ и приступивших к изданию собственных сборников. Начав свои исследования с поэзии, о чем свидетельствует аббревиатура ОПОЯЗ (Общество поэтического языка), члены этого кружка перенесли затем свои научные идеи и на прозу.

ощутимости формы как специфический признак художественного восприятия и говорил о трудности эстетически воспринять привычное. Как уточнял Б. Эйхенбаум, «манифестом формального метода», открывшим перспективу для анализа формы как таковой, явилась знаменитая статья Шкловского «Искусство как приём» (1917): именно в ней, как известно, впервые вводится получивший широкое распространение термин «остранение» (переведённый на немецкий язык как *Verfremdung*).

Протестуя против «автоматизации» восприятия и обосновывая необходимость остранения, теоретик литературы пишет: «...для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приёмом искусства является приём «остранения» вещей и приём затруднённой формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоценен и должен быть продлён; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно» (разрядка В. Шкловского – *М.П.*) [233, с. 63].

Итак, искусство (и эстетическое в нём) становится равносильным «сделанности», нарочитости, а не лёгкости и естественности: вместо быстрого и непринуждённого (а значит, в известной мере пассивного) «скольжения» по тексту читатель ясно ощущает его «упругость» и особую, своеобразную неподатливость, препятствующую «автоматическому» нехудожественному восприятию (несомненная оригинальность приведённого тезиса – вопреки его спорности и односторонности – очевидна). Форма, выстроенность – вот то, что отличает искусство от не-искусства, от бытовой повседневности. Своеобразной крайностью (и логичным следствием подобных устремлений) здесь можно считать «заумную» поэзию, которая, как были убеждены формалисты, тоже нужна читателю: её элементы и происхождение Шкловский анализирует в ещё одной своей статье – «О поэзии и заумном языке» (1916), где речь идёт о попытках найти выразительный смысл отдельных звуков русского языка –

например, гласных «о» и «у»<sup>248</sup>. Однако самым важным для нас в данном случае является пафос «отстоять» самоценность, самодостаточность художественной формы.

Шкловский по-своему пытался решить проблему сути и соотношения формы и содержания, интерпретируя её как противопоставление «материала» и «приёма»: материал есть то, что может существовать само по себе, вне художественного построения, однако когда материал подвергается особого рода обработке, испытывает воздействие «приёма», он становится «формой» – тем вариантом, видом, проявлением, которое он обретает в произведении [227, с. 12–13].

С учётом сказанного становится понятной суть исторической концепции русских формалистов – членов ОПОЯЗа, их взглядов на эволюцию литературы и поэзии. Опровергая точку зрения выдающегося русского теоретика и историка литературы, представителя так называемой этнографической школы А.Н. Веселовского (1838–1906) – «новая форма является для того, чтобы выразить новое содержание», Шкловский выдвигает собственную, иную точку зрения: «произведение искусства воспринимается на фоне и путём ассоциирования с другими произведениями искусства. <...> Новая форма является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность» (разрядка В. Шкловского – М.П.) [234, с.120; 240, с. 389–390]<sup>249</sup>.

Литературно-исторический процесс, увиденный глазами ОПОЯЗовцев, является внутривидовым, замкнутым в себе. *Концепция истории искусства, выступающая в данном случае как череда инноваций, выстраивается именно через форму, изменчивость и эволюционность которой*

<sup>248</sup> В сходном направлении, как известно, двигалась и мысль художника В. Кандинского, стремившегося выделить выразительный смысл отдельных цветов в знаменитой работе «О духовном в искусстве», опубликованной в 1911 году на немецком языке и имевшей огромный успех в Германии.

<sup>249</sup> Именно данное положение, выделенное у Шкловского разрядкой, Дальхауз цитирует в своих «Основах истории музыки» [289, S. 122].

всячески подчёркивается. Соответственно: если произведение искусства как таковое заключается в форме, внутренней организации, то изучив эту форму, можно приблизиться к раскрытию содержания произведения. В понятии содержания при анализе произведения искусства, по мнению Шкловского, просто-напросто нет надобности [234, с. 144]. Такая постановка вопроса, несомненно, была чрезвычайно близка Дальхаузу (хотя специально речь об этом он не ведёт).

Будучи применённой к музыке, историческая концепция русских формалистов могла бы быть воплощением автономной истории музыки, к чему Дальхауз настойчиво стремился: ведь такая история музыки, по его убеждению, пока что не была реализована, в том числе и Х. Риманом<sup>250</sup>.

В чём же достоинства взглядов на историю, принадлежавших представителям русской «формальной» школы – взглядов, которые нелишне было бы воспринять и применить в истории музыки? По Дальхаузу, важным положительным моментом здесь выступает *единство эстетики и истории, генезиса и значения*: такое единство, пишет Дальхауз, в музыкальной науке было утрачено с конца XIX века (после краха гегельянства, в котором оно, следовательно, ещё существовало). Если в воззрениях Ф. Шпитты (которого Дальхауз приводит в качестве примера) «бытие» произведения достаётся эстетике, а его «становление» – напротив, истории, то остранение в концепции Шкловского выступает одновременно и как инструмент обновления (будучи исторической категорией), и как средство обновлённого, обладающего свежестью художественного восприятия (а значит, эстетического отношения) [289, S. 121–122].

Иначе говоря, в исторической концепции русских литературоведов-формалистов воплотился – по крайней мере, отчасти – идеал, к которому

---

<sup>250</sup> Эkleктичность существующей истории музыки (предполагающая смесь историй композиторов, жанров, институтов, идей и стилей), убежден Дальхауз, проявляется в том, что в основе разных моделей лежат порой взаимоисключающие модели – например, схема живого организма в теории жанров, зарождающихся, достигающих расцвета и отмирающих – и концепция «духа времени», относительно неизменного и неподвижного внутри какого-либо отрезка времени: [289, S. 121].

стремился немецкий музыковед: *синтез историчности и художественности*<sup>251</sup>. Признавая и перечисляя ряд недостатков данной концепции, Дальхауз, тем не менее, завершает VIII главу своих «Основ истории музыки» призывом преодолеть слабые стороны формализма, не отказываясь при этом от его центральной методологической идеи – *истории искусства*, являющейся в то же время историей *искусства* (курсив К. Дальхауза – М.П.) [289, S. 123].

Концепция «духовной истории» и историческая теория русской «формальной» литературоведческой школы не могут составить серьёзной научной альтернативы в отношении «социально-ориентированной» методологии истории музыки. Именно в данной связи Дальхауз вновь говорит о методологическом плюрализме, употребляя ещё один синоним данного выражения – «принцип беспринципности» и предлагая тем самым не выдвигать в качестве предпосылки жёсткую иерархию оснований исторической аргументации, а исходить из множества открытых возможностей, устанавливая принципы обоснования и зависимости лишь на заключительном этапе. Такое, считает музыковед, в историографии имело место пока что лишь в виде разрозненных попыток [ibid., S. 117].

Коснёмся теперь вопроса «методологического плюрализма» в аспекте истории теории музыки. Ход мыслей учёного здесь в целом таков.

Справедливо возражая против абстрактного (вневременного и внерегионального) подхода к теории «самой» музыки (“*der*” Musik), он настаивает на непременном уточнении, о чём конкретно идёт речь. Факторами в пользу такого подхода, как неоднократно уточняет Дальхауз в разных своих работах, стали историзм, этнология и Новая музыка.

*Эволюцию европейской теории музыки* Дальхауз делил на три этапа: антично-средневековый (сюда входит и Ренессанс, не обладавший в данном контексте особым своеобразием), XVIII – XIX века и XX столетие. Причиной изменения понятия теории, по Дальхаузу, стала смена её предмета: в самом

---

<sup>251</sup> Сам музыковед недвусмысленно говорит об этом и в других местах – в частности, во II главе «Основ истории музыки». См.: [214, с. 132].

крупном плане данный процесс характеризуется как переход от абстрактной числовой структуры к звучащему феномену, к музыкальной композиции [296, S. 96].

Антично-средневековая теория заключалась, по Дальхаузу, в созерцании математической структуры консонансов; пифагорейско-платоническое понятие числа было основой «*musica theórica*» вплоть до XVI века.

Теория музыки Нового времени направлена на сочинение, исполнение и понимание музыки, то есть на *poiesis* в античном смысле. Это – теория композиции, предполагающая сплошную функциональную связь элементов музыкального произведения.

Числовые пропорции, обосновывавшие в антично-средневековой традиции консонирование интервалов, утратили затем своё значение, пишет Дальхауз, и теория стала искать физическое, естественнонаучное объяснение гармонии. Таковое было найдено в обертоновом ряде – природном прототипе иерархии интервалов, лежащей в основе правил сочинения музыки.

Перемена, характерная для XVIII века и состоявшая в том, что усилия теории музыки были направлены на звучащий феномен, а не на абстрактную структуру, была необратима. «Теория музыки может быть сегодня не чем иным, как теорией конкретного музыкального явления, композиции и её основополагающих моментов. <...> Теория музыки должна задаться вопросом о категориях, посредством которых сочетание акустических данных вообще конституируется как музыка. Предмет понятой так теории – формирующие принципы музыкального сознания» [ibid., S. 97–98].

Итак, согласно мнению учёного, европейская теория музыки обретает статус настоящей науки лишь после того, как смогла отказаться от опоры на естественнонаучные предпосылки – на натуральный звукоряд. В XX веке стали возникать звуковысотные системы, предполагающие принципиально иную, не сводимую к натуральному звукоряду организацию. Кроме того, в музыковедческом сознании прочно закрепилось ощущение подвижности, динамичности, тогда как опора на естественные науки в теории музыки

предполагала необходимость придерживаться представления о неизменной природе вещей. Таким образом, теоретическая система Х. Римана, усматривавшая опоры музыкальной логики в его собственном учении о гармонии и метрике, должна быть признана неисторичной<sup>252</sup>.

«Позитивное» понимание эклектизма в данном случае заключается в том, чтобы не бояться внутренних противоречий, стремясь возможно глубже рассмотреть предмет изучения. С Дальхаузом можно согласиться и в том, что отмеченный эклектизм и внутренние противоречия вряд ли осознавались самими авторами учебников и научных трудов по теории музыки, тогда как обоснование с помощью какого-либо одного принципа – скорее исключение [312, S. 34]<sup>253</sup>.

Одно из основополагающих отличий истории и теории как метаобластей науки – в их различном отношении ко временному, процессуальному: если история изначально предполагает таковое и устремлена в *горизонталь*, то теория тяготеет скорее к единовременному *вертикальному* «срезу», некоему «остановленному» состоянию, стабильность отношения элементов внутри которого как раз и позволяет увидеть их как систему. С учётом данной особенности их соотношения более понятным становится мнение Дальхауза о том, что историку не следует бояться эклектизма и не стоит в этом плане испытывать смущение перед философами: эклектические методы оправданы в историографической практике, но не в теории или рефлексии [ibid., S. 33]<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> В этой связи нужно отметить, что и концепцию самого Дальхауза, сомневавшегося в возможности усматривать музыкальную логику в «новой» музыке второй половины XX века, нельзя признать полностью историчной.

<sup>253</sup> Сказанному про историю музыкальной теории созвучен следующий фрагмент уже рассматривавшейся нами книги «Основы истории музыки»: «История музыки пока что выступает <...> в виде путаницы из историй композиторов, жанров, организаций, идей и стилей, и никого особо не смущает тот факт, что в основе различных подходов лежат неодинаковые модели истории. <...> Иначе говоря, историки – почти всегда эклектики, и было бы неуместным упрекать их в этом: эклектизм есть хотя и неприятная, но вполне разумная и полезная для историков философия» [289, S. 121–122].

<sup>254</sup> Кстати, сказанным обуславливается специфичность выстраивания целостной картины *истории теории музыки*, где трудности связаны, в частности, с неодинаковым пониманием как музыки, так и теории, и истории в разных регионах и эпохах, а также с имевшим место *одновременным* существованием различных точек зрения на одно и то же.



Установка Дальхауза на методологический плюрализм коренится, помимо прочего, в сложной ситуации, существовавшей в художественной и научной практике середины и второй половины XX века – противостоянии двух социальных систем, Запада и Востока: не случайно множество критических стрел Дальхауза направлено против советского и восточноевропейского музыкознания, хотя суть обвинений здесь часто сводится лишь к так называемому вульгарному социологизму. Дальхаузу, видимо, были неизвестны многие подлинно серьёзные, концептуальные труды российских музыковедов советского периода, не переведённые на немецкий язык. Кстати сказать, таковые почти никогда не были строго марксистскими, поскольку их авторы, формально следуя принятым в официальной идеологии установкам и недвусмысленно заявляя об этом в предисловиях и введениях, отступали от них в основном тексте. Не ограничиваясь рассмотрением обусловленности композиторского творчества и искусствovedения социально-экономической ситуацией (действительно имевшей место), российские исследователи учитывали также целый ряд других факторов – таких, как обстоятельства биографии, преемственность одних авторов по отношению к другим, те или иные традиции духовно-интеллектуальной жизни и т.д.

Уместно также вспомнить, что 1960-е – 1970-е годы были переломной эпохой в философско-методологических исследованиях и понимании науки на Западе. Это десятилетие иногда характеризуют как переход от позитивистских подходов к постпозитивистским, предполагавшим, в частности, осознание динамизма научного знания и его эволюции. В данном контексте должны быть названы такие имена, как Курт Хюбнер, Томас Кун, Пол (Пауль) Фейерабенд. «Критика научного разума» Хюбнера и «Структура научных революций» Куна были хорошо известны Дальхаузу. Нельзя не отметить также, что о методологическом плюрализме в научном познании неоднократно высказывался и Фейерабенд.

Важный вопрос, встающий в связи с методологическим плюрализмом, состоит в том, что даёт этот метод для истории музыки, для истории теории

музыки и самой музыкальной историографии? Очевидно, с его помощью обеспечивается глубокое понимание парадигм – философско-эстетических предпосылок (порой скрытых) того или иного музыкально-теоретического трактата, школы и направления музыкально-теоретической мысли. Именно это для Дальхауза – главный критерий научности. В статье «Что такое “история теории музыки”?» он писал: «Музыкальная эстетика и теория постоянно взаимопроникают <...> при попытке *научно-теоретически, то есть философски* (курсив мой – М.П.) обосновать современную теорию музыки, если таковая стремится быть наукой» [312, S. 21]<sup>255</sup>.

Следовательно, вряд ли можно всерьёз обвинять немецкого учёного в том, что им применяется эмпирический, а не теоретический подход к истории музыки. Дальхаузовская эклектика есть прежде всего стремление максимально глубоко и точно вскрыть, определить, выявить *философско-эстетические, социальные, собственно музыковедческие, а также общенаучные* основы тех или иных взглядов на музыку, на её теорию.

Нами уже цитировалась содержательная монография Т. Чередниченко «Тенденции современной западной музыкальной эстетики». Приведём фрагмент этой работы, содержащий иное освещение рассматриваемого плюралистического подхода Дальхауза к научному музыкально-историческому исследованию, нежели в процитированном выше фрагменте «Современной марксистско-ленинской эстетики музыкального искусства»<sup>256</sup>:

«В упоре на скепсис и эклектику сказывается скорее трезвая настороженность учёного, детально осведомлённого в музыкальной истории, по отношению ко всякого рода генерализующим схемам, кроющим и

---

<sup>255</sup> Чтение и изучение трудов Дальхауза настойчиво «уводит» к самым общим вопросам, касающимся специфики музыки как вида искусства, её истории, ценности, то есть в область музыкальной эстетики как философской теории и методологии искусства, к философскому и общенаучному уровням методологии музыкознания. Более того, работы и высказывания других авторов, упоминаемые и цитируемые Дальхаузом, рассматриваются им под тем же углом зрения: учёный неизменно стремится выявить философские и эстетические предпосылки взглядов своих единомышленников и идейных оппонентов, предшественников и современников.

<sup>256</sup> Сравнение двух названных работ показательное в плане динамики того, как изменялась рецепция работ Дальхауза в России.

перекраивающим конкретный художественный материал. <...> Создаётся впечатление, что исследователем руководит не просто осторожность, предостерегающая от мнимых обобщений, что за фасадом эклектически-скептического принципа беспринципности стоит не только методологический критицизм. Логично искать за всем этим и более глубокие причины. Вспомним о плюрализме современной музыкальной жизни, который может отражаться в сознании музыковеда в виде апологии эклектики. Кроме того, сегодняшняя музыкальная ситуация складывается из отрицания традиций и отрицания этих отрицаний. В движении от авангарда к неоавангарду и далее к посттрадиционализму происходит постоянное устаревание нового, что в конце концов порождает ощущение сугубой относительности исторических дефиниций музыки. Отсюда, возможно, настройка на тон скепсиса в музыковедческом сознании» [221, с. 132–133]<sup>257</sup>.

Плюрализация, усиливающаяся внутренняя разнородность самого музыкально-теоретического мышления в России есть, помимо прочего, следствие легализации новых мировоззренческих основ (а priori официально недопустимых в 1980-е годы). Симптоматичным в этом плане стал выход в свет в 2009 году книги Н.С. Гуляницкой «Методы науки о музыке», где рассматриваются, в частности, музыкальная герменевтика (на наш взгляд, так и не получившая здесь достаточно чёткого определения), системный и структурный методы, компаративистика, семиотика; сделана также примечательная оговорка, что данный перечень не следует воспринимать как «закрытую форму» [57, с. 6].

Приведённые размышления были высказаны Дальхаузом более 30 лет назад, однако до сих пор они отчасти могут показаться парадоксальными и несколько рискованными. И всё же российское музыковедение сегодня способно воспринять их гораздо более органично, чем в конце 1980-х годов.

---

<sup>257</sup> Ещё более явными изменения в оценке научной значимости работ К. Дальхауза становятся при сравнении двух процитированных монографий данного автора [221, 219] и упоминавшейся публикации переводов Т. Чередниченко фрагментов работ учёного и комментариев к ним [214].

\*\*\*

Дальхауз постоянно апеллировал к так называемому структурно-историческому методу в музыкознании. Достаточно известный на Западе и почти не освещённый в российском музыкознании<sup>258</sup>, он, несомненно, заслуживает специального рассмотрения. Однако для его более адекватной характеристики необходимо отойти несколько назад и коснуться некоторых других вопросов, связанных с данной проблемой.

Если наука о музыке, по словам Гвидо Адлера, зародилась одновременно с музыкальным искусством<sup>259</sup>, то историческое сознание в данной области возникло сравнительно недавно. Согласно некоторым исследованиям, интерес к музыкальному прошлому проявляется с конца XV века – как указывает Т.В. Чередниченко, ссылаясь на немецкого музыковеда В. Фр. Кюммеля, в это время под «прошлым» музыки стали понимать не легендарное время её изобретения божественными мудрецами, а обозримую в границах двух-трёх композиторских поколений конкретную творческую традицию [222, с. 81]. Здесь же находим важное уточнение о том, что впервые словосочетание «история музыки» встречается у немецкого теоретика и композитора, лютеранского пастора Сетуса Кальвизиуса (Зета Кальвица – Seth Kalwitz, 1556–1615) [там же, с. 81, сн. 1].

Можно назвать целый ряд европейских музыкантов, задумывавшихся над проблемами эволюции музыкального искусства. Среди них – М. Преториус (1571–1621)<sup>260</sup>, А. Кирхер (1601–1680), автор первой немецкой истории музыки В. К. Принтц (1641–1717). Новое дыхание история музыки обретает в трудах таких учёных, как первый биограф И. С. Баха И. Н. Форкель (1749–1818) в Германии, П. Бурделло (1610–1685) и П. Бонне (1638–1708) во Франции,

---

<sup>258</sup> Исключением здесь не стали также и работы Т.В. Чередниченко, в которых всесторонне рассматривается музыкально-историческая методология [221, 219].

<sup>259</sup> Имеется в виду статья Г. Адлера «Объём, метод и цель музыкознания», в которой, как известно, впервые предлагается подразделять науку о музыке на историческую и систематическую [245, S. 5].

<sup>260</sup> Как указывает В.П. Шестаков, Преториус был одним из первых теоретиков, пытавшихся создать научную историю музыки [231, с. 213], хотя и не уточняется, что в данном случае имеется в виду.

Дж. Хоукинс (1719–1789), Дж. Броун (Браун, 1715–1766), Ч. Бёрни (1726–1814) в Англии. Не отрицая несомненных различий между перечисленными историками музыки, всех их можно объединить, во-первых, на основе стремления осмыслить некие *закономерности эволюции музыкального искусства*, во-вторых – ещё и потому, что музыкальную историю они понимали главным образом как событийную. Их труды строились на основе прежде всего «нарративного» принципа – последовательного изложения событий от прошлого к настоящему. Забегая вперёд, отметим, что и структурный принцип историографии у перечисленных авторов в той или иной степени находил своё применение.

Событие, как отмечают И. Савельева и А. Полетаев, было и остаётся основой, исходным пунктом историографии. Именно оно есть категория исторического анализа. На протяжении большей части своего существования историография, писавшаяся в форме рассказа, была, прежде всего, событийной историей [170, с. 133–134]. Однако в период Нового времени параллельно с формированием событийного понимания истории возникло ещё одно, получившее название структурного. Сторонники первого подхода придерживаются мнения, что история заключается прежде всего в описании событий, а приверженцы второго пытаются уйти от такого описания и сосредоточиться на социальных целостностях, какими являются, например, общественно-экономические формации, типы культур, а применительно к искусству – эпохи, отмеченные преобладанием того или иного художественного направления (Возрождение, барокко и проч.). Целостности такого рода и получили название структур.

Структурный и событийный подходы к истории фактически не могут быть реализованы в чистом виде: историю невозможно изложить ни в качестве процесса как такового, ни в виде неподвижной структуры. Единственно плодотворным в данном случае является подход, объединяющий структурную и временную концепции истории. Структура и события, будучи несводимыми друг к другу, в то же время предполагают друг друга и внутренне связаны:

оценивая и интерпретируя то или иное событие, историк неизбежно указывает его местонахождение внутри определённой структуры [170, с. 145–149]<sup>261</sup>.

Эту очень важную мысль можно интерпретировать и как диалектику прерывности и непрерывности, процессуальности и неподвижности, неизбежную при обращении к чему-либо разворачивающемуся во времени: невозможность изложить историю только лишь как процесс означает, что нельзя задержаться на том или ином явлении, а трактовка истории исключительно как неподвижной структуры элиминирует процесс.

В XIX веке, как известно, появляется марксистская философия истории, активно подхваченная и широко развитая в бывшем СССР. Одно из основных её положений хорошо известно – это понимание всей эволюции человеческого общества как неминуемо приводящей к диктатуре пролетариата, а затем – к бесклассовому обществу. Понятно, что она не могла не отталкивать Дальхауза (штудировавшего, кстати, в своё время «Капитал» Маркса, о чём упоминает в статье о политическом у Дальхауза М. Хансен [335, S. 7]). Хотя ещё более ему претило положение марксизма об обусловленности всех сфер духовной жизни общества уровнем развития материального производства, о вторичности «надстроечных» категорий по отношению к «базисным» – резкие возражения против него (как и порой несправедливые упреки всей восточноевропейской, в том числе и советской музыкальной науки в вульгарном социологизме) встречаются в самых разных работах учёного.

Помимо марксистской линии, внутри истории как науки выделялись ещё две тенденции – позитивистская и неоидеалистическая. Позитивизм, развивавшийся в полемике с романтической историографией, был представлен именами Огюста Конта, Герберта Спенсера и Джона Стюарта Милля. В рамках этого течения предполагалась опора на строгое «позитивное» (отсюда –

---

<sup>261</sup> Приведём также высказывание К. Дальхауза из девятой главы его «Основ истории музыки», названной «Мысли о структурной истории»: «В музыкальной историографии всегда содержалась часть структурной истории – как в изображении организации и социальных ролей, так и в определении композиционно-стилистических норм и господствующих эстетических идей» [289, S. 125].

название) знание, на конкретные факты, что было продиктовано стремлением превратить историю в науку, близкую естествознанию. Другая тенденция представляла собой непосредственное продолжение романтического понимания истории – к ней относятся Вильгельм Дильтей, Вильгельм Виндельбанд, позже – Бенедетто Кроче и Робин Коллингвуд. Внутри данной тенденции, наоборот, подчёркивались глубокие различия исторического и естественнонаучного знания. Именно Дильтей – выдающийся немецкий философ и историк культуры конца XIX – начала XX веков – разделил весь массив человеческих знаний на две области, обозначив их как науки о природе и науки о духе. Как указывает Г. Косиков, Дильтей сумел глубоко и убедительно обосновать специфику гуманитарного знания, в отличие от знания о природе. По мнению немецкого философа, в естественных науках природа (объект познания) и человек, наделённый чувством, разумом и волей (субъект познания), выступают как две качественно различные реальности: природа оказывается для человека материалом сугубо «внешнего» опыта. Напротив, в гуманитарных науках, изучающих самого человека, субъект и объект познания принципиально совпадают – в этой связи Дильтей поставил вопрос об условиях и возможности познания человеческим субъектом самого себя, т.е. вопрос о возможности гуманитарного знания как такового [99, с. 17].

Параллельно с охарактеризованными явлениями и процессами в историографии утверждалось структурное понимание исторической реальности, окончательное становление и декларацию принципов которого принято связывать с французским журналом «Анналы». Основателями журнала, начавшего выходить в 1929 году, стали выдающиеся историки Марк Блок и Люсьен Февр. Новый важный этап в истории журнала приходится на вторую половину 1950-х – 1960-е годы, когда его редактором был Фернан Бродель (однако, как уже говорилось, структурирование исторической реальности как таковое имело место задолго до появления данного подхода и структуралистского метода). Именно Бродель активно призывал к синтезу и сближению различных наук, имея в виду не только историю и науки

социальные. Событийная история, согласно Броделю, не может дать подлинно глубокого видения и понимания основополагающих процессов развития человеческого общества. В своей известной статье «История и общественные науки. Историческая длительность» Бродель писал: «Событие – это взрыв, “звонкая новость”, как говорили в XVI столетии. Его угар заполняет всё, но он кратковременен и пламя его едва заметно» [30, с. 118]. Недоверие к событийной истории французский учёный обосновывал тем, что «кратковременность – наиболее капризная, наиболее обманчивая из всех форм деятельности. Поэтому у некоторых историков складывается настороженное отношение к традиционной истории, так называемой истории событий» [там же, с. 120]. Обосновывая собственный подход, Бродель подчёркивает важность внимания к процессам и событиям значительной временной протяжённости, предлагая воспользоваться здесь термином «структура» и уточняя, что под этим у исследователей социальных явлений понимаются организация, порядок, система достаточно устойчивых отношений между социальной реальностью и массами. Для историков структура, продолжает Бродель, – это ансамбль, архитектура социальных явлений, но прежде всего она – историческая реальность, устойчивая и медленно изменяющаяся во времени [там же, с. 124].

Периодом наибольшей активности и реализации идей Ф. Броделя в Европе стали 1960-е – 1970-е годы. Их влияния не мог не испытать и Дальхауз, книга которого «Основы истории музыки» появилась в 1977 году. С данной публикацией была тесно связана его следующая крупная работа – «Музыка XIX века» (“Die Musik des 19. Jahrhunderts”) из серии «Новая энциклопедия музыкознания» (“Neues Handbuch der Musikwissenschaft”); перевод названия как «Энциклопедия» кажется нам более соответствующим, чем «Руководство»). В первой из этих книг излагается историческая методология Дальхауза как таковая, вторая же является – в общих чертах – её практической реализацией<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> В работе Д.Р. Петрова, о которой пойдёт речь ниже, отмечается также подытоживающая роль «Музыки XIX века» Дальхауза в отношении многотомного издательского проекта «Исследования по истории музыки XIX века» [147, с. 27].



По словам Дальхауза, «размышления над композицией этой книги заняли примерно столько же времени, сколько и её написание»<sup>263</sup>.

Выражение «структурная история» встречается в нескольких работах учёного, что свидетельствует о его постоянных размышлениях по этому поводу. В данной связи, однако, встаёт достаточно сложный вопрос – насколько Дальхаузу удалось реализовать методологию структурной истории применительно к музыке и были ли при этом получены принципиально новые результаты (на наш взгляд, однозначно положительный ответ дать на него всё же нельзя).

Серия “Neues Handbuch der Musikwissenschaft” (в том числе и написанный Дальхаузом VI том – «Музыка XIX века») была задумана как издание, продолжающее традиции прежнего «Руководства по музыковедению» (Handbuch der Musikwissenschaft), выпущенного в 1927-м – 1934-м годах под редакцией Эрнста Бюкена. Если в основе коллективного труда, руководимого Бюкеном, лежал духовно-исторический метод<sup>264</sup>, то «Новая энциклопедия музыковедения», как неоднократно оговаривал Дальхауз, написана с новых научных позиций и следует структурно-историческому методу – здесь делается попытка соотнести друг с другом взгляды на историю композиции, институтов и идей.

Музыкальная историография Дальхауза подверглась довольно резкой критике со стороны Хайнриха Вильгельма Шваба, автора тома о концертной жизни и музыкальном исполнительстве XVII – XIX веков, входящего в

---

<sup>263</sup> Из интервью К. Дальхауза Северонемецкому радио от 30 июня 1983 года. Цит. по: [389, S. 68].

<sup>264</sup> В уже цитированном интервью Северонемецкому радио Дальхауз поясняет, в чём главное отличие десяти томного издательского проекта «Новая энциклопедия музыковедения» от издания Бюкена: «Бюкен – в соответствии с музыковедческой методикой своего времени – исходил из так называемого духовно-исторического метода, то есть из основного тезиса о том, что сущность [Substanz] эпохи <...> до известной степени сосредоточена в “духе времени”, из которого как из духовного центра объяснимы все феномены данной эпохи – от экономики до политики, от музыки до литературы. Эта позиция ушла в прошлое в 1960-х годах, причем не только в музыковедении, но и во всех гуманитарных дисциплинах. “Новая энциклопедия музыковедения”, напротив, исходит из принципиально иной концепции, а именно структурно-исторической» [389, S. 64].

известную серию “Musikgeschichte in Bildern” [388]<sup>265</sup>. Шваб отказывает композиции книги Дальхауза в логичности, замечая, что названия разделов внутри каждой главы производят впечатление выбранных случайно, и что структурно-исторический подход – раскрытие и интерпретация того, как проявляются и какую роль играют композиторские, эстетические, культурные, психологические, политические, социальные, а также экономические связи и отношения – иначе говоря, история музыки как структурная история – заключается у Дальхауза не в расположении глав, а в конечном счёте в результатах и выводах, которые можно сделать по прочтении его «Музыки XIX века» [388, S. 68].

Каковы же элементы структуры и их конститутивные связи для музыки XIX века? Они формулируются Дальхаузом в развёрнутом предложении, завершающем IX главу книги «Основы истории музыки» [289, S. 142]. Приводим их под номерами, данными Х. В. Швабом:

1. Эстетика гения как инстанция, противоположная нормативной музыкальной поэтике.
2. Принцип автономии, вытеснивший либо обесценивший функционально-прикладной характер музыки.
3. Идея образования как коррелят к эстетической автономии.
4. Категория понимания музыки как воплощение музыкальной логики, с одной стороны, и вчувствование в индивидуальность и оригинальность композитора, с другой<sup>266</sup>.
5. Буржуазная концертная жизнь как институционализация мысли об автономии и в то же время (по принципу резкого контраста) как следствие товарного характера музыки.

---

<sup>265</sup> Х. В. Шваба, впрочем, можно заподозрить в необъективности, так как названный том, подготовленный им, был в свое время прорецензирован К. Дальхаузом, причём отзыв Дальхауза содержал целый ряд замечаний концептуального плана.

<sup>266</sup> Необходимость и возможность психологической самоидентификации с композиторами прошлого – мысль, вероятно, воспринятая Дальхаузом из работы В. Дильтея «Введение в науки о духе».

6. Эмансипация инструментальной музыки.
7. Наличие классических, изъятых из истории произведений, образующих стабильный репертуар и вступающих в противоречивые отношения с постулатом новизны и с идеей прогресса.
8. Уважительное отношение к оригинальности и неповторимости, с которой необходимо брать пример, не подражая ей.
9. Угроза традиции музыкальных жанров.
10. Акцентирование «поэтического» и невысокая оценка «механического» (что объявлялось само собой разумеющимся, но чему могли и не придавать особого значения) [289, S. 69].

В первый момент действительно может создаться впечатление, что перечисленные признаки музыкальной культуры романтизма выбраны несколько бессистемно и что упрек в хаотичности, высказанный Дальхаузу Х. В. Швабом, справедлив; кроме того, следует отметить, что не все сформулированные положения характеризуют только лишь XIX столетие. Однако, во-первых, их соотнесенность с музыкой романтизма необходимо воспринимать не иначе, как в контексте всей работы «Основы истории музыки»; во-вторых, как мы увидим далее, кажущееся несколько произвольным сочетание выделенных признаков получит в дальнейшем своё обоснование и развитие в монографии Дальхауза «Музыка XIX века».

Своё понимание структурной истории Дальхауз подробно раскрывает в книге «Основы истории музыки», более кратко – в работе «Музыка XIX века». Определение же, данное Дальхаузом в десятом томе «Новой энциклопедии музыкознания» (посвящённом систематическому музыкознанию), гласит: «Попытка систематически эксплицировать связи между основными экономическими, социальными, политическими и культурными признаками эпохи, то есть осознать как проблему предмет “самой” истории (“der” Geschichte), а не считать его очевидной предпосылкой – вот уже несколько десятилетий тема разветвлённой методической дискуссии в области общей историографии и теории истории, известной под названием “структурная

история» <...>. И здесь есть методологическая трудность, которая до известной степени представляет собой оборотную сторону междисциплинарного равновесия – найти путь от реконструкции структурных и функциональных связей к характеристике (Schilderung) процессов и последования событий, составляющим центральный предмет историографии» [374, S. 40]. В сказанном можно почувствовать и критическое отношение Дальхауза к методу Ф. Броделя, у которого деление «тотальной» (по выражению самого Броделя) истории на географическую, социальную и индивидуально-событийную выглядит несколько искусственным, а взаимодействие названных уровней фактически не рассматривается [58, с. 519]. Кроме того, выдающегося французского историографа неоднократно упрекали за недооценку истории идей, человеческой ментальности, индивидуальных действий и поступков конкретных личностей [там же, с. 522–523]. К критике по поводу недооценки французским историографом истории идей мог бы активно присоединиться и Карл Дальхауз.

Каковы же различия структурной истории и систематического музыкознания, тоже исследующего функциональные связи? Прежде всего – хронологического порядка: методы систематического музыкознания нейтральны по отношению к длительности «синхронных» состояний, которые здесь описываются и анализируются. Напротив, структурная история нацелена, как правило, на функциональные связи средней протяжённости, границы которых отмечают хронологические целостности (Einheiten), называемые «эпохами». С «хронологической разницей» связано различие исследовательского интереса: структурная история должна найти переход от характеристики функциональных связей к характеристике процессов. Она, следовательно, есть дисциплина, промежуточная по отношению к систематике и процессуальной истории [374, S. 40–41].

Итак, если структурная история посредствует между систематическим музыкознанием и историей музыки, то в стремлении выяснить их соотношение – одна из причин интереса Дальхауза к структурной истории. Отметим и

некоторое противоречие между активным декларированием структурной истории Дальхаузом и реально более скромным применением её методологии. Кроме того, структурную историю Дальхауз понимает по-своему – во многом не так, как Бродель: уже говорилось, что важнейшее отличие – в большом значении, придававшемся Дальхаузом истории идей, то есть относительно обособленной эволюции разных типов знания, в частности – эстетических взглядов.

Важное проявление структурности истории, с которым нередко приходится сталкиваться многим музыкантам-исполнителям, музыковедам, педагогам, состоит в том, что иной раз в представлениях о каком-либо хронологическом отрезке внутри истории музыки той или иной страны бывает психологически нелегко совместить явления, которые хотя реально и возникли одновременно, но с трудом воспринимаются в качестве таковых, поскольку принадлежат к разным «этажам», пластам исторического процесса и музыкальной культуры общества. Такую «неодновременность одновременного» как раз и можно рассматривать в качестве принадлежности к разным структурам (пусть употребление термина «структура» здесь и является не вполне строгим). В данном случае можно и нужно вести речь о соотношении так называемых синхронного и диахронного подходов: историческое понимание станет гораздо более тонким и гибким, если осознавать, что среди описываемых явлений одни представляют собой нечто исчезающее, отжившее свой век, другие находятся в состоянии расцвета и наибольшей активности, третьи же только зарождаются.

Примерно с такой же точки зрения Дальхауз критикует Приложение к «Истории западной музыки» американского музыковеда Доналда Джея Граута (Donald Jay Grout) в главе «Историчность и художественность» из книги «Основы истории музыки». Смысл Приложения, по словам автора, в том, чтобы снабдить историю музыки фоном и помочь читателю увидеть связи произведений и композиторов с их эпохой. Однако неясно, пишет Дальхауз, что должен отметить читатель в этой хронологии – близость одновременных

явлений или, напротив, их внутреннюю разнородность, которая с гротесковой чёткостью проявляется как раз тогда, когда хронологические таблицы пытаются проиллюстрировать мысль о «единстве духа времени», сближающего разные сферы культуры [214, с. 129].

Выше уже говорилось, что структурный подход к истории в действительности реализуем только в совокупности с событийным, «нарративным», и что его применение в той или иной степени имело место как у зарубежных, так и у российских авторов – пусть даже название «структурный» при этом не употреблялось. Одно из убедительных подтверждений находим в небольшой, но очень содержательной методической разработке М.С. Друскина «Зарубежная музыкальная историография» [77]. Крупнейший специалист в области истории зарубежной музыки, много размышлявший именно о методологии написания истории, говоря здесь о способах организации материала музыкально-исторических трудов (книг о творчестве отдельных композиторов, справочно-энциклопедических изданий, учебников), противопоставляет принципы, названные им процессуальным и монографическим [77, с. 12–17]. Второй из них представлен направлением, обозначенным М.С. Друскиным как «культурно-историческая школа»: сюда принадлежат И. Тэн, В. Дильтей. Процессуальность преобладает в рамках «формально-исторической школы», к которой отнесён, в частности, Г. Вёльфлин.

Возможно, выдающийся российский музыковед не вполне правомерно объединяет здесь позитивиста Ипполита Тэна и сторонника «духовно-исторического метода» Вильгельма Дильтея. Однако различия двух историографических подходов – событийного и структурного – в данном случае вполне очевидны. Так, в трудах, подчёркивающих *эволюцию* стилей, жанров, техник письма и сосредотачивающихся именно на *процессуальном* подходе к истории музыки, как правило, нет углублений в биографии тех или иных композиторов. С другой стороны, у авторов работ, строящихся по «*монографическому*» принципу, налицо стремление словно *остановить*,

*задержать* течение времени, отвлекаясь от горизонтально-процессуального видения предмета исследования и погружаясь в психологию творчества, детали биографии композиторов.

Некоторая сложность, однако, заключается в том, что охарактеризованный М.С. Друскиным «монографический» подход, абстрагирующий от процессуальности, не идентичен «структурной истории» в том смысле, который вкладывал сюда К. Дальхауз. Дело в том, что немецкий учёный, пытаясь выстроить в книге «Музыка XIX века» сложную, внутренне богатую и противоречивую картину музыкальной жизни эпохи романтизма, намеренно дистанцируется от того, что в своё время ставилось во главу угла В. Дильтеем – от необходимости погружения, «вчувствования» во внутренний мир отдельных представителей художественной культуры прошлого, включая события их жизни, творческой судьбы отдельных сочинений.

Структурность у Дальхауза внешне проявляется в том, что эпоха романтизма в музыке, ограничиваемого 1814–1914 годами, подразделяется на пять внутренних этапов: 1814–1830, 1830–1848, 1848–1870, 1870–1889, 1889–1914<sup>267</sup>. Другой важнейший аспект «структурности» названного труда – это попытка соотнести жанровые, стилевые, социальные, национальные и некоторые другие области и сферы, о чём уже шла речь<sup>268</sup>. Однако нельзя не признать, во-первых, фактологического богатства данной работы Дальхауза, а во-вторых, её несомненной концептуальности, заключающейся в стремлении не только и не столько реализовать структурно-исторический подход к музыкальной историографии, сколько предложить свой индивидуальный взгляд на исследуемый период европейской музыкальной культуры.

Как мы могли убедиться, метод структурной истории, достаточно давно и широко использовался во множестве трудов как западных, так и российских

---

<sup>267</sup> Внешними причинами именно такого хронологического подразделения являются события политической истории, однако Дальхауз приводит и другие обоснования, непосредственно вытекающие из истории музыки – далее об этом будет сказано подробнее.

<sup>268</sup> Дальхаузом добавляется к этому музыкально-социологическая и аксиологическая проблема соотношения музыки «высокой» и тривиальной.

учёных (несмотря на новизну самого выражения в контексте отечественной музыкальной историографии).

Мы не видим необходимости активно пропагандировать структуризацию музыкально-исторической реальности. Однако как методологический инструмент структурный подход в эволюции искусства звуков, несомненно, помогает лучше и точнее осознать данный процесс, видя в нём, в частности, сложную и прихотливую диалектику подвижного и неподвижного, зависимого и относительно автономного, существующего синхронно и относящегося в то же время к разным пластам, слоям и «этажам» богатого и внутренне противоречивого потока эволюции общества и художественной (в том числе и музыкальной) культуры.

### **3. 2 Опора на музыкальную культуру европейской традиции («европоцентризм») у Дальхауза и других представителей европейской гуманитарной мысли. Классико-романтический этап и XIX век как вершины эволюции европейской профессиональной музыки**

Стремление Дальхауза и ряда его коллег – как предшественников, так и современников – абсолютизировать роль XIX века в истории музыки, разумеется, нельзя считать случайностью. Некая предрасположенность к XIX веку изначально сочетается здесь с европоцентристской позицией, с ограничением рамками прежде всего профессиональной академической музыки. Дальхауз – бесспорно, продолжатель той традиции, которую в немецкоязычном музыкознании представляли, в частности, Г. Адлер и Х. Риман, а также многие другие (одним из редких исключений среди немецких музыковедов был Вальтер Виора); из авторов, рассматриваемых нами далее, это также А. Хальм и Т. Адорно.

Гвидо Адлер в своей знаменитой статье «Объём, метод и цель музыкознания» (1885) недвусмысленно утверждал, что «современное музыкознание за основу исследования принимает прежде всего *произведения*



*искусства* (курсив мой – *М.П.*). На этом и должна быть построена система данной науки, которую нам необходимо установить» [245, S. 6]. Феномен произведения искусства очевидным образом предполагает изучение именно европейской традиции профессиональной музыки и музыкальной культуры.

Напомним также о европоцентризме подхода к музыке у М. Вебера, утверждавшего, что рациональность в полной мере присуща только западноевропейскому искусству с его прямой перспективой в живописи, а также «рациональной гармонической музыкой», предполагающей контрапункт, аккорды с ладовыми функциями, хроматику и энгармонизм, симфонический оркестр с его группами инструментов, разветвлённую систему музыкальных жанров<sup>269</sup>. Сознательное локальное и хронологическое ограничение немецкого – и шире, европейского – музыковедения его собственной культурно-исторической традицией можно понять и в другом, более простом смысле: как стремление к максимальной глубине и системности рассмотрения изучаемых объектов (присоединение внеевропейских культур непомерно усложнило бы задачу). С другой стороны, музыкальная наука европейской традиции, увиденная как часть «общечеловеческой» научной традиции в глобальных масштабах, была бы понята как-то иначе, и в целом, безусловно, глубже и адекватнее. Однако обсуждать такую возможность пока нет особой необходимости.

XIX век был для Дальхауза одним из самых притягательных в европейской музыкальной культуре<sup>270</sup>. Именно это столетие, называемое иногда эпохой романтизма, было, по мнению многих представителей западной музыковедческой мысли, особенно важным и для истории музыки, и для самого музыкального искусства как такового. Только в XIX веке музыка, окончательно

---

<sup>269</sup> Weber M. *Soziologie. Weltgeschichtliche Analysen. Politik.* – Stuttgart, 1956. S. 341. Цит. по: [48, с. 26–27].

<sup>270</sup> В этом столетии были еще живы традиции венского классицизма, получившие своё завершение и во многом высшее выражение в творчестве Бетховена – в данном отношении несомненна внутренняя близость и преемственность книг Дальхауза «Людвиг ван Бетховен и его время» и «Музыка XIX века».

обособившаяся от слова и прикладных функций, достигает подлинной зрелости, полноты раскрытия своих возможностей как вида искусства.

Причин особо пристального внимания и активного обращения к этой эпохе со стороны целого ряда западных исследователей множество. Это возможность судить о XIX веке с исторической дистанции, а значит, взглянуть на него по-новому и яснее осознать различное отношение к нему, заключавшееся то в его активном отрицании, то в подхватывании и развитии каких-либо принципов<sup>271</sup>.

XX век доказал возможность существования искусства звуков, базирующегося на принципиально других основаниях – с отказом от многих естественных предпосылок, с неведомым доселе отношением к музыке как искусству, к её материалу – звуку, с трансформировавшимся обликом этого материала, а значит, и иным его развитием. XIX век оказался включённым в изменившийся контекст, увиденным по-новому – словно с большей высоты. Парадоксальным образом он не стал из-за этого вполне понятным – наоборот, приобрел оттенок загадочности, нашедший отражение в известном определении Г. Аберта – *terra incognita*.

После радикальных новаций 1900-х – 1910-х, а затем 1950-х – 1960-х годов XIX столетие для многих стало особенно притягательным, начало восприниматься как объект ностальгии, безвозвратно ушедшего. После антиромантических деклараций и устремлений так называемой «Новой вещественности» – “*Neue Sachlichkeit*” (время от времени отмечаемых Дальхаузом) – этот век вдруг обнаружил в себе такое, что не было замечено ранее или замечено не в полной мере.

---

<sup>271</sup> В данной связи нельзя не обратиться к статье Дальхауза «XIX век сегодня», в самом названии которой заявлена проблема исторической оценки и понимания эпохи музыкального романтизма, её осмысления и переосмысления. Дальхауз констатирует: музыка XIX века стала историей – это означает, что взгляд на неё изменился, и она уже перестала восприниматься в качестве безусловной вершины, рядом с которой всё остальное выглядит либо как подготовительный этап, либо как спад; её признаки как вида искусства, имеющие историческое происхождение, уже не объявляются безоговорочно природой музыки как таковой, менять которую было бы кощунством [317, S. 9].

Однако была ещё одна, несколько неожиданная функция XIX века – та, что он позволил по-новому понять себя последующему столетию.

Принцип выразительности, слияния композитора и исполнителя с воплощаемым в музыке сменился в XX веке диаметрально противоположным – отстранением от эмоционального содержания музыки и провозглашением «объективного духа». Означает ли это угрозу полного исчезновения принципа выразительности? Обращаясь к данному аспекту в различных своих работах, в том числе и в статье «XIX век сегодня»<sup>272</sup>, и осознавая невозможность простой реставрации принципа выразительности на основе исторического сознания, Дальхауз указывает на сложный и неоднозначный характер антитезы романтической выразительности и «дистанцированного» подхода к музыке, приводя в пример барочное отображение аффектов<sup>273</sup>. По мнению Дальхауза, отождествление и дистанцирование, улавливание чувств и рефлексия не исключают друг друга, а скорее действуют сообща. Будучи противоположностями, они не только отрицают, но и предполагают друг друга: рациональное освоение экспрессивной музыки XIX века на основе исторического сознания возможно так же, как и риторической музыки века XVII [317, S. 12].

Таким образом, Дальхауз высказывает здесь достаточно известную мысль об удобной возможности дифференцировать Новую музыку, исходя из различного отношения её представителей и группировок к романтизму: тяготение к выразительности либо рациональной бесстрастности неоднократно сменяли друг друга в XX столетии, а иногда сосуществовали одновременно. Говоря о внутреннем расслоении отношения к веку романтизма, Дальхауз считает нужным исходить не из техник композиции, а из эстетических принципов, характерных для различных этапов Новой музыки [ibid., S. 10].

---

<sup>272</sup> Учёный пишет: неоспоримо, что один из центральных моментов интерпретации в том виде, как её понимали в XIX веке – принцип выразительности – сегодня подвержен опасности [317, S. 12].

<sup>273</sup> Данный подход, впрочем, внутренне противоречив, так как содержит реконструкцию чувств с помощью рефлексии.

Тяготение к эстетике гения и выразительности Дальхауз справедливо отмечает не только у Шёнберга (верность которого романтическим традициям неоднократно подчеркивалась авторами работ о его творчестве), но и у Веберна [317].

В случае с Веберном констатировать продолжение традиций века романтизма труднее – по причине слишком сильных и заметных изменений во внешнем облике и характере звучания его зрелых и поздних произведений, а также существенных преобразований техники композиции. Знаменитая, афористичность музыки Веберна в значительной степени заслоняет опору на ту же эстетику выразительности, которой выдающийся австрийский композитор XX века по-прежнему неукоснительно придерживался. Здесь нельзя не признать правоты Дальхауза, обращавшего первоочередное внимание на эстетические принципы, а не на технику письма<sup>274</sup>.

Констатируя противоположность романтизма и сериализма, Дальхауз говорит об исчезновении отношения к произведению, бывшего одной из отличительных сторон романтизма<sup>275</sup>: «многие авторы склоняются к тому, чтобы рассматривать свои произведения прежде всего исторически и становиться историками самих себя; они подчиняются истории, вместо того чтобы противостоять ей своими произведениями, выделяющимися на её фоне», – пишет Дальхауз [317, S. 10].

Антитетичность, которую учёный имеет в виду, вполне понятна и действительно имела место. Однако некоторые сомнения и возражения по этому поводу могут возникнуть: ведь и в творческой практике 1960-х – 1970-х годов наблюдалось неоспоримое стремление к оригинальности и неповторимости облика, техники многих конкретных произведений, что

---

<sup>274</sup> Впрочем, про представителей авангарда второй волны порой трудно сказать однозначно, где у них кончается эстетика и откуда начинается техника композиции – К. Штокхаузен, которого Дальхауз приводит в пример в данном случае, выглядит сложно и неоднозначно именно с точки зрения неразрывности его эстетических взглядов (составивших знаменитые тома “Texte”) и техники письма.

<sup>275</sup> Статья «XIX век сегодня» созвучна под данным углом зрения целому ряду работ учёного, в которых он возвращается к названной проблеме, постоянно его волновавшей.

характеризовалось Ю. Н. Холоповым как метод «индивидуального проекта»<sup>276</sup>. Думается, при желании нетрудно было бы констатировать близость и параллели столь разных на первый взгляд этапов и творческих практик европейской музыки, как романтизм XIX века и авангард второй половины века прошлого. Вероятно, одна из причин – в некой внутренней предрасположенности учёного к XIX веку, с чем связано неприятие авангарда: не случайно, например, мы не встретим у Дальхауза разбора технических сторон композиции того же Штокхаузена (хотя, наверное, он успешно мог бы проделать таковое на высоком уровне) – отмечаются лишь общие тенденции и эстетические принципы.

Так или иначе, распад категории музыкального произведения в авангарде второй волны, ситуация, в которой методы важнее результатов (в качестве примера Дальхауз приводит Штокхаузена) – тоже явное отрицание традиций XIX столетия.

XIX век – период расцвета так называемой «абсолютной» музыки, которой Дальхауз уделял особое внимание. Выражаясь словами самого учёного, такая музыка, доступная (как доказывается в работе «Анализ и ценностное суждение») не функциональному и не историзирующему, а только эстетическому суждению, есть воплощение способа деятельности, к которому постоянно стремился музыковед в своих научных трудах.

Музыка, имеющая «своим предметом только бесконечное» (Э.Т.А. Гофман), не имела, согласно воззрениям романтиков, ничего общего с утилитарно-прикладным, меркантильным, мещански-обыденным. Этому же должна соответствовать и теория музыки, тяготеющая (что Дальхауза прекрасно чувствуется) к философской рефлексии, к литературности, а также фрагментарности<sup>277</sup>. Подтверждений этому у Дальхауза немало. В книге

<sup>276</sup> Термин, употреблённый по отношению к творчеству Э.В. Денисова. См.: [189, с. 20].

<sup>277</sup> В данной связи вспоминается констатация А. Гулыгой культа меткого афоризма и краткого фрагмента [55, с. 162]. Источник, на который указывает исследователь и где прямо провозглашаются отмеченные качества – этюд В.Г. Вакенродера «Несколько слов о всеобщности, терпимости и человеколюбию в искусстве» [36, с. 55–59].

«Введение в систематическое музыкознание» находим следующее высказывание: цель теоретической рефлексии – определить основные формы, в которых обнаруживает себя музыкально реализующийся дух [296, S. 98].

Получается, что «абсолютная» музыка вольно или невольно стала для Дальхауза тем идеалом, который спроецировался и на облик теории музыки. Напомним, что последним задуманным трудом Дальхауза была «История музыки Европы» – иными словами, учёный не намеревался выходить за рамки европейской культуры и обращаться к иным культурам с их принципиально отличающейся внутренней основой.

Дальхауз неоднократно подчёркивал необходимость обстоятельного историко-эстетического исследования отношения к чистой инструментальной музыке (как к *собственно* музыке), которое получило широкое распространение среди посетителей концертов. Одним из обоснований данного подхода может служить следующее – далеко не единственное – высказывание из книги «Идея абсолютной музыки»: «Тот, кто на концерте или оперном спектакле относится к языковому компоненту музыки (*Anteil der Sprache an der Musik*) с пренебрежением, выносит музыкально-эстетический приговор, относительно которого полагает, что таковой коренится в его собственном, индивидуальном вкусе; в действительности же он есть проявление общей тенденции, всё шире распространяющейся в течение последних полутора столетий, значение которой для музыкальной культуры осознано недостаточно. То, что происходит – ничуть не менее, чем глубокие изменения самого понятия музыки: не просто стилевая смена музыкальных форм и техник, а фундаментальное преобразование того, что есть музыка как таковая, что она означает либо в качестве чего воспринимается» [268, S. 7].

XIX век традиционно принято рассматривать как век романтизма: закономерно, что один из параграфов книги «Музыка XIX века» носит показательное название «Музыка и романтизм» [270, S. 13–21]. При этом, однако, нельзя сказать, что проблема романтизма в музыке XIX века выступает как центральная во всей книге: музыкальная культура данного столетия не

исчерпывалась только романтизмом, пусть даже и понимаемым широко. Отметим также некую двойственность мыслей, высказываемых в рассматриваемом параграфе: с одной стороны, они направлены на уточнение сущностных научных вопросов, с другой (что нередко встречается в трудах учёного) – противостоят расхожим поверхностным представлениям о романтизме и как художественном течении, и как музыкально-исторической эпохе. В подобных случаях бывает несколько неясно, кому же адресован труд Дальхауза – музыкантам-профессионалам и исследователям-музыковедам (о чем свидетельствует его научный уровень) или любителям (достаточно наивные мнения которых порой учитываются в его текстах). Впрочем, стремление вскрыть причины сформировавшегося в повседневном обиходном языке мнения о том или ином авторе, художественном направлении, научной дисциплине и т.д. продиктовано, в частности, обращением к вопросам социологии музыки и психологии восприятия<sup>278</sup>. Романтизм здесь не стал исключением.

Однозначно определить сущность романтизма – вряд ли возможно, уверен учёный. Многочисленные попытки сделать это почти всегда исходят из той сомнительной предпосылки, что исторический комплекс идей, элементы которого хотя и связаны, но не образуют системы – может быть выведен из единого ядра. Однако историк, который в «духе времени» видит скорее поверхностную, чем глубинную структуру, произвольно примет более сложную гипотезу. Её суть в том, что такое собирательное понятие, как «романтизм», охватывает идеи, лишь вторично соединившиеся друг с другом. Из них невозможно вывести основополагающую структуру или субстанцию, с помощью которой можно было бы объяснить все входящие сюда моменты. Здесь можно ещё раз вернуться к завершению девятой главы книги «Основы истории музыки», где обозначены десять признаков эпохи романтизма, обосновывающих его с позиций структурной истории. Напомним, что по их

---

<sup>278</sup> Структурно-исторический подход здесь не являлся первичным и основополагающим – скорее он совпал с намерениями учёного и стал созвучен им.

поводу Х. В. Швабом был высказан упрёк в бессистемности. Однако мысль о множественности истоков романтизма в работе «Музыка XIX века» убеждает, что кажущаяся разрозненность не была случайной, и что критика Шваба в адрес работы «Основы истории музыки» не вполне справедлива. Мы склонны полагать, что мнимая бессистемность ключевых примет романтизма могла быть обусловлена, помимо прочего, упорным нежеланием Дальхауза объяснять сложность духовной жизни XIX века социально-экономическими факторами. Вдобавок Дальхауз, настаивая на несводимости истоков романтизма к единому ядру, предостерегает от того, чтобы чрезмерно полагаться на «дух времени»: здесь перед нами – полемика со взглядами Э. Бюкена, редактора «Руководства по музыкознанию», вышедшего в конце 1920-х – начале 1930-х годов.

Романтизм – это всегда стремление стирать некие границы, ранее воздвигнутые классицизмом, перешанивать через них (как «стирание границ» – “Entgrenzung” – можно понять также и тягу к мрачным, внутренне раздвоенным меланхолическим или экзальтированным состояниям души – наиболее очевидный, заметный признак эпохи, в которую здоровое прямо-таки попало под подозрение в тривиальности) [270, S. 20–21].

Распространённое представление о романтизме, пишет Дальхауз, состоит в том, что эта эпоха расположена между классицизмом и Новой музыкой XX века, отличаясь от первого тенденцией к свободе формы, а от второй – подчёркнутой выразительностью, которой ничто не препятствует. Неточность названия эпохи и ошибка чисто хронологического понимания – очевидны, продолжает Дальхауз; в частности, не все композиторы XIX века могут быть названы романтиками [ibid., S.13].

Характеристика романтической музыки как «искусства чувств» (“Gefühlkunst”) может считаться верной с точки зрения истории восприятия, но не с точки зрения истории композиции. Музыка романтизма, как и музыка «чувствительного стиля» и «Бури и натиска», указывает на способ слушания, состоящий, по мнению В.Г. Вакенродера, «в полной отдаче души увлекающему



потоку ощущений»<sup>279</sup>, и это – фундаментальный для эпохи факт истории восприятия, против которого нечего возразить сторонникам и приверженцам строгой логики музыкальных форм. С другой стороны, понятие музыкального произведения и здесь остается нерушимым, продолжает Дальхауз, называя в качестве программного документа романтизма «Философию творчества» Э. По (1846) и напоминая высказывание из «Парадокса об актере» Д. Дидро, сохраняющее актуальность и для романтиков: «Все м ведает не сердце его (художника-гения – *М.П.*), а голова»<sup>280</sup>. Представляется, следовательно, что контраст рационального «созидания» (“des Machens”) и страстно-увлекающего, всепоглощающего «воздействия» коренится в действительности не в объективных различиях между эпохами, а в их «тактическом» разграничении (что могло бы получить также и социально-историческое объяснение). Акцент, делаемый учёным на *рационально-логическом моменте романтизма*, весьма показателен: здесь не только явственно ощутимо предостережение против его недооценки, но и утверждаются возможность и необходимость именно такого – строгого и рационально-объективного – восприятия и понимания данной эпохи [270, S. 13–14].

В связи с проблемой романтизма в музыке Дальхауз не мог не обратиться к музыкально-критическому наследию Э.Т.А. Гофмана – в частности, к его знаменитой рецензии на Пятую симфонию Бетховена. Как известно, в этой работе (её текст позже частично вошёл в главу «Инструментальная музыка Бетховена» из «Крейслерианы») Гофман недвусмысленно назвал Гайдна, Моцарта и Бетховена «чисто романтическими» композиторами; Дальхаузу здесь чрезвычайно близка мысль о радикальной смене эстетических взглядов – о том, что выражение «бесконечного томления», освободившееся от изображения «конечных», ясно очерченных аффектов, стало почитаться и

---

<sup>279</sup> Из письма В.Г. Вакенродера Л. Тику от 5 мая 1792 года, имеющегося в русском переводе фрагментов их переписки [36, с. 204]. Указание на источник цитаты дано в Примечаниях к 5 тому Собрания сочинений Дальхауза, воспроизводящему текст «Музыки XIX века». См.: [285, S. 855].

<sup>280</sup> Указание на источник цитаты см. там же: [285, S. 855].

превозноситься эстетикой: взгляды Просвещения, ставившего инструментальную музыку ниже вокальной, ушли в прошлое.

Именно Гофман, по мнению Дальхауза, первым смог выстроить герменевтическую модель «абсолютной» музыки, которую учёный ценил весьма высоко – в том числе в связи с его явным предпочтением непрограммной музыки, каковая ставилась им выше программной<sup>281</sup>. Дальхауз фактически характеризует Гофмана как предшественника музыкальной герменевтики в её современном понимании, тем самым в определённом смысле присчисляя себя к последователям писателя-романтика.

Остановливаясь на проблеме смены эпох венского классицизма и романтизма в музыке, Дальхауз стремится доказать отсутствие резкой границы между этими художественными направлениями. Нельзя сказать, что такая позиция выглядела новой для немецкоязычного музыкознания 1980-х годов (хотя в данном фрагменте Введения и заметен полемический тон) – тем более, что сам учёный неоднократно апеллировал к выражению Ф. Блюме «классико-романтическая эпоха». Однако аргументация Дальхауза – бесспорно, убедительна и оригинальна.

Излишняя романтизация Гофманом музыки венских классиков – факт, не нуждающийся в доказательствах, указывает Дальхауз. Но здесь нельзя упускать из виду, что творчество Гёте в общеевропейском контексте эпохи несомненно воспринималось как «романтическая» поэзия – это даёт возможность (пусть и не необходимость) сильнее, чем обычно, подчеркнуть внутри именно музыкальной историографии историю восприятия, если уж историю идей (а понятие романтизма есть не что иное, как часть истории идей, пишет Дальхауз) почти полностью выводят из истории композиции<sup>282</sup>.

---

<sup>281</sup> Ход мысли Дальхауза в одной из глав книги «Идея абсолютной музыки» был рассмотрен в одной из наших публикаций [150].

<sup>282</sup> В целом можно утверждать, что история восприятия, о которой говорит Дальхауз, предполагает, в первую очередь, эмоционально-непосредственное отношение к воспринимаемым произведениям, тогда как история идей, проявляющаяся, в частности, в эволюции музыкально-эстетических взглядов и борьбе мнений, связана с рационально-осознанной установкой. Очевидно, что Дальхауз противопоставляет одно другому. Некоторые сомнения здесь возникают в связи с тем,

Другой аргумент Дальхауза в пользу плавности и постепенности перехода к романтизму таков. Вполне можно утверждать, считает учёный, что исторически решающим здесь была не яркая вспышка новизны (как, например, предисловие Гюго к драме «Кромвель»), а постепенное и незаметное формирование нового, связанное, в частности, со сменой в области гегемонии жанров.

Музыкально-исторической параллелью к литературной историографии, подчеркивавшей скандал по поводу «Эрнани» Гюго (по аналогии с ролью битв и сражений и у политических историков), было декларативное причисление «Фантастической» симфонии Берлиоза (1830) к эпохальным произведениям французского романтизма. Однако есть и другие точки зрения: одна из них принадлежит английскому музыковеду Эдварду Денту. В книге «Возникновение романтической оперы» (E. Dent. The Rise of Romantic Opera. Cambridge, 1876) он пишет, что истоки романтической оперы следует усматривать в таких произведениях, как «Лодоиска» Керубини (1791) и «Пещера» Лесюэра (1793). В первый момент это озадачивает и вызывает недоумение. Однако в литературно- и идейно-историческом контексте европейского романтизма, продолжает Дальхауз, никто не спорит с тем, что зарождение романтизма в его французском, и тем более – немецком вариантах относится к XVIII веку. С учетом мнения Э. Дента о французских операх эпохи революции (действительно новаторских по музыке, «антиклассицистских» по выразительности), а также Э.Т.А. Гофмана о том, что в симфониях Гайдна, Моцарта и Бетховена заявила о себе «романтическая» сущность современной инструментальной музыки, прямо-таки напрашивается вывод, что музыкальный романтизм возник около 1790-х годов во французской опере и венской инструментальной музыке, не зависевшими друг от друга – точнее, в венско-классической инструментальной музыке, воспринятой поколением

---

что учёный подкрепляет данную мысль на примере поэзии Гёте: данный вид искусства, материалом которого является слово-понятие, по сравнению с музыкой при восприятии всегда предполагает более активное участие рационально-логического.

Вакенродера, Тика и Гофмана и северонемецкой музыкальной эстетикой, которая заговорила о «духе времени» на литературном языке, перевела его на язык слов. Получается, что классицизм и романтизм (по крайней мере, какое-то время – *М.П.*) существовали одновременно, а таковое явно смущает историографию, считающую, что эпохи, по выражению Эрнста Блоха, «гуськом следуют одна за другой». Однако этому вполне можно доверять, имея в виду немецкую литературу 1790-х годов и учитывая тот факт, что венский классицизм не был репрезентацией данной эпохи, а представлял собой «культуру музыки», допускавшую наряду с собой и нечто другое, неклассическое [270, S. 16].

Однозначно противопоставлять классицизм и романтизм – ошибочно, как следует из дальнейших рассуждений Дальхауза. Привычка воспринимать романтизм как противоположность классицизму нередко заслоняет важный момент, без которого непонятна история музыки XIX – XX столетий: то, что XIX век был эпохой, когда как раз и сформировалось осознание музыкального классицизма и произведения прошлого утвердились в оперном и концертном репертуаре (XX же век здесь принципиально ничего не изменил).

В музыке, пишет Дальхауз, классический, общепризнанный корпус произведений сложился лишь в век романтизма (в отличие от литературы, где он существовал столетия и даже тысячелетия). Палестрина представлял в нём католическую церковную музыку, Бах – протестантскую, Гендель – жанр оратории, Гайдн – струнного квартета, Бетховен – симфонии и т.д. И смена акцентов здесь мало либо совсем ничего не меняет в том факте, что в XIX столетии наличие воображаемого музея классических произведений противостояло эмфатическим поискам нового [ibid., S. 18–19].

Размышляя о формировании концертного репертуара в статье «XIX век сегодня», Дальхауз говорит о влиянии на него того факта, что столетие, о котором идёт речь, стало историей [317, S.11]. Очевидно, имеется в виду, что с возникновением исторической дистанции XIX век не отмирает и не забывается, а скорее воспринимается иначе. Не приобретает ли он в связи с этим оттенок

старинного, «музейного»? Вероятно, всё-таки нет. Но где же тогда грань между музыкой XIX века, ставшего историей, и музыкой тех столетий, в которых она уже воспринимается как старинная? Данной постановки вопроса, как и ответа на него, в работах Дальхауза нам не встречалось.

Учёный убеждён: уход какой-либо эпохи в прошлое свидетельствует скорее о том, что чуждыми нам становятся сами произведения, а не их предпосылки. Однако в том, что они становятся чуждыми – явный намёк на их возможное исчезновение из репертуара.

Слушая произведение, находящееся от нас на некоей исторической дистанции, мы, полагает Дальхауз, вовсе не обязаны знать обстоятельства его появления – в крупном плане это и есть предпосылки (если предположить, что речь идёт о категории «среднего» слушателя, а не о профессионале, знакомом с этими предпосылками). В таком случае нельзя забывать, что само произведение со временем обособляется от условий возникновения и начинает существовать более или менее самостоятельно. Однако вопрос, с какого момента и по какой причине оно может подвергнуться забвению, не так прост: видимо, можно считать, что это произведение перестает удовлетворять потребностям слушателей – либо вытесняется другими сочинениями, более новыми и актуальными.

Приведённое размышление позволяет точнее понять характеристику репертуара, обозначаемого Дальхаузом как классический. Учёным учитывается здесь не только аксиологический момент («классическое» – то, что не подвластно истории, пишет Дальхауз), но и музыкально-социологический – дать произведению оценку как «классическому» способен слушатель, в достаточной мере обладающий вкусом и опытом восприятия музыки. Но таким образом к сказанному добавляется проблема психологии восприятия, а также музыкально-исторической компетентности как таковой: ведь знание репертуара концертов, давно ушедших в прошлое, предполагает изучение особого круга источников, где можно найти подобную информацию.

В качестве категории, дополнительной к «классическому», Дальхауз называет «исторически значимое» – нечто такое, что не достигает уровня классического и эстетический ранг которого может подвергаться сомнению. Однако «исторически значимое» произведение нельзя не принимать во внимание как сыгравшее свою роль в истории проблем композиции<sup>283</sup>.

Обсуждая вопросы концертного репертуара и правомерность его обозначения как «классический», Дальхауз прежде всего касается проблемы художественного уровня произведений, то есть аксиологического момента. Однако пример с репертуаром показывает, что при попытке ответить на тот или иной вопрос учёным привлекаются несколько различных аспектов: историческое сознание и историческое восприятие влекут за собой музыкально-социологический ракурс и предполагают, как мы видели, учёт психологии восприятия. Специфика дальхаузовского текста здесь, как и во многих других случаях, связана с пропуском некоторых логических звеньев: очевидные и безусловные для самого автора, они почти всегда требуют известной реконструкции со стороны читателей.

### **3.3 «Музыка XIX века» как образец историографии Дальхауза**

Нами уже были названы важнейшие причины подчёркнутого интереса к классико-романтической эпохе, и к романтизму – в частности. Дальхауз, руководивший работой над серией «Новая энциклопедия музыкознания», сам написал для неё том, озаглавленный “Die Musik des 19. Jahrhunderts” [270].

Дальхаузовская «Музыка XIX века», насколько мы можем судить, довольно мало известна в современном российском музыковедении – прежде всего потому, что данное издание весьма труднодоступно (оно имеется лишь в нескольких библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга). Тот факт, что на эту

---

<sup>283</sup> Полагаем, что Дальхауз подразумевает под этим не только решение чисто технических проблем, но и, условно говоря, общее соответствие сочинения своей эпохе, своему времени, то есть его содержательность в более широком смысле.

книгу иногда делаются ссылки, почти не меняет данной ситуации. Тем большее значение приобретает краткая, но точная её характеристика Д.Р. Петровым в работе о «девятнадцатом веке» как понятии истории культуры, где привлекается контекст американского и ещё активнее – немецкого языкознания второй половины XX века [147].

Д.Р. Петровым отмечается связь и преемственность труда Дальхауза с «Руководством по музыкознанию» под редакцией Э. Бюкена, а также с шестидесятитомным проектом «Исследования по истории музыки XIX века» (*Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*), возглавляемым К.Г. Феллерером. Из всех запланированных томов «Новой энциклопедии музыкознания» дальхаузовский том вышел первым.

Д.Р. Петров касается также проблемы периодизации истории музыки в названном издании, полемизируя при этом с двумя авторами (в том числе с М.С. Друскиным), усматривающими в “*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*” опору на нейтрально-хронологические отрезки. По его мнению, условно хронологический принцип, осуществляемый в данном издании, отражает отнюдь не условное, а опирающееся на слуховой опыт постижения глубины изменений в музыкальном мышлении, происходивших на рубеже XIX –XX веков. Им отмечается также закономерность и обоснованность выделения XIX века как не просто нейтрально-хронологического, но историко-культурного понятия (что, как уточняет Д. Петров, нельзя сказать про другие столетия – XV, XVI или XVIII) [147, с. 28–29].

Труд Дальхауза о XIX веке, по справедливому замечанию российского музыковеда, носит обобщающий характер по отношению к серии «Исследования по истории музыки XIX века», объединяя многие проблемы, поднятые в ней ранее [там же, с. 30].

Возможно, Д. Петров не совсем правомерно утверждает, что в данной работе Дальхауза мы не находим дефиниции «XIX века», кроме отдельных замечаний о его свойствах – тем более, что далее сам автор приводит один из основополагающих моментов, выдвигаемых Дальхаузом как аргумент для

такого выделения: речь идёт о понимании XIX века как эпохи в истории музыки, простирающейся от позднего творчества Бетховена, опер Россини и песен Шуберта до «эмансипации диссонанса» у Шёнберга [147, с. 50].

Трудности, с которыми пришлось столкнуться Дальхаузу при установлении чётких временных границ исследуемого этапа истории европейской музыки, оказались, безусловно, значительными. Одна из них заключалась в том, как поступать с венским классицизмом. В данном случае Дальхауз склонен отнести Гайдна и Моцарта с их мироощущением и стилистикой музыки к XVIII столетию, а творчество Бетховена поделить на две неравные части, одна из которых (раннее и центральное творчество композитора) есть прежде всего продолжение важных традиций его старших современников, другая же (поздний этап) неотъемлема от романтизма, предвосхищая его в нескольких отношениях. Бетховен выступает здесь весьма неоднозначной фигурой ещё и потому, что многие представители XIX века активно подхватывают и по-своему развивают его завоевания, относящиеся не только к позднему, но во многом и к центральному периоду творчества композитора (речь о развитии традиций Бетховена различными представителями XIX века неоднократно будет идти в работе Дальхауза).

Итак, Дальхауз склонялся к пониманию XIX века как относительно замкнутой и самостоятельной культурно-исторической эпохи, располагающейся между классицизмом и Новой музыкой. Сочтя заведомо неприемлемыми хронологически нейтральные вехи 1800–1900, резко противоречившие музыкально-историческим реалиям, учёный взял за основу период с 1814 по 1914 годы<sup>284</sup>.

Книга включает Введение и пять глав: 1814–1830; 1830–1848; 1848–1870; 1870–1889; 1889–1914. Опорными точками для такого деления стали события мировой политики: Венский конгресс и реставрация Бурбонов (1814), две

---

<sup>284</sup> Данный подход, однако, имел свою предысторию: так, в статье «XIX век сегодня» учёный предлагает несколько иное определение границ XIX века – от «Героической» симфонии до «Песни о земле» [317, S. 9].



революции во Франции (1830 и 1848 годы), французская «катастрофа» 1870–1871 годов, отставка Бисмарка в 1889 году и начало Первой Мировой войны (1914).

По мнению К. Флороса [331, S. 141], установление именно таких границ во всех случаях выглядит несколько произвольным. Элемент произвольности и субъективизма фактически признает сам учёный, отмечая, что предпосылкой музыкально-исторической характеристики эпохи в данной книге является опора на политические события, то есть выделение из континуума истории периода, ограниченного Венским конгрессом и началом Первой Мировой войны. Сходно Дальхауз поступает и далее, подразделяя столетие с 1814-го по 1914-й годы на внутренние этапы в соответствии с вехами именно политической истории<sup>285</sup>. Однако в итоге *все устанавливаемые Дальхаузом хронологические вехи связываются с музыкально-историческими событиями и явлениями*, и аргументация выглядит достаточно убедительной. Как уже отмечалось, XIX век в его дальхаузовской трактовке (1814–1914) обозначается как временной отрезок, простирающийся от позднего творчества Бетховена, опер Россини и песен Шуберта до шёнберговской «эмансипации диссонанса» (и комплементарного по отношению к ней, как уточняет Дальхауз, отхода Р. Штрауса от модернизма в «Кавалере розы») [270, S. 1].

1830 год и окружающие его годы – это смерть Бетховена и Шуберта, начало творческого молчания у Россини, утверждение жанра Grand opéra в «Роберте-дьяволе» Мейербера (1831), манифестация французского романтизма в «Фантастической» симфонии Берлиоза (1830), повторное открытие Мендельсоном «Страстей по Матфею» (1829) и т.д. [ibid., S. 44]; 1848 год и

---

<sup>285</sup> При этом отнюдь не утверждается наличие чётких и однозначных связей между «эпохальными» событиями наподобие указанных и глубокими социально-историческими изменениями, образующими предмет историографии как таковой [270, S. 44]. Учёный – и здесь, в I главе «Музыки XIX века», и в ряде случаев далее – всячески акцентирует *относительную автономию* событий в области истории музыки и в сфере экономики и политики (в том числе процессов и явлений из области «базиса», т.е. относящихся к способу производства). Тем самым он не только полемизирует с одиозной и враждебной для него марксистской историографией, но и словно стремится «оправдать» австро-немецкую культуру, столь явно скомпрометированную политикой Третьего рейха в 1930-е – 1940-е годы, защитить её духовность и этическую «чистоту».

соседние с ним годы отмечены смертью Мендельсона (1847), Доницетти (1848), Шопена (1849). Действительно, констатирует Дальхауз, творчество некоторых композиторов, заявивших о себе около 1830 года, завершилось примерно к 1848 году<sup>286</sup>. С другой стороны, 1848 год ознаменовал прорыв к новому у Верди, Вагнера и Листа, которые хотя и принадлежали к одному поколению с Мендельсоном, Шуманом и Шопеном, смогли заложить фундамент для истории музыки второй половины XIX века<sup>287</sup> [270, S. 93].

По поводу хронологической вехи 1870 года в четвертой главе (1870-е – 1889-е годы) сделано любопытное замечание: данное событие, как считает учёный – одна из немногих политических цезур, влекущих за собой музыкально-исторические последствия, которые нетрудно непосредственно назвать своими именами, не выдвигая при этом сложных и шатких гипотез [ibid., S. 220]. Имеется в виду основание в 1871 году в Париже по инициативе К. Сен-Санса «Национального музыкального общества», провозгласившего девиз «*Ars gallica*», с одной стороны, и создание вагнеровского музыкального театра в Байрейте, хронологически совпавшее с победой Германии во Франко-Прусской войне – с другой. Обе идеи – и «галльского искусства», и вагнеровского музыкального театра – носили ярко выраженный национальный характер, хотя тут же Дальхауз отмечает и явную смену окраски этого национального: от свободолюбивых идей первой половины века – до агрессивно-реакционных<sup>288</sup>. Констатация связи политических событий 1870-го – 1871-го годов с событиями культурно-музыкальными, непосредственное влияние одного на другое – не что иное, как проявление черт структурно-исторического подхода в данном дальхаузовском рассуждении.

---

<sup>286</sup> Относительно этой исторической границы Дальхауз ссылается на немецкого историка искусства Вильгельма Пиндера (1878–1947), считавшего смену поколений действенным хронологическим и психологическим фактором для искусствоведения. Книга В. Пиндера «Проблема поколений в истории европейского искусства» – Pinder W. *Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas*. München, 1961 – названа в списке литературы к главе II. См.: [270, S. 158].

<sup>287</sup> Тем самым, как можно заключить из данных приводимых Дальхаузом фактов, радиус действия гипотезы Пиндера заметно сужается.

<sup>288</sup> Если поражение Польского восстания 1830 года вдохновило Шопена на создание «Революционного этюда», то «Императорский марш» Вагнера (1871), связанный с прусско-немецким триумфом 1870 года, носил, по мнению Дальхауза, принципиально иной характер.

Хронологическую грань 1889 года репрезентируют такие события, как появление Первой симфонии Г. Малера и «Дон Жуана» Р. Штрауса – произведений, в которых заявляет о себе музыкальный модернизм. Тем самым, считает Дальхауз, оправдывается трактовка периода с 1889-го по 1914-й годы (охватывающего четверть века) как эпохи, замкнутой музыкально-исторически [270, S. 277].

Установление названных хронологических рамок и границ даёт возможность уловить *ориентацию на события прежде всего австро-немецкой музыки*<sup>289</sup>. Нельзя не отметить, однако, что данная ориентация вступает в противоречие с названием всего тома – «Музыка XIX века», претендующем на характеристику *именно музыки XIX века «как таковой»* – “der” Musik des 19. Jahrhunderts, как выразился бы Дальхауз. Отчасти это оправдано – хотя бы тем, что музыкальный романтизм (по большей части также и литературный) был изначально явлением именно австро-немецким; однако если быть до конца последовательным, нужно было бы изменить название предлагаемого тома Дальхауза с «Музыка XIX века» на «Австро-немецкую музыку XIX века» или на какое-либо сходное. Мы видим, что музыковед словно непроизвольно следует здесь за Шёнбергом, полагавшим, что своим открытием додекафонии он обеспечил немецкой музыке господство на ближайшие сто лет вперёд. Получается, что австро-немецкое музыкальное искусство (а, следовательно, и музыковедение) отмечено, по Дальхаузу, некой исключительностью.

Вопрос периодизации, уже кратко затронутый нами, заслуживает несколько более подробного рассмотрения.

Очевидно, что периодизация, представляющая собой «словно нанесённый на кальку чертёж истории» (М.С. Друскин) – одно из обязательных условий исторического описания: историческое деление в искусстве есть неременный признак его осмысления. Учитывая же сказанное выше, мы вправе выдвинуть

---

<sup>289</sup> Добавим, что из содержания дальхаузовской «Музыка XIX века» непостижимым образом выпадает творчество К. Дебюсси и М. Равеля, по поводу чего автором не делается никаких оговорок – факт тем более странный, что, как уже отмечалось, изложение доводится до 1914 года.

следующее положение: периодизация всегда есть *структуризация* беспрестанных изменений музыкального искусства, стремление выделить в них относительно стабильные, отмеченные преобладанием тех или иных признаков отрезки. Это также и неизбежная контекстуализация музыки, выявление примет, роднящих её с другими сферами жизни человеческого общества.

Своя закономерность есть в том, что история, предполагающая ощущение процессуальности и изменчивости, моложе теории, опирающейся на видение исследуемого в некоем относительно неподвижном, «остановленном» состоянии. Если теория европейской музыки берёт своё начало в античной культуре, то исторический подход к искусству звуков складывается лишь в конце XVIII века<sup>290</sup>.

Однако если история музыки моложе её теории, то теория периодизации появилась совсем недавно и связана с методологической саморефлексией художественной историографии. Австрийский музыковед Томас Хохраднер пишет, что только зарождение и дальнейшее развитие теории периодизации в XX столетии смогло возвысить определение музыковедчески-релевантных этапов на оси времени над рангом вспомогательной науки (оговаривая, что хотя и возникло множество методологических подходов, окончательно вопрос о том, как же следует делить историю музыки, не был решён – пусть отдельные модели нередко и претендовали на универсальную применимость) [345, S. 55]<sup>291</sup>.

Одна из проблем, возникавших у различных авторов при попытке предложить свой вариант периодизации и художественно-исторической

---

<sup>290</sup> Различая некие глобальные стадии в эволюции искусства и художественного процесса, Ю. Борев пишет: «На каждом этапе своего развития искусство сосредотачивало внимание на разных аспектах художественного мира – на пространстве, времени или времени-пространстве». Учёный считает, что с этой точки зрения выделяются три эпохи художественного развития: древнее искусство, обращавшееся главным образом к проблемам происхождения Вселенной и богов, мыслило пространством; искусство нового периода, открывшее и остро чувствующее социальные преобразования, текучесть и изменчивость, мыслило временем (именно тогда стали говорить об историзме); будущее искусство станет мыслить пространством и временем в их единстве (не случайно в XX веке была открыта категория «хронотопа»). См.: [28, с. 102].

<sup>291</sup> Ряд важных мыслей, касающихся периодизации прежде всего русской музыки, однако имеющих отношение и к западноевропейской, высказан Е. Гущиной [58].

типологии в таких случаях, связана с «единицей измерения» сложного и противоречивого процесса эволюции художественной культуры. Здесь нельзя было пройти мимо деятельности конкретных личностей, представлявших данную культуру в тот или иной период времени. В этой связи вспоминается «История европейской, или нашей сегодняшней музыки» (*Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig, 1834) австрийского историка музыки Рафаэля Георга Кизеветтера (1773–1850). Его книга, охватывающая период «от первых веков христианства до нашего времени», ярко репрезентирует «лично ориентированный» подход к истории европейской музыки. После введения, где говорится о возникновении христианско-католических песнопений и их развитии с I по IX века, следуют друг за другом семнадцать глав: Хуквальд (X век), Гвидо Аретинский (XI век), безымянный период (XII век), Франко Кёльнский (XIII век), Маркетто Падуанский и Иоганнес де Мурис (1300–1380), Дюфай (1380–1450), Окегем (1450–1480), Жоскен (1480–1520), Вилларт (1520–1560), Палестрина (1560–1660), Монтеверди (1600–1640), Кариссими (1640–1680), А. Скарлатти (1680–1725), Лео и Дуранте (1625–1760), Глюк (1760–1780), Гайдн и Моцарт (1780–1800), Бетховен и Россини (1800–1832).

Т. Хохраднер отмечает, что подход Кизеветтера был продолжен и ещё более широко применен Августом Вильгельмом Амбросом (1816–1886) [345, S. 56, Fußnote 3]<sup>292</sup>. И хотя, как пишет Хохраднер, определение границ хронологических отрезков с опорой на имена отдельных крупных представителей поначалу выдерживалось, «эпохи» (кавычки Т. Хохраднера – *М.П.*) здесь уже являются собирательными понятиями, включающими в себя комплексы признаков, имена тех или иных современников, а иногда и взятые сами по себе отрезки времени, причём определение таковых делается без устойчивой методологической основы.

---

<sup>292</sup> Данный факт становится гораздо более понятным, если учесть, что Кизеветтер приходился Амбросу дядей.

«История музыки» А.В. Амброза (оставшаяся незавершённой, однако до сих пор считающаяся самым ценным его трудом), вышедшая первым изданием в 1860-х – 1870-х годах, позволяет явственно ощутить тенденцию усиления неясности, утраты «опоры» при выстраивании панорамы музыкально-исторического процесса. Выходом из положения могло быть обращение к терминологическому аппарату смежных наук – истории, скульптуры, изобразительного искусства, литературы (в ходе чего неизбежно утрачивается специфика музыки). Можно было, наоборот, опереться на сугубо музыковедческие (в частности, музыкально-технические) понятия и термины, замыкаясь тем самым в области искусства звуков и игнорируя связи с другими сферами культуры.

Примеры обеих тенденций – подходы соответственно Курта Закса и Хуго Римана. Риман в «Малом руководстве по истории музыки с периодизацией согласно принципам стилей и формам» последовательно осуществил некое позитивистско-прагматическое деление исторического процесса. Учёный поступил так из сугубо музыковедческих соображений – будучи и выдающимся теоретиком, и крупным историком музыки, он стремился раскрыть некоторые важные закономерности европейской музыки: Риман не просто констатировал преобладание какого-либо конкретного облика фактуры, приёмов развития в тот или иной хронологический период, но стремился обосновать закономерность такого преобладания<sup>293</sup>.

К. Закс на протяжении всей жизни активно стремился к наведению мостов между музыкой и смежными искусствами. Отличавшийся исключительной широтой эрудиции в области гуманитарного знания, он внёс весомый вклад в музыкальную этнографию, инструментоведение (как известно, К. Закс вместе с К. Штумпфом, Э. Хорнбостелем и другими был основоположником так называемого сравнительного музыкознания – области этномузыкологии,

---

<sup>293</sup> Отметим, что «уклон» в сторону теории иногда мог быть продиктован и стремлением избежать политически небезопасных утверждений и аналогий, что имело место, в частности, в германском музыковедении 1930-х – 1940-х годов.

изучавшей народную музыку различных стран мира). Закс – один из немногих музыковедов, отказавшихся от «европоцентристской» ориентации истории музыки; его последователем в этом смысле стал Вальтер Виора. Показательна программная статья Закса «Художественно-исторические пути к музыкознанию», опубликованная в первом выпуске журнала “Archiv für Musikwissenschaft” за 1918–1919 годы [384]. Опираясь на так называемый духовно-исторический подход, автор активно стремился к постижению родства различных видов искусств. Утверждая, что музыка и изобразительное искусство имеют общие корни, Закс высказывал мысль о необходимости черпать сведения из других видов искусств, когда нельзя полагаться только на слух. Данный путь, отмечал он, позволяет избавиться от давнего заблуждения относительно постоянного прогресса в эволюция искусства [384, S. 452]. Закс последовательно рассматривает музыку стран Востока, европейского средневековья и Ренессанса, в каждом случае сравнивая её с изобразительным искусством. Художественная чуткость и нестандартность мышления Закса позволяют ему, например, выявить близость восточной музыки и орнамента, а в музыке европейского Ренессанса находить аналогии пространственным характеристикам.

Развитие подхода Закса привело к тому, что в целом ряде музыковедческих трудов сложилась семичастная схема, претендующая на универсализм: Древний мир – средние века – Ренессанс – барокко – классицизм – романтизм – модернизм. Такая схема представлена, в частности, в уже упоминавшемся нами «Руководстве по музыкознанию» под редакцией Эрнста Бюкена (*Handbuch der Musikwissenschaft / hg. von E. Bücken. 10 Bde. – 1927–1934*).

Однако при более пристальном рассмотрении выясняется внутренняя противоречивость названной типологии, выражающаяся в неоднопорядковости сопоставляемых понятий. Проблематично, в частности, что Древний мир, распространяясь на регионы Древнего Востока, Древней Греции и Древнего Рима, не относится к Европе. Если представления о Древнем мире, средних веках и новой истории опираются на способ производства и классовую

организацию общества, то видение барокко, классицизма и романтизма при сохранении некоторой зависимости от «базисных» категорий предполагает гораздо большую художественную автономию. Методологическая трудность касается и эпохи Возрождения: будучи исключительно яркой и, безусловно, самостоятельной эпохой в плане системы выразительных средств и мировоззрения, Возрождение, подготавливающее наступление новых буржуазных общественных отношений, ещё не относится к Новому времени. Имманентно-художественное и социально-экономическое противоречат здесь друг другу.

Существовали и другие интересные попытки решения проблемы периодизации. Одну из них – *опору на поколения* – можно наблюдать у Альфреда Лоренца и Вильгельма Пиндера<sup>294</sup>. Противоположным был подход, заключавшийся в стремлении усматривать в истории музыки *регулярно возникающее новое*. Ярким примером является очерк Вилибальда Гурлитта [333]. Согласно наблюдениям Гурлитта, «новое» в музыкально-исторических источниках с удивительной регулярностью заявляло о себе каждые 150 лет [333, S. 58]. Названная идея «периодически нового» привлекала внимание Ю. Н. Холопова, который, в отличие от В. Гурлитта, пишет о загадочной равномерности трёхсотлетий в музыке, оговаривая, впрочем, что «имела место также и противоположность этой равномерности – ускорение обновлений» [188, с. 52].

Перейдем теперь к периодизации, осуществлённой в «Новой энциклопедии музыкознания» под редакцией К. Дальхауза и заключающейся в опоре на «нейтральные» хронологические отрезки – столетия.

Внешне здесь выдерживается чисто хронологический принцип: первые два тома посвящены музыке Древнего мира и средних веков, следующий (в двух частях) – XV и XVI веков, затем – в трёх томах – рассматривается музыкальная культура соответственно XVII, XVIII, XIX веков. В действительности, однако,

---

<sup>294</sup> Работа Пиндера «Проблема поколений в истории европейского искусства» уже упоминалась выше.



деление на столетия, заявленное в названии соответствующих томов, соблюдается не буквально: так, история музыки XVII века продолжается не до 1700, а до 1720 года; с этого же года начинается изложение содержания «Музыки XVIII века», а «Музыка XIX века», как уже отмечалось, охватывает с 1814 по 1914 годы.

Серия «Новая энциклопедия музыковедения» была задумана как издание, продолжающее традиции прежнего «Руководства по музыковедению», выпущенного в под редакцией Э. Бюкена. Если в основе коллективного труда, руководимого Бюкеном, лежал духовно-исторический метод, то «Новая энциклопедия музыковедения», как неоднократно оговаривал Дальхауз и как уже отмечалось выше, написана с новых научных позиций и следует структурно-историческому методу – здесь делается попытка соотнести друг с другом взгляды на историю композиции, институтов и идей.

Интересно, что хронологическое членение в соответствующих томах «Новой энциклопедии музыковедения» в некоторых моментах почти полностью совпадает с предпринятой около ста пятидесяти лет назад попыткой установления временных границ в издании Р.Г. Кизеветтера, гораздо более скромном в эмпирическом и теоретическом планах. Так, «эпоха Скарлатти» (имеется в виду оперный композитор А. Скарлатти – *М.П.*), охватывающая у Кизеветтера период с 1680 по 1725 годы, почти буквально соответствует периоду 1680-х – 1720-х годов, предлагаемому в томах «Новой энциклопедии музыковедения», касающихся музыки XVII – XVIII веков<sup>295</sup>. Опора на труд Кизеветтера отмечена самим Дальхаузом и в отношении еще одного временного отрезка – с 1814 по 1830 годы, озаглавленного в «Истории музыки» Кизеветтера как «Бетховен и Россини» и охватывающего с 1800 по 1832 годы.

Кизеветтер, которого вряд ли можно обвинить в бездумной склонности к «головокружению от Россини», пишет Дальхауз, назвал «эпохой Бетховена и Россини» время, к которому принадлежал он сам. И сколь бы озадачивающим

---

<sup>295</sup> На этот любопытный факт обращает внимание в своей статье Т. Хохранер [345, S. 59].

не казалось такое сопоставление на первый взгляд, оно является отнюдь не самым плохим критерием для историографии, пытающейся постичь прошлое на основе его же собственных предпосылок [270, S. 7]. В поисках ракурса, позволяющего лучше понять характеристику Кизеветтера, учёный пишет о «стилевом дуализме» музыки XIX века: утрата её прежнего единства – пусть и не абсолютного, но преобладавшего – есть, согласно Дальхаузу, фундаментальный по значению музыкально-исторический факт. Резкая граница, которая пролегла между «двумя культурами музыки», была связана не только с различием между итальянской оперой и немецкой инструментальной музыкой. Всё было сложнее: по мнению учёного, к «россиниевскому» типу музыки добавлялась виртуозность Паганини и Листа, а к бетховенским предпосылкам – симфонизм музыкальных драм Вагнера [ibid.]. Акцентируя важность отмеченного дуализма, Дальхауз пишет, что «противоположность между музыкальной культурой, в которой опера, а именно итало-французская, представляла собой воплощение музыки как таковой, и традицией немецкой классики, которая, вопреки Моцарту, являлась для европейского сознания традицией инструментальной музыки, в XIX веке простиралась до самых истоков понятия музыки, далеко выходя за пределы жанровых и национальных различий» [270, S. 11].

Сказанное позволяет сделать вывод: подчёркнуто «нейтрально-хронологический» подход к периодизации в дальхаузовской «Новой энциклопедии музыкознания» следует понимать именно как *результат долгого осмысления данной проблемы и попыток осуществить разные способы её решения*. Интересные наблюдения по этому поводу содержатся в уже цитированной статье Т. Хохраднера. Так, в публикации 1968 года «"Новая музыка" как историческая категория» у Дальхауза заметна скрытая опора на антропологический фактор: «...когда около 1740 года показалось, что старый стиль угас, резкое вытеснение "учёного" "галантным" (если говорить на языке XVIII века) *поколение спустя* (курсив мой. – М.П.) было скорректировано в гайдновских квартетах начиная с ор. 20 и в моцартовском обращении к Баху. Радикальность перелома около 1740 года едва ли можно постичь в абстрактном

музыкально-историческом плане изолированно в рамках истории композиции, так что приходится прибегать к попыткам социально-исторического обоснования» [67, с. 255–256]. В предисловии же к тому «Музыка XVIII века» (из «Новой энциклопедии музыкознания»), вышедшему в 1985 году, учёный избирает в качестве аргумента уже не антропологический, а социально-исторический фактор. Рассуждая о «галантном стиле», Дальхауз пишет: «...речь в первую очередь идёт не о стилистической и композиционно-технической, а об историко-эстетической категории: галантный стиль – это стиль галантного человека (*galant homme*), совокупность того, к чему человек одобрительно относится в обществе. И хотя стиль музыки XVIII столетия может, согласно критериям галантного человека, разделиться на приемлемые и неприятные феномены <...>, всё же не следует полагать, что категория галантного пригодна для характеристики стиля эпохи <...>. Имеется в виду не техника письма, объяснимая с помощью описания её композиционно-технических предпосылок и следствий, а комплекс эстетических критериев, которые должны быть дешифрованы социально-психологически» [269, S. 2].

Как уже говорилось, Дальхауз, руководивший изданием серии «Новая энциклопедия музыкознания», написал для неё том, посвящённый музыке XIX века – “*Die Musik des 19. Jahrhunderts*” [270]. Одна из проблем, с которыми пришлось столкнуться учёному, заключалась в установлении хронологических рамок исследуемого периода: Дальхауз исходил из понимания XIX века как относительно замкнутой и самостоятельной культурно-исторической эпохи, располагающейся между классицизмом и Новой музыкой. Выше отмечалось, что музыковед, сочтя заведомо неприемлемыми «календарные» вехи 1800–1900, резко противоречившие музыкально-историческим реалиям, взял за основу период с 1814 по 1914 годы, в более же ранней статье «XIX век сегодня» (1970) он предложил несколько иное хронологическое определение названного столетия – от «Героической» симфонии до «Песни о земле» [317, S. 9], никак, однако, его не обосновывая, отчего оно воспринимается как несколько произвольное.

Необходимо кратко сказать ещё об одной интересной попытке периодизации истории музыки, предпринятой Георгом Кнеплером (1906–2003). Австриец по происхождению, Кнеплер был весьма примечательной фигурой в нескольких отношениях. В молодости он был в дружеских отношениях с людьми, окружавшими Шёнберга; учась на музыковедческом факультете Венского университета, занимался у Гвидо Адлера и Эгона Веллеса. Проведя несколько недель в тюрьме, куда попал за свою коммунистическую деятельность, Кнеплер в 1934 году эмигрировал в Англию. После войны он вернулся в Вену, однако с 1949 года жил в Восточном Берлине, где возглавил открытую там Высшую школу музыки, затем – с 1959 года – стал директором и профессором Института музыковедения при университете им. Гумбольдта. Кнеплер – один из организаторов и активных деятелей Союза композиторов и музыковедов ГДР, а также (до 1990 года) главный редактор журнала «Beiträge zur Musikwissenschaft» – официального печатного органа данной организации. Как известно, Кнеплер был одним из первых, кто попытался применить к музыковедению марксистские методы. Гораздо менее известно, что ему после окончания войны и разделения Германии было в виде исключения разрешено сохранить свой австрийский паспорт – иными словами, Кнеплер был единственным музыковедом бывшей ГДР, кто мог беспрепятственно выезжать на Запад, общаться с коллегами по ту сторону Берлинской стены, участвовать в форумах и конференциях и знакомиться со всеми книжными новинками [390, р. 502]: уже один данный факт ставит Кнеплера на особое место и не может не вызвать дополнительного интереса к его работам. Не останавливаясь здесь на особенностях подхода Кнеплера и его коллег к музыковедению в целом, кратко коснёмся особенностей его историографии – именно в аспекте периодизации истории музыки.

Как указывает американская исследовательница Энн Шреффлер, Кнеплер потратил двадцать лет работы на то, чтобы по-новому написать историю музыки. Его двухтомная «История музыки XIX века» представляла собой начало шеститомного (так и не оконченного) труда, охватывавшего период с

Французской революции 1789 года до современности (предположительно он должен был завершиться 1989 годом). Выбрав названный временной отрезок и трактуя его как *единый этап*, восточногерманский музыковед демонстративно отверг традиционное деление на эпохи и стили, вместо этого *структурируя счёт времени в соответствии с политическими переворотами и экономическими переменами*. В другой своей работе, имеющей красноречивое название «История как путь к пониманию музыки», Кнеплер рассматривал музыку как неотъемлемый элемент человеческого общества, требующий исторического изучения, стремился раскрыть, как она функционирует и бытует в обществе, а также утверждал, что «без рассмотрения генезиса музыки нельзя полностью понять её сущность» [390, p. 505].

Представляется, что тем самым Кнеплер стремился показать первичные, подлинные причины, вызывавшие эволюцию музыки как искусства и преодолеть пассивно-созерцательный (как принято было выражаться ранее) характер прежней науки. Именно здесь – принципиальное отличие позиций Кнеплера и Дальхауза: если первый из них всячески стремился подчеркнуть экономическую и социальную обусловленность музыки, то второй, наоборот, настаивал на идее её художественной автономии.

Наблюдая за попытками осуществить периодизацию и вдумываясь в их смысл, нетрудно заметить, что различные модели зависят от разных исследовательских установок. Здесь вряд ли можно говорить о какой-либо одной закономерности, однако способ, тип, схема периодизации диктуется, похоже, не только парадигмами научного мышления, но и стремлениями, «волевыми усилиями» различных авторов.

Тем самым лишний раз подтверждается, что любой факт требует обязательной интерпретации, а значит, более или менее «насильственного» поворота в сторону авторской концепции; при этом неизвестно, что есть критерий его истинности: лёгкость или трудность такого действия?

Вернёмся к работе «Музыки XIX века». Очевидно, её рассмотрение нами будет выборочным и неполным: характеристика, претендующая на полноту,

была бы если не сопоставимой с объёмом данного труда, то всё же значительно более обширной, чем наша. Отметим также, что из насыщенных и содержательных текстов Дальхауза достаточно трудно вычленять отдельные мысли и детали: поступая таким образом, мы должны смириться с тем, что непременно нарушаем обусловленность последующего предыдущим и разрываем связь, устанавливаемую между социальными слоями, общественными организациями, жанрами и формами, эстетическими взглядами – и т.д., блистательно и неповторимо выстраиваемую в каждом параграфе масштабного труда немецкого музыковеда и свойственную его стилю мышления.

Один из важнейших вопросов, встающих в связи с характеристикой XIX века – в том, с каких основных точек зрения рассматривается данная эпоха, есть ли в исследовании Дальхауза некие «сквозные линии». В случае с музыкой позапрошлого столетия ответить на данный вопрос непросто: преобладает скорее «многообразие в единстве». Если сам учёный заявляет о структурно-историческом методе как основном, то при наличии несомненных признаков такого подхода взору читателя тем не менее открывается поразительное обилие аспектов, исследовательских ракурсов, многие из которых фактически оказываются заимствованными из источников, упоминаемых или цитируемых в тексте. Возникает ощущение, что основной «структурной единицей» труда Дальхауза является не глава (наиболее крупные части, на которые делится монография – Введение и пять глав), а параграф внутри главы, охватывающий в среднем 8–10 страниц.

Нами уже отмечалось тяготение Дальхауза к небольшим фрагментам и кратким статьям, объединение которых представляли собой его более крупные работы и монографии. Некая фрагментарность, однако, ощущалась и ощущается во всех крупных трудах и монографиях Дальхауза – «Музыка XIX века» не стала здесь исключением. Если же масштабное исследование имеет тенденцию подразделяться на небольшие разделы и параграфы, это значит, что

его допустимо читать (и публиковать в переводе!) небольшими фрагментами, словно возвращаясь тем самым к их «изначальному» статусу кратких статей.

Неудивительно также, что в дальхаузовской «Музыке XIX века» взаимопроникают и дополняют друг друга исторический и теоретический ракурсы исследования и изложения материала: в тексте книги есть целый ряд аналитических этюдов, отдельные из которых мы кратко воспроизведём.

Вероятно, основной «сквозной линией» в книге Дальхауза может считаться прослеживание исторической судьбы жанра оперы<sup>296</sup>. Намёк на это содержится уже во введении – в параграфе «Стилевой дуализм» [270, S. 7–13], где имеется в виду уже обсуждавшаяся выше характеристика Р. Кизеветтером эпохи, в которую он жил, как «эпохи Бетховена и Россини».

После заявленной во введении антитезы немецкого инструментализма и итало-французской оперы речь об опере постоянно возобновляется: говорится о французской комической французской и немецкой операх, о Беллини и Доницетти (исходя из особой протяженности и певучести их мелодий), драматургии «большой французской оперы» (Д.Ф. Обера, Дж. Мейербера, а также Дж. Россини – на примере «Вильгельма Телля»); Дальхауз не мог не коснуться музыкальной драмы Р. Вагнера (которой посвящён целый ряд работ учёного) и оперы-драмы Дж. Верди. В параграфе «Идея национальной оперы» из Главы III (1848–1870) кратко рассмотрены оперы М. Глинки, Ф. Эркеля, Ст. Монюшко, Я.В. Томашека, Б. Сметаны; в следующем параграфе речь идёт об опере буффа, оперетте и так называемой савойской опере<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> Глубокий и серьёзный интерес Дальхауза к театру – как драматическому, так и музыкальному – дал о себе знать уже в студенческие годы, когда будущий музыковед стал заведующим литературной частью Немецкого театра в Гёттингене, где с 1950 по 1958 год работал под руководством одного из крупнейших театральных деятелей тогдашней Германии – Хайнца Хильперта (1890–1967). В этот период Дальхауз, по словам его давнего друга и коллеги Рудольфа Штефана, перечитал огромное количество мировой художественной литературы от Калидасы до Брехта (во время краткого визита в Цюрих Дальхаузу даже удалось познакомиться с самим Брехтом) [394, S. 203].

<sup>297</sup> Имеются в виду оперетты драматурга У.Ш. Гилберта и композитора А. Салливена, ставившиеся в лондонском театре «Савой».

В Главе IV (1870–1889) находим краткий анализ образцов «лирической драмы» и оперного реализма<sup>298</sup>, а в параграфе под названием «Русская музыка: эпическая опера» странным образом объединяются «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Князь Игорь» А. Бородина, «Золотой петушок» Н. Римского-Корсакова и «Евгений Онегин» П. Чайковского<sup>299</sup>.

Уже говорилось, что опера выступает одним из компонентов охарактеризованного во введении стилевого дуализма, являющегося, согласно Дальхаузу, сущностным признаком музыки XIX века<sup>300</sup>. Учёный рассматривает его проявление на основе анализа двух музыкальных фрагментов, представляющих обе «культуры музыки» – россиниевскую и бетховенскую. Они резко контрастны не только по музыкальному материалу, жанровой принадлежности, но и по глубинному смыслу музыки, способу организации и раскрытия содержания. Это каватина Рауля из четвёртого действия «Гугенотов» Мейербера (1836) и экспозиция 17-й сонаты Бетховена op. 31 № 2 (1801–1802). Кратко воспроизведём аналитические этюды Дальхауза, где разобраны эти примеры.

Каватина Рауля, представляющая собой один из разделов большой дуэтной сцены Рауля и Валентины, анализируется Дальхаузом, главным образом, с точки зрения её мелодического зерна – первых четырёх тактов темы. Весь смысл этой – действительно прекрасной, гибкой, певучей – мелодии заключён в ней самой. «Говорить о теме здесь, вопреки её краткости <...>, вполне адекватно, поскольку четыре такта, в которых сосредоточена мелодическая субстанция, покоятся внутри себя, не требуя продолжения и не

<sup>298</sup> К ним причислены оперы Гуно, Массне, «Кармен» Бизе и «Сказки Гофмана» Оффенбаха (сравниваемые на основе общих для них признаков жанра *Opéra comique*).

<sup>299</sup> Такие сочинения, как «Лалла Рук» Ф. Давида, «Царица Савская» и «Дань Заморы» Ш. Гуно, «Аида» Дж. Верди, «Джамиле» Ж. Бизе, «Царица Савская» К. Гольдмарка, «Король Лахорский» и «Таис» Ж. Массне, «Лакме» Л. Делиба и «Суламифь» А. Рубинштейна, упоминаются в параграфе «Экзотизм, фольклоризм, архаизм» IV главы). В последней главе говорится об опере после Вагнера (Х. Пфизнер, Э. Хумпердинк, Х. Вольф, К. Дебюсси, «Саломея» и «Электра» Р. Штрауса) и веризме.

<sup>300</sup> Хотя с бóльшим основанием применительно к музыке XIX века можно говорить о стилевом плюрализме, а не о дуализме – тем более, что таковой плюрализм демонстрируется самим Дальхаузом в дальнейшем изложении.



давая никаких стимулов к развитию. Единственное, что можно ожидать от этой музыкальной мысли – то, что она будет повторена. <...> Смысл формы, следовательно, направлен на показ мелодии, а не на то, чтобы развивать тему» [270, S. 10–11]<sup>301</sup>.

Собственно, так с темой и происходит: далее кратко приводится схема формы данного раздела и говорится о повторениях и имитациях, являющихся даже несколько надоедливыми и навязчивыми, однако способствующими сюжетному и драматургическому смыслу каватины – стремлению удержать прекрасное, но неудержимое мгновение<sup>302</sup>.

Сравнивая мейерберовскую каватину и фрагмент I части бетховенской сонаты, Дальхауз намеревается как можно более ярко подчеркнуть пропасть, зиявшую между «двумя культурами музыки»<sup>303</sup>.

I часть сонаты ре минор op. 31 № 2 – одно из сочинений, в которых Бетховен, по его собственным словам, стал прокладывать «новый путь». Именно данная часть, пишет Дальхауз, бесчисленное количество раз анализировалась как особенно показательная для Бетховена, как парадигма его «мышления посредством формы» (“Formdenkens”).

В 1980 году в журнале «Die Musikforschung» была опубликована статья Дальхауза «Об идее формы сонаты Бетховена d-moll op. 31 № 2» [315]: эта же сонатная форма рассматривается в книге «Людвиг ван Бетховен и его время» 1988 года [290]<sup>304</sup>. Кратко воспроизведём ход мысли учёного в названных разборах 17-й сонаты.

---

<sup>301</sup> В нотном примере, данном здесь Дальхаузом, не приводится клавир оркестрового сопровождения, содержащего имитации и действительно подчеркивающего певучесть мелодии темы.

<sup>302</sup> Кратко сказано также о соотношении разобранный фрагмента дуэта с предыдущим и последующим материалом.

<sup>303</sup> Однако акцентирование «дуализма» итало-французской оперы и австро-немецкого инструментализма невольно заставляет задуматься о том, что прочие художественные направления и музыкально-стилевые тенденции в музыке позапрошлого столетия Дальхауз, по всей видимости, вольно или невольно ставил ниже двух названных: русская опера и инструментальная музыка XIX века, следовательно, по своим эстетическим достоинствам не могут приравниваться к обеим сторонам отмеченного «стилевого дуализма».

<sup>304</sup> Некоторые интересные детали, имеющие отношение к разбору I части сонаты в «Музыке XIX века» и вносящие новые оттенки, уже были рассмотрены нами в статье «О методологии музыковедческого анализа Карла Дальхауза». См.: [160].

Статья о 17-й сонате Бетховена начинается с акцента на функциональной необычности «аккордовых ударов», открывающих раздел Allegro в репризе, такты 159-171 [315, S. 311]<sup>305</sup>. Не будучи прямо или косвенно связанными с материалом главной темы, они занимают её место, в результате чего напрашивается вопрос, каким образом замещение, мотивно ничем не обоснованное, всё же воспринимается как таковое. Дальхауз показывает, что новый материал в репризе (аккордовые удары и арпеджио) по смыслу тонко соотносится с главно-связующим разделом I части, материал которого отсутствует в репризе и заменяется аккордами и арпеджио. Учёный пишет: «Аккордовая схема тактов 159-171,  $Cis_6 - fis - D_6 - g - E_6 - A$ , бас которой образует хроматический ход  $eis - fis - g - gis - a$ , почти дословно перекликается со схемой тактов 107-118 в разработке,  $fis_6 - h - G_6 - C - A_6 - d$  (за исключением смены мажоров и миноров, что в гармонических секвенциях не играет особой роли). Указанное сближение, которое ввиду нерегулярности секвенционных структур нельзя отбросить просто как незначительное сходство общих мест – не случайность, а часть разветвлённого тематико-гармонического процесса – процесса, образующего жизнь формы» [ibid., S. 310]. Затем Дальхауз обращает внимание на сходство трёх секвенционных построений, находящихся соответственно в экспозиции, разработке и репризе сонаты: такты 29-41, 107-121 и 159-171. Именно через это сходство раскрывается своеобразие I части, её «идея формы»: *функционально двойственные либо неопределённые фрагменты оказываются сходными благодаря отмеченной секвенции и таким способом взаимно проясняют смысл друг друга.*

По мнению Дальхауза, в репризе становится понятным, во-первых, загадочное расширение Largo до речитатива, а во-вторых, отказ от тематизма в тактах 159-171. При этом отмечается следующий тонкий музыкально-смысловый момент<sup>306</sup>: реприза с её редукцией тематизма в тактах 159-171 и

<sup>305</sup> Нумерация предполагает, что 1-я и 2-я вольты в конце экспозиции считаются вариантами одних и тех же тактов: 89-92.

<sup>306</sup> Очевидно, ранее не оговаривавшийся в богатейшей немецкоязычной литературе о Бетховене, которую учёный хорошо знал.

сохранением почти нейтральных по облику аккордов и арпеджио в известной степени восстанавливает «рудиментарное состояние начала» части. Учёный отмечает: «загадочные такты репризы <...> оказываются последней стадией непрерывного процесса, в котором постоянно опускаются отдельные, обособленные структурные признаки и заново подхватываются другие, осуществляющие связь со следующей ступенью развития». При этом снятие тематизма в экспозиции (имеется в виду арпеджио прелюдийного плана) и репризе I части компенсировано гармоническим сходством: такты 1-3 и 7-9 с гармонической схемой  $A_6-d$  и  $C_6-F$  близки тактам 143-148 и 153-158 с аккордами  $A_6-d$  и  $C_6-f$ . Два звена секвенции, замаскированные в экспозиции резкими перепадами темпа между Largo и Allegro, проступают в репризе более явно благодаря речитативному расширению Largo (пусть и без выписанной гармонической поддержки – *М.П.*), а «подчёркивание поначалу скрытой гармонии есть, несомненно, одна из причин речитативного расширения Largo, констатируемого некоторыми музыковедами со смущённой растерянностью», – пишет Дальхауз [315, S. 312]<sup>307</sup>.

Заслуживает быть процитированным также рассуждение из V главы книги «Людвиг ван Бетховен и его время» – из § 4, озаглавленного «Форма как трансформация», с важной в данном случае игрой однокоренных слов: «Тематическая структура I части будет предметом споров до тех пор, пока не прекратятся попытки насильственно проводить различия между “основными” и

---

<sup>307</sup> Отметим, что с Дальхаузом не вполне можно согласиться в том, что в репризе I части 17-й сонаты, в тактах 159-171 перед нами лишь модуляционное движение, которое «выявляется столь ясно как раз потому, что кроме этого не происходит ничего, на что можно было бы обратить внимание» [315, S. 310]. Между второй речитативной фразой Largo (такты 153-158) и аккордами с арпеджированным продолжением Allegro (такты 159-170) появляется *новая* интересная связь музыкального материала (субстанциальная связь, как выразился бы Дальхауз), а именно: подхват, «цепляемость» ямбической интонации на восходящей малой секунде. Ямбичность здесь чувствуется тем ярче, что при переходе от  $gis^1$  к  $a^1$ , от  $a^1$  к  $b^1$  и от  $e^2$  к  $f^2$  второй из звуков внутри каждой из трёх названных пар ярко выделен сфорцандо. Из двутактов здесь образуются такты более высокого порядка, дающие ямбическое соотношение: двутакты из аккордов на  $Cis_6$  и  $D_6$  воспринимаются как безусловно более лёгкие, чем двутакты из арпеджио на  $fis$  и  $g$ . Продолжая эту мысль, следует отметить, что предыдущее чередование Largo и Allegro (в самом начале репризы, такты 143-152) тоже образует аналогичный «подхват» интонации, на сей раз – на хореической нисходящей большой секунде, которую образуют два последних звука речитатива –  $g^1-f^1$  – и их многократные повторения в попарно объединяемых восьмых в Allegro –  $a^1-g^1$ ,  $g^1-f^1$  и т.д.

“дополнительными” признаками, вместо того, чтобы воспринимать их как среду для диалектики, образующей представления о форме части как о процессе трансформаций. <...> Одностороннее решение (о функции в форме тактов 1-2 и 21-22. – *М.П.*) было бы неадекватно форме произведения. Возможность по-разному истолковывать смысл одних и тех же тактов в процессе развёртывания формы нужно считать осознанием той парадоксальной структуры, которая именно в своей противоречивости образует художественный характер формы. Такты 1-2 не являются вступлением, предвосхищением или же экспозицией темы – их функция в том, чтобы призвать к активному, действенному восприятию, инициировать диалектический процесс, в котором предыдущие значения разделов формы существуют наравне с возникающими позднее. Определения “вступление”, “тематическое предвосхищение” и “экспозиция темы” наслаиваются друг на друга, причём одно не вытесняет другое» [290, S. 153–154].

Во Введении к «Музыке XIX века», содержащем краткое рассмотрение сонаты, музыковед тоже говорит об «идее формы» (*Formidee*), но уже с иной точки зрения. Отмечая невозможность подходить к музыкальной мысли с критериями итало-французской оперы, Дальхауз пишет: «То, что лежит в основе произведения, есть не тематическое – или, более того, мелодическое – “озарение”, а “идея формы”»<sup>308</sup>. «Идея формы, – продолжает Дальхауз, – состоит не в обмане, который слушателю необходимо разглядеть, а в двойственности, которой он должен придерживаться как эстетического принципа: противоречие между тематическим обликом (дословно – *dem gestischen* – «музыкальным жестом», тем, как ведёт себя тема – *М.П.*) и тональным моментом в экспозиции есть не недостаток формы, а её смысл» [270, S. 12].

---

<sup>308</sup> Имеется в виду невозможность считать начало сонаты полноценной главной партией из-за его прелюдийного облика, а следующий раздел (такт 21 и след.) – из-за имеющейся здесь модуляции, приводящей к побочной теме.

Музыкальная форма в первой части сонаты – «рефлектированная», замечает Дальхауз: она предполагает знание схемы, на основе которого можно адекватно оценить отклонения от неё: «Тема, вместо обычного экспонирования, распадается на “ещё не” (тему) в начале и “более не” (тему) с такта 21» [270, S. 11–12].

Завершая свое рассуждение о рассмотренной музыке Мейербера и Бетховена, учёный заостряет обнаруживаемые им здесь крайности: подчеркнутую процессуальность и смысловую неоднозначность в I части ре-минорной сонаты, «почти лишённой тематического вещества», и самоценность мелодии, её яркое и рельефное тематическое зерно, где вся сущность музыки сводится к композиторской находке, мелодическому «озарению».

Возвращение к одним и тем же произведениям под несколько различным углом зрения, умение увидеть и выделить в них новые важные качества – показательная особенность Дальхауза именно как теоретика-аналитика. При этом, как мы можем убедиться, выдающийся немецкий музыковед старательно избегает анализа выразительного характера рассматриваемых им тематических элементов, а также их жанрово-интонационного генезиса: так, в аналитических этюдах о I части 17-й сонаты ни слова не говорится о сходстве речитативных фраз в репризе с вокальностью, оперностью – представляется, что Дальхауз совершенно не согласился бы с Роменом Ролланом, видевшим здесь, как известно, «один из наиболее поразительных у Бетховена примеров прямой речи в музыке» (либо – что ещё точнее – для Дальхауза это не столь важно). Однако философско-диалектические выводы и обобщения, абстрагирование от частных – непереносимое и обязательное качество текстов немецкого музыковеда, словно вдохновлённого музыкой на подобные размышления.

Выше уже отмечалось, что важное проявление структурно-исторического подхода в дальхаузовской «Музыке XIX века» – попытка соотнести жанровые, стилевые, социальные, национальные и некоторые другие области и сферы рассматриваемого хронологического периода. Социальный аспект труда учёного, на котором необходимо остановиться (и который, заметим, отнюдь не

обязательно должен считаться отличительным признаком только лишь структурно-исторического подхода) заключается в том, что *музыкальную культуру XIX века Дальхауз аргументированно связывает прежде всего с классом буржуазии.*

В первый момент такое мнение может показаться парадоксальным: оно, безусловно, не вполне согласуется с тем, как романтизм рассматривался в музыковедческих трудах советского периода (даже после того, как был преодолен вульгарный социологизм 1930-х – 1950-х годов, слово «буржуазия» в известной степени продолжало сохранять негативный оттенок). Однако дальхаузовская апология буржуазии становится более понятной, если, во-первых, вспомнить уже отмеченное негативно-критическое отношение Дальхауза к музыковедению бывшей Восточной Германии (а значит, и бывшего СССР), во-вторых – принять во внимание, что сам музыковед был выходцем из семьи инженера, то есть примыкал либо был социально близок к той самой «просвещённой» буржуазии, которую он считал хранительницей идей и идеалов музыкального искусства XIX века<sup>309</sup>.

Понятие «буржуа» или представителя буржуазии, как убеждён Дальхауз, требует дифференциации, чтобы стать употребительной категорией для социальной истории музыки, не желающей ограничиваться общими местами <...>. В Германии и Австрии традиции классицизма и романтизма – после финансового краха венской аристократической культуры, от которой вплоть до 1809 года зависел Бетховен – хранились именно «просвещённой буржуазией», то есть слоём общества, главной опорой которого выступали чиновники <...>. В социально-историческом плане, однако, просвещённая буржуазия занимала несколько странное «изолированное» положение: её почти не коснулись социальные потрясения данного столетия, так что вряд ли можно

---

<sup>309</sup> Тот факт, что для провозглашения и творческого воплощения передовых идей в искусстве необходимо было иметь разностороннее гуманитарное образование, неоднократно отмечается Дальхаузом в тексте книги. Безусловно, класс, с которым ассоциируется творческая восприимчивость и гуманитарная образованность, никак не может отождествляться либо ассоциироваться с так называемым филистерством, подвергавшимся многочисленным нападкам Р. Шумана.

говорить о влиянии хронологических вех социальной истории на границы периодов в истории музыки [270, S. 95].

Конкретизация буржуазии в социально-историческом плане осуществляется учёным в тесной связи с буржуазной концертной жизнью – именно для этого употребляется выражение «просвещённая буржуазия» – Bildungsbürgertum. Здесь выстраивается тонкое рассуждение, связывающее характеризуемый социальный слой со столь важной для музыковеда «абсолютной музыкой»: поскольку образование давало возможность вырваться из «царства необходимости», олицетворявшего буржуазной повседневностью, то эстетическое созерцание, самозабвенное погружение в музыку (в чём, согласно взглядам романтиков, и заключался прекрасный «иной мир») выступало здесь в качестве одного из путей к образованию в самом фундаментальном и глубоком смысле слова, восходящем к Гумбольдту и Гегелю. Музыка, предназначавшаяся не только для «наслаждения», но и для «понимания»<sup>310</sup>, предполагала безмолвное, сосредоточенное слушание – именно так она могла выполнить свою просветительско-образовательную функцию.

Поскольку речь идёт об автономной, а не функционально-прикладной музыке, то в плане исполнительской практики, согласно Карлу Филиппу Морицу, это означало бережное отношение к произведению, неприкосновенность его целостного облика. Чуть выше находим дальхаузовское уточнение относительно того, что буржуазный концерт (ретроспективно воспринимаемый сегодня как классический, так как он безраздельно господствовал около столетия) являл собой тип, включавший увертюру, сольный концерт и симфонию. Прежняя привычка нарушать единство симфонии, исполняя одну её часть в начале, другую в конце концерта,

---

<sup>310</sup> Здесь нетрудно увидеть намёк на близость «понимания» музыки и столь важной для Дальхауза «музыкальной логики».

тогда как в качестве средних частей выступали виртуозные пьесы и фрагменты опер, ушла в прошлое<sup>311</sup>.

Изячно подытоживая сказанное, Дальхауз пишет: отличительными признаками, характеризовавшими «просвещённую буржуазию», как раз и были программы концертов, включавшие увертюру, сольный концерт и симфонию; понятие музыкального произведения, вызывавшее уважительное отношение и исключавшее нарушение его целостности; наконец, эстетическое созерцание как способ поведения на концерте – условие, при котором музыка могла выполнить свою образовательно-просветительскую функцию [270, S. 40–42].

В понимании *буржуазного характера* музыкальной культуры XIX века, пишет Дальхауз, сливаются несколько смысловых оттенков: организационная структура, на которую опиралась эта культура; прослойка «законодателей вкуса» (“Geschmacksträgerschicht”), чьё суждение о серьёзной музыке было решающим; социальный характер принципов и идей, лежавших в основе центральных музыкальных жанров.

Дальхауз касается общественного положения музыкантов (композиторов и исполнителей), почти всегда принадлежавших к буржуазному сословию, затрагивая их отношения с аристократией (иногда содержавшие унижительный для музыкантов оттенок). Кроме того, им уточняется, что от эмансипации буржуазии, к которой относились музыканты, следует отличать интеграцию в высший слой буржуазии – коммерсантов, чиновников, членов академий наук (Akademiker) [ibid., S. 34–35].

Дальхаузом рассматриваются области и сферы бытования музыки в XIX веке с их краткой характеристикой: камерное музицирование (квартеты, лидертафели, любительские оркестры), где грань между сословиями могла быть зыбкой и временно забываться; оперы, где публика делилась на сидевшую в ложах и стоявшую в партере. Возникла также проблема понимания языка и

---

<sup>311</sup> Точнее, пишет Дальхауз, от симфонического концерта, сохранявшего целостность произведения, отделился развлекательный, где вполне допускалось указанное беззаботно-неуважительное отношение к циклической композиции.



содержания оперы, главного объекта внимания в спектакле (благородство голоса, манера держать себя на сцене или же драматургия, вокальный стиль, сюжет, трогавший либо оставлявший равнодушным) [270, S. 35–36].

Обуржуазивание оперы *seria* в XIX веке ещё пока недостаточно исследовано, считает Дальхауз, имея в виду изучение соотношения и взаимодействия социально-экономических, социально-психологических, эстетических и композиционно-технических моментов.

Дальхауз протестует против распространённого мнения о том, что опера *buffa* была насквозь буржуазным жанром. В отношении содержания и места действия типично буржуазной, как уточняет Дальхауз, была не опера, показывавшая жизнь данного сословия, а скорее сентиментальный, способный растрогать публику спектакль – *Comédie larmoyante* (фр. – слезливая комедия), невыносимая для аристократов, и буржуазная трагедия XVIII века.

Типично буржуазные явления музыкальной культуры XIX века – бесчисленные любительские хоры: певческие академии, «песенные застолья», «венки песен» (*Liedertafeln, Liederkränze*), объединявшие в себе музицирование и непринужденное общение.

Социально-психологические корни этого явления, обретшего в XIX веке массовый характер в Германии, в Англии и во Франции, пока не исследованы, констатирует Дальхауз, отмечая в то же время политические импликации<sup>312</sup> и кратко касаясь музыкально-композиционной стороны<sup>313</sup>. Дискуссии о соотношении демократического и патриотического, способного оправдать эстетические недостатки, шли постоянно. И данная полемика, считает Дальхауз, бесконечна, так как она ведётся с разных позиций и точек зрения: критики указывают здесь на недостатки музыки обсуждаемых хоровых жанров, а апологеты – на сам процесс музицирования в музыкально-хоровых собраниях

---

<sup>312</sup> Имеются в виду национально-патриотические тенденции, связанные и обусловленные настроениями Французской революции конца XVIII века.

<sup>313</sup> Подразумевается композиторская необходимость писать просто и удобоисполнимо, приводившая к тому, что стиль сочинений, написанных для «песенных застолий», эволюционировал от «благородной простоты» в сторону тривиального – китча.

с его особой атмосферой, где был важен политический или (в случае с ораториями) религиозный момент [270, S. 38–39].

В отличие от деятельности хоровых любительских объединений, концертная жизнь, по Дальхаузу, стала показательной институциональной формой буржуазной музыкальной культуры – эмансипировавшаяся буржуазия утверждала себя здесь как «прослойка законодателей вкуса» в музыке. До середины XIX века, полагает Дальхауз, трудно сказать однозначно, какой тип концерта задавал тон – публичный (буржуазный) или частный (аристократический), хотя слава самого Бетховена утверждалась в частном концерте. И музыкально-историческое значение именно частного концерта, считает Дальхауз, недостаточно осознано как в научной, так и в популярной литературе (среди причин – и скромное число документальных источников, и невольное предубеждение буржуазных историков относительно аристократической традиции) – написать историю частного концерта было бы и вполне справедливо, и несложно [ibid., S. 40].

\*\*\*

Названия ряда параграфов, входящих во введение и пять глав книги, содержат противопоставления – «Традиция и реставрация», «Национальное начало и универсализм», «Виртуозность и интерпретация», «Лирическая драма и оперный реализм» и др. Суть представленных в них оппозиционных пар весьма различна, однако всякий раз противопоставляемые понятия и явления рассматриваются гибко диалектически, обнаруживая неожиданные смысловые оттенки и ярко репрезентируя типичную для учёного манеру мыслить. Смелая диалектика используемых понятий, подходов, эстетических взглядов (допустимо сказать: элементов *разных структур*) освещает по-новому и представляет в своеобразном ракурсе даже привычные и хорошо знакомые музыкально-исторические факты.

Рассмотрим в качестве примера третий параграф второй главы, озаглавленный «Виртуозность и интерпретация» [ibid., S. 110–117]. Задача, которую призвана решить музыкально-историческая характеристика

исследуемых понятий, заключается в реконструкции условий, при которых виртуозность принадлежит истории музыки *как искусства* (курсив К. Дальхауза – *М.П.*). Раскрывая смысл общеизвестного феномена виртуозного исполнительства в XIX веке, Дальхауз сосредотачивает своё внимание на фигуре Ф. Листа, композиторское творчество и особенно музыкально-эстетические взгляды которого многократно становились объектом пристального внимания музыковеда.

Под виртуозностью и интерпретацией у Дальхауза имеются в виду два основных, противоположных способа бытования музыки в условиях концертной жизни XIX века, предполагающих одновременно особое отношение к каждому из них, их восприятие представителями разных слоёв общества, различный аксиологический статус и, как следствие, резко различную внутреннюю организацию формы-структуры<sup>314</sup>. Если фортепианная виртуозность олицетворяла собой эффектно блестящий, но крайне неглубокий в содержательно-смысловом и эмоциональном плане тип исполнительства, где музыкальный текст фигурировал лишь в качестве повода и стимула (*Vorlage*) для исполнителя, а центр тяжести с произведения перемещался на инструменталиста или певца [270, S. 113], то интерпретация – как нечто диаметрально противоположное – была неотделима от ощущения непререкаемого авторитета и художественной значимости, ненарушимой и несомненной современности, актуальности композиторского наследия прошлого (прежде всего – баховского и бетховенского творчества).

Клавирная виртуозность, в отличие от скрипичной, пишет Дальхауз, возникла не в XVII веке, а в период «Бури и натиска», в конце XVIII века, и изначальный облик музыкального материала здесь – не одноголосные пассажи и фигурации, как в скрипичной музыке, а рапсодически-экспрессивный стиль свободных фантазий<sup>315</sup>. Ученый даёт тонкое объяснение того факта, что Лист

<sup>314</sup> Фактически подразумеваются два типа музыкальной культуры внутри концертной жизни.

<sup>315</sup> Видимо, имеются в виду пьесы наподобие входящих в «Шесть сборников сонат, свободных фантазий и рондо для знатоков и любителей» К.Ф.Э. Баха, хотя уточнения у Дальхауза нет.

смог органично перенести идею скрипичной техники Паганини в область музыки для фортепиано. Для выдающегося пианиста-виртуоза, в отличие от таких его современников, как Тальберг, Калькбреннер или Дрейшок, была решающей не техника, а понимание того, что виртуозность в принципе способна принять участие в «романтической революции», перенесённой из литературы в музыку. Лист смог разрешить дилемму «блестящего стиля» и «авангардистского» новаторства в композиции, сделав виртуозность средством для включения в музыкальную форму «экспериментального» композиторского материала. Композитор осознал, что подчёркнутая новизна музыкального языка виртуозно-технических пьес может быть именно тем веществом, той составляющей, которых ему не хватало в окружавшем его модном исполнительском стиле [270, S. 110–111].

В качестве примера для рассмотрения Дальхауз выбирает сонату «По прочтении Данте», напоминая её подзаголовок – «*Fantasia quasi una sonata*» – и обыгрывая далее его смысл. Необычность сонаты, выделяющая её из музыкально-исторического контекста 1830-х годов – в своеобразном сочетании новизны и, как выражается Дальхауз, примитивизма. Проблема, стоявшая перед Листом, заключалась в необходимости выстроить крупную форму на основе новаторски-смелого, но проблематичного для развития мотива вступления с опорой на тритон. Лист использует для этого метод виртуозной вариации, обнаруживающий почти неисчерпаемые ресурсы для развития.

Однако жанры фантазии и сонаты выступают как противоречащие друг другу: в фантазии, восходящей к прототипам конца XVIII века, господствовала «экспрессивно-риторическая жестикуляция», скреплявшая собой мелкие разделы и преодолевавшая их фрагментарность. Переход от фантазии к сонате, отражённый в подзаголовке сочинения, означал не что иное, как преодоление пианистической виртуозностью дробности и фрагментарности вариаций и рондо<sup>316</sup>, приближаясь тем самым к «логической форме» сонатной идеи.

---

<sup>316</sup> Формы вариационного цикла и рондо Дальхауз обозначает здесь соответственно как «формы ряда» и «формы группировки», используя собственную классификацию типов форм,

То, что фантазия приобретает черты сонаты, а пианистическая виртуозность становится основой «крупной формы», было этапом большого и важного процесса, который завершился сменой принципа виртуозности интерпретацией произведения<sup>317</sup>.

Однако музыкальное мышление, опиравшееся на тему и тематическую разработку, склонялось к логической форме. Такая форма предполагала постепенность и непрерывность развития, вступающие в противоречия с остановленными мгновениями и яркими, но краткими образами-состояниями, имевшими место внутри виртуозной вариационности<sup>318</sup>. Композиционно-историческая разница между варьируемой тематической основой и тематической разработкой связана с различием в исполнительской практике, где одно тяготело к аранжировке и приспособлению к тем или иным условиям, другое же сохраняло буквальную верность оригиналу.

Примерно в середине XIX века примат виртуозности постепенно сменился понятием интерпретации произведения, требовавшей уважительного и серьёзного отношения к содержащемуся в нём некоему смысловому ядру. Именно такой философско-исторический смысл Дальхауз усматривает в характеризуемой им реформе Листа и в его умении объединить принципы виртуозности и логической формы. В данной связи музыковед ещё раз возвращается к уже затронутой им проблеме концертного репертуара, указывая, что в организационно-историческом плане виртуозный концерт постепенно

---

сложившихся в классико-романтической музыке европейской традиции. Данная систематика изложена в монографии «Анализ и ценностное суждение»: [260, S. 54–58]. Напомним, что кроме указанных принципов – ряда (Reihung) и группировки (Gruppierung), – Дальхауз в данной работе называет также принцип развёртывания (Fortspinnung), присущий, в частности, григорианскому хоралу, и принцип развития (Entwicklung), лежащий в основе мотивно-тематической работы сонатной формы. Не будучи универсальной и всеохватной, эта классификация (ставящая целью сформулировать критерии эстетической ценности музыки) являет собой достаточно небольшой, локальный аспект системы взглядов учёного, несколько напоминая, в свою очередь, классификацию форм Б. Асафьевым по принципу тождества и контраста в работе «Музыкальная форма как процесс».

<sup>317</sup> Виртуозность, как считает Дальхауз, опиралась на цепь вариаций как на свою парадигму; виртуозность, импровизация, принцип варьирования мелодико-гармонической основы и концентрация на самоценном эстетическом мгновении, функционально не связанном с музыкальной формой, предполагали друг друга как «идеальные типы».

<sup>318</sup> В сентябре 1848 года Лист прекратил концертную деятельность – из контекста рассуждений Дальхауза следует, что причиной здесь могло служить именно осознание возможности подчинить виртуозность глубокому композиторскому замыслу.

сменился сольным выступлением артиста (Recital). В его программе блестящие и эффектные пьесы стояли рядом с сонатой, предметом «интерпретации», а также симфоническим концертом, где вместо пёстрой и фрагментарной программы начала XIX века установилось сочетание увертюры, сольного концерта и симфонии. Части симфонии уже не могли произвольно отделяться, как это имело место в XVIII веке в условиях дивертисментно-развлекательной атмосферы: в новом концерте, несшим на себе отпечаток духа просвещенной буржуазии, симфония утвердилась как главный раздел трёхчастной диспозиции, основанной на принципе восхождения<sup>319</sup>.

Именно здесь Дальхауз усматривает исток гибридной формы «концерта-симфонии» – сочетания трёхчастного концертного и четырехчастного симфонического циклов, что заметно, в частности, в Первом концерте Листа ми-бемоль мажор (1849), а также в Втором фортепианном концерте Брамса си-бемоль мажор (1881) [270, S. 113–116]<sup>320</sup>.

Как мы видим, Дальхауз касается целого ряда взаимосвязанных областей и аспектов музыки эпохи романтизма: через феномен виртуозного исполнительства он переходит к облику тематизма, и шире – музыкального материала, его типичному содержанию и способности к развитию, форме как типу композиции (кратко при этом также затрагиваются особенности истории скрипичного и клавирного исполнительства). Виртуозность и интерпретация как типы отношения к музыке, её исполнению и восприятию предполагают одновременно социальные группировки и слои, которым это отношение было присуще, аксиологический аспект, а также проблему концертного репертуара, где своеобразно пересекались, в частности, жанры симфонии и концерта, сближавшиеся и взаимно влиявшие друг на друга. Завершая данный параграф рассмотрением формы-структуры и содержательных аспектов концертов Шумана и Листа, Дальхауз тем самым логически замыкает его и на новом

<sup>319</sup> Трёхчастность симфонического цикла учёным никак не оговаривается.

<sup>320</sup> От данного типа, по мнению Дальхауза, принципиально отличается внутренняя организация шумановского фортепианного концерта ля минор.

уровне возвращается к тому, с чего начиналось изложение – характеристике музыкальной ткани, облика тематизма сочинений и их внутренних возможностей.

Понимая феномен концертной жизни как совокупность социальных моментов, организационных норм, эстетических установок, композиционно-технических и жанровых признаков исполнявшихся произведений, немецкий музыковед убедительно реализует свой подход к истории музыки, названный им структурно-историческим.

Другое интересное проявление диалектики противоположных понятий находим в параграфе из Введения – «Национальное начало и универсальность» (“Nationalismus und Universalität”) [270, S. 29–34].

Универсальность венского классицизма есть контрастный фон для противодействия разнообразных тенденций в музыке XIX века, пишет Дальхауз. Внутренняя целостность, царившая в XVIII веке – в барокко и венском классицизме – как представляется, была утрачена в эпоху политических и индустриальных революций.

Отказа от общепринятого кодекса правил композиции, царившего как в развлекательной, так и в серьёзной (ausprachtvoll) музыке, в XIX веке не было. Фридрих Блюме в связи с элементами и принципами музыкального письма не без основания говорил о классико-романтической эпохе, отличавшейся в этом смысле от барокко, с одной стороны, и от Новой музыки – с другой. Но законы музыкального ремесла, считает Дальхауз, не имели в XIX веке решающего значения для художественного характера музыкального произведения. «Дилетантизм» Мусоргского позволял понять особую, сложную материю, сущность (Substanz) его музыки. И упрёк в недостатке композиторской техники, вновь и вновь звучавший в XIX веке в адрес таких авторов, как Вебер, Вагнер, Берлиоз, не есть признак нарушения традиции музыкального ремесла – напротив, это свидетельство того, что данный упрёк смолкнет в XX веке.

Итак, универсальность композиторской техники, проявлявшаяся, например, в сочетании популярного и эзотерического в произведениях

наподобие «Волшебной флейты» (1791) Моцарта и «Сотворения мира» Гайдна (1798), нарушилась. В XIX столетии «высокая» музыка всё более удалялась от «низкой» (Адорно называл это расколом музыки на авангард и китч), однако соотношение между разными сферами и областями музыки – в частности, между «тривиальной» и «подлинно народной» музыкой было достаточно неоднозначным и непростым.

Утверждение о том, что венский классицизм был стилистически универсальным, можно, согласно Дальхаузу, понять и как стирание жанровых границ и устранение национальных различий. И если стилевые средства Гайдна, Моцарта, Бетховена были способны охватить все музыкальные жанры (оперу, ораторию, мессу, симфонию, дивертисмент, клавирную сонату), то композиторов-романтиков обозначается тенденция к специализации, исключая возможность представить фортепианного композитора Шопена в роли симфониста, автора музыкальных драм Вагнера как сочинителя квартетов или симфониста Брукнера как автора вокальных циклов.

Соотношение идеи универсализма (как наследия классицизма) и национального характера (стремившегося пронизывать собой прежде всего оперу) не было их противопоставлением, уточняет Дальхауз. Универсализм достигался *с помощью* национального, а не *вопреки* ему. События из сфер литературы, музыки и политики пересекались и влияли друг на друга.

Диалектика национального и универсального в музыке не может быть выражена простой и осознанной формулой. Так, международное признание какого-либо композитора не есть коррелят космополитического сознания. Между антропологическими идеями общечеловеческого, национального и индивидуального в XIX веке царил очень сложное, запутанное соотношение – размышления этой эпохи постоянно обращались к эстетическим вопросам.

Считалось очевидным, что чтобы быть подлинно оригинальным, национальное надо укоренять в «народном духе». В шумановской эстетике противоположностью оригинального в этом смысле фигурировало, с одной



стороны, эпигональное, с другой – космополитическая смесь стилевых национальных элементов <...> [270, S. 30].

Если национальное, продолжает Дальхауз, и было основой, питавшей композиторов, которым не подобало впадать в эклектизм, то, с другой стороны, зависимость от национального не должна была означать превращения композиторов в её заложников. Шуман, превознося «резко выраженную национальность» Шопена в рецензии 1836 года на его Первый и Второй фортепианные концерты, в то же время отмечал, что искусство требует большего и что «узкие интересы клочка земли, на котором он родился, должны были быть принесены в жертву интересам общечеловеческим; его новейшие произведения постепенно теряют свой специфический сарматский характер – всё более и более приближаются они к тем всеобщим идеалам, творцами которых издавна считались божественные греки»; на этом новом пути «нас снова приветствует дух Моцарта» [238, с. 262].

Итак, Шуман ни в коем случае не ощущал национальное и универсальное как взаимоисключающие альтернативы. Национальное должно преодолеть свой «узкий интерес», ограниченность и перейти в мировое, универсальное, не растворяясь и не исчезая в нём. «Приноситься в жертву» должно не национальное как таковое, а узконациональное, боязливо и высокомерно замыкающееся в себе самом [270, S. 31].

Соотношение национального и индивидуального как «изначального» и «корнящегося в «народном духе», намного тоньше и сложнее, чем это нередко себе представляли, убеждён германский музыковед. Возникновение национальной музыки почти всегда выступает в качестве выражения политически мотивированных требований, выдвигаемых стремлением к национальной самостоятельности, которое скорее подавляется и находится под угрозой. Обращение к фольклору проблематично ещё в двух отношениях: во-первых, народная музыка (Барток сказал бы точнее – крестьянская, добавляет Дальхауз) определена и ограничена скорее регионально и социально, чем национально; во-вторых, вновь и вновь становилось ясно, что простого

цитирования фольклора не хватает для обоснования подлинного, аутентичного национального стиля. *Не цитата, а «интонация»*, как сказал бы Борис Асафьев (курсив мой – М.П.), является определяющей для национального характера в музыке (впрочем, тут же оговаривается Дальхауз, термин «интонация» представляет собой скорее проблему, чем её решение)<sup>321</sup>.

Национальный характер образует сложная конфигурация признаков. Его определение ещё более затрудняется тем, что национальное начало, как и программно-поэтическое – исторически изменчиво и проявляется как средоточие событий, обстоятельств, решений и намерений. Можно попытаться преодолеть трудности исторического анализа национального характера в музыке тем, что определить это национальное не как субстанциональное (то есть проявляющееся в определённых свойствах музыкального материала – наподобие гармонии, ритмики, тембра и т. д. – М.П.), а как функциональное, где взаимопроникают эстетические и политические моменты. Пример, приводимый Дальхаузом, таков: Люлли, который не был французом по происхождению, в течение столетия воспринимался во Франции как основоположник национального стиля. Напротив, испанское у Глинки, не менее «аутентичное», чем русское, мешает признать таковым происхождение композитора. Разница между французским у Люлли и испанским у Глинки – лишь историко-функциональная: Глинка, в отличие от Люлли, не был признан испанцами как «национальный композитор», в музыке которого усмотрели и уловили собственную национальную идентичность – под влиянием гипотезы о «народном духе» (гердеровского и гегелевского тезиса, уточняет Дальхауз

---

<sup>321</sup> Двойственное отношение Дальхауза к данному термину, а также ко всей теории Асафьева – весьма показательно. С одной стороны, перед нами явное свидетельство интереса германского музыковеда к концепции его российского коллеги, достаточно известного в Европе, и желания ознакомиться с данной концепцией (упоминание русскоязычного издания книги «Музыкальная форма как процесс» в библиографическом списке к статье “Form” из 12-го издания Музыкального словаря Римана [275] скорее подтверждало, что Дальхауз знал о существовании данного труда, но не был знаком с его содержанием; его более поздняя рецензия перевода главной работы Асафьева на немецкий язык [264] отличалась остро-критической направленностью, о чём ещё пойдёт речь ниже). С другой стороны, интонационная теория была заведомо неприемлема для Дальхауза, поскольку предполагала понимание музыки как отражение окружающего мира. Наконец, здесь ощущается и осознание значительных трудностей, встававших перед Асафьевым при его попытке обосновать осмысленность и содержательность музыки.

выше), неизвестной в XVII и XVIII столетиях, но исторически-действенной в XIX веке. Получается, что происхождение композитора, несущественное применительно к Люлли, стало в случае с Глинкой мерилем национальной музыкальной «аутентичности», и национальное, не выросшее «изнутри» и не опиравшееся на «этническую субстанцию», классифицировалось как «экзотическое».

Другой пример – большие различия в музыкальных проявлениях и восприятии «немецкого» с точки зрения политической, эстетической и социальной: эти факторы играли совершенно разную роль в случаях с Бахом, Гайдном и Вебером. И хотя далеко не всегда необходимо подробно анализировать сложное переплетение политических, социальных, эстетических, композиционно-технических условий и мотивов, определяющих национальное начало в конкретный момент истории, в целом можно утверждать, что именно анализ такого рода должен быть целью историографии, стремящейся уловить национальное в музыке с помощью истории, а не мифических категорий [270, S. 32–33].

Итак, отношение к национальному существенно менялось от XVII–XVIII столетий к веку XIX, когда национальное стали понимать как обязательную принадлежность «народного духа». Эта идея, восходящая к Гердеру, соединилась с политическими стремлениями к национальному самоопределению, и с конца XVIII века – с эпохи «Бури и натиска» – сформировался идейный комплекс, в котором сливались и дополняли друг друга понятия оригинального, национального и аутентичного. Для историка, осознающего эти тонкости, недопустимо судить о проявлениях национального в одну эпоху, основываясь на эстетических принципах другой.

Наконец, укажем на диадку понятий, в процессе рассмотрения которой Дальхаузом вскрываются интересные и важные вопросы и проблемы – *традиция и реставрация*.

Отношение к прошлому, характерное для той или иной эпохи, зависит, с одной стороны, от степени самоочевидности традиций, а с другой, от форм

восприятия, в которых в более позднее время усваивается наследие более раннего, указывает учёный. Исторической перемене подвержена ориентация композиторов на общие законы и правила письма, на традиции жанров или на отдельные, индивидуальные произведения; меняются и системы эстетических категорий, которыми руководствуются композиторы при усвоении традиций [270, S. 21].

О традиции после 1800 года говорилось редко – в отличие от начала 1920-х годов, и ощущения революционного перехода к новому при наступлении романтизма не было. Перелом в ведущих принципах музыкального письма, имевший место около 1730 года, не был замечен ни около 1815 года, ни около 1830. Классицизм в музыке не относили к «старому», делает уточнение учёный.

Реставрация, которая была нужна музыке барокко в период романтизма, не была столь же необходимой для классицизма при переходе к романтизму: постепенность смены классицизма романтизмом не нарушалась. Однако формы восприятия музыкальных традиций около 1800 года коренным образом изменились. Стилевой дуализм, уходящий корнями в XVII век (*prima prattica* и *seconda prattica*), привёл к кризису учения о музыкальном ремесле: правила строгого стиля XVI века по-прежнему продолжали изучаться, хотя они, подобно мёртвым языкам древности, ничего не давали, например, для сочинения опер. В учении о гармонии, которое справедливо критиковал Шёнберг, ни слова не говорилось о том, как находить осмысленное или связное последование гармоний, в учении о мелодии преобладали эстетические рассуждения. Учение же о форме, возникшее в конце XVIII века, застыло в схематизме – таковой противоречил эстетике формы, ориентированной на индивидуальность и неповторимость.

Кризис ремесла обострялся ещё и тем, что понятие классического образца, шаблона изменило свою функцию в эпоху, эстетика которой обуславливалась идеей оригинальности <...>: подражание (*imitatio*) было

вытеснено и дополнено, выражаясь языком эстетики XVIII века, духом соперничества (*aemulatio*).

Традиция придерживалась зыбкой середины между сохранением жанра, в истории которого отдельные произведения были лишь звеном в преемственности поколений, и выделением произведений, надолго оставшихся репертуарными и скорее не репрезентировавших жанр, а притязавших на индивидуальность и неповторимость. Несколько иначе Дальхауз так формулирует эту мысль: старая традиция «двигалась» по цепочке сохранения норм жанра, новая же – «заклучалась» в произведениях, которые сами являли собой основу традиции.

Если живая традиция подобна непрерывающейся цепи, то реставрация – в общепринятом понимании – это восстановление исчезнувшего прошлого после некоего нарушения непрерывности, следы которого неизгладимы и неуничтожимы. И внутренне противоречивая попытка путём рефлексии вновь обрести то, что как «сущностный характер» (“*Substantialität*”, кавычки Дальхауза – *М.П.*) было утеряно, делает такую реставрацию – пусть внешне удачную – делом, строго говоря, перечёркивающим самоё себя (Дальхауз, в частности, оговаривает противоречивость и неоднозначность «ренессанса» Палестрины и Баха в XIX веке, их романтизации)<sup>322</sup>.

В XIX веке при восприятии Баха акцент делался на его инструментальной музыке, что есть выражение незаметного, но глубокого и важного эстетического переосмысления: в результате произведения Баха (инструментальные, уточняет Дальхауз) не только превратились в автономную, абсолютную музыку, но и были возвышены прямо-таки до образца и парадигмы «чистой» инструментальной музыки, в которой романтизм надеялся постичь сущность музыки как таковой. Путём романтизации Баха романтизм

---

<sup>322</sup> Такая позиция Дальхауза-историка, ставящая под сомнение названную реставрацию, напоминает об отношении к прошлому И.Г. Дройзена – крупного и оригинального методолога истории, оказавшего несомненное влияние на немецкого музыковеда.

удостоверился в музыкальной реальности того, что ему смутно представлялось в виде эстетической идеи [270, S. 22–25].

С другой стороны, Бах, как указывает музыковед, в XIX столетии стал «композитором композиторов». Решающим здесь было то, что авторы наподобие Шопена и Вагнера, чуждавшиеся недвусмысленных полифонических экзерсисов, обнаруживали влияние Баха, исходившее из центральной для своего времени идеи: выразительность и полифония не исключают, а наоборот, дополняют и даже взаимно усиливают и подчёркивают друг друга; характеристические пьесы могут быть фугами, и, наоборот – иначе говоря, строгий стиль не есть окаменелость, выразительность же вовсе не исключает следования правилам. Таков был существенный для музыки принцип, которым XIX век обязан Баху.

Эта мысль вновь звучит и дополняется некоторыми другими размышлениями в статье Дальхауза, которой суждено было стать последней – «Бах и романтический контрапункт» [263]. Остановимся на ней подробнее<sup>323</sup>.

Внешним поводом к написанию статьи послужили односторонность и некорректность точки зрения, согласно которой подлинная полифония и дифференцированная тональная гармония исключают друг друга. Дальхауз не только вскрывает их взаимообусловленность и неизбежную связь, но и высказывает предостережение по поводу опасности чрезмерного доверия к упрощенной теории гармонии, имеющей дидактическую направленность.

Выражение «романтический контрапункт», вынесенное в заглавие статьи, представляет собой аналогию термину Курта «романтическая гармония»: если такая гармония предполагала использование созвучий, богатых диссонансами и хроматикой, то «романтический контрапункт» – результат взаимодействия полифонии с романтической гармонией [263, S. 15]. Предлагая такой термин и обосновывая его, Дальхауз в полной мере учитывает не только развитие

---

<sup>323</sup> Отметим, что статья не содержит ни малейшего намёка на то, насколько серьёзные проблемы со здоровьем учёный испытывал во время работы над ней – наоборот, она покоряет и убеждает оригинальностью и глубиной постановки проблем, пылкостью мысли, а также обозначает перспективы обращения ко все новым и новым вопросам музыкальной науки.

композиторской техники, но и историю идей (разных типов знания, обладающих относительной обособленностью, хотя и живущих и развивающихся в контексте музыкальной жизни): собственно рассмотрение взаимодействия эволюции выразительных средств, техник композиции и их эстетического восприятия следует считать ещё одним проявлением структурно-исторического подхода, который учёный настойчиво пропагандировал.

Умение тонко почувствовать эстетическую подоплёку и внутреннюю основу рассматриваемых явлений вновь позволяет музыковеду найти угол зрения, под которым традиционно знакомые явления приобретают новые, неожиданные оттенки смысла. Так, в статье, помимо романтического, идёт речь о «программном контрапункте» – сочетании тем и мотивов, встречающемся в программной либо оперной музыке и получающем сюжетную мотивацию. Говорится также о явлении, получающем название «гармонической многомерности»: под этим имеется в виду нечто подобное политональным сочетаниям или линейности и имеющее место в частности, в прелюдии си-бемоль мажор op. 28 Ф. Шопена, рассматриваемой в качестве своеобразной аналогии прелюдиям ми минор, фа минор и си мажор из I тома ХТК И.С. Баха.

Формулируя противоположность (достаточно схематичную и условную) барочной и классико-романтической гармонии как склонности к неквадратности и бесконечному секвенционному развёртыванию, с одной стороны, и к квадратности и каденционной чёткости – с другой, Дальхауз доказывает преимущество композиторов-романтиков в отношении творчества Баха и раскрывает новую жизнь баховской полифонии в изменившихся стилистических условиях (развенчивая при этом негативные характеристики романтического контрапункта как «мнимой полифонии» либо псевдополифонии). Эстетическая и структурная тонкость, отмечаемая учёным, состоит в понимании романтиками венско-классического тонально замкнутого и квадратного периода не как застывшего и неподвижного, а как модели для образца и подражания, творческого стимула, позволившего, в частности, Вагнеру вновь открыть в баховской полифонии идею «бесконечной мелодии», а

также самым разным композиторам обогатить их собственную технику непрерывностью и текучестью, в духе которой баховский контрапункт и воспринимался в XIX веке.

Возможность переосмыслить прошлое, глядя на него из сегодняшнего дня, а на этой основе получить возможность взглянуть иначе на самих себя – такое диалектическое понимание историзма (предполагающее, как обычно, сочетание теории, истории, эстетики, порой также социологии, психологии восприятия) не может не привлекать внимания к трудам немецкого музыковеда. Выше уже говорилось, что анализы сонат Бетховена Рудольфом Рети, предполагающие изолированное рассмотрение их ритмики и интервалики, способствовали обоснованию парадоксальной возможности применения более поздних аналитических методов к более ранней музыке (учитывая, в частности, что такая постановка вопроса встречалась в трудах разных музыковедов, приходивших к ней иногда независимо друг от друга).

Мыслям подобного рода в последней статье Дальхауза созвучна трактовка контрапункта, при которой он выполняет функцию тембра. Имеется в виду понимание тембра как компонента музыкальной ткани, равноправного с другими – с учётом эмансипации тембра, начавшейся у романтиков, усиливающейся на рубеже XIX – XX веков (Малер, Шёнберг и Р. Штраус) и достигшей кульминации у сериалистов. «Ретроспективный» подход к тембру у романтиков и восприятие, наступившее после его сериализации в практике авангарда второй волны (в частности, письма выразительных средних голосов не только ради полифонии, а ради полноты звучания, неотъемлемой от тембровой стороны и приобретающей сонорный оттенок, когда «все инструменты стремятся сказать нечто важное, воспринимаемо ли оно по отдельности или нет» [263, S. 14]), позволило Дальхаузу ставить вопрос указанным образом.

Говоря о подходе Дальхауза к XIX веку – в только что рассмотренном ракурсе переосмысления его представителями баховского контрапунктического наследия – следует, на наш взгляд, воздержаться от слова «реставрация» в его



привычном смысле (и применимом скорее к столь популярному в наши дни аутентичному исполнительству).

Вернёмся теперь к труду «Музыка XIX века» – к проблеме восприятия в ту эпоху наследия прошлого.

Самыми старыми авторами, сочинения которых утвердились в репертуаре в эпоху романтизма, были Глюк, Гайдн и Моцарт. Дальхауз уточняет, что «Ифигения в Тавриде» (1767) Глюка, «Дон-Жуан» (1787) и «Волшебная флейта» (1791) Моцарта, а также некоторые из «Лондонских» симфоний Гайдна стали теми центральными произведениями, на основе которых начало складываться современное представление об оперном и концертном репертуаре. Впрочем, тут же говорит Дальхауз, в отношении XIX века к классикам, творившим до Бетховена, примерно в середине столетия наметился кризис, который до известной степени был противоположностью к растущей славе Баха. Глюк считался не бесспорным<sup>324</sup>; интерес к Гайдну, музыку которого Шуман хотя и воспринимал как некое противоядие «болезненной», исполненной байронизма эпохе, уже не был столь же глубоким, как раньше. Еще сложнее и интереснее обстояло дело с Моцартом и с отношением к его музыке.

История восприятия моцартовского творчества, в отличие от бетховенского, как замечает Дальхауз, не была непрерывной – в этой связи хорошо заметно, как понимание Моцарта менялось в зависимости от преобладания в нем классического либо романтического начала [270, S. 26].

Причины, обусловившие славу Моцарта в 1790-х годах (по принципу резкого контраста к безмолвной катастрофе в 1780-х), скорее случайно совпали, чем имели общие истоки: успех «Волшебной флейты» у самой разной публики, эзотерическое восприятие «Дон-Жуана» в поэтико-романтических кругах, а также растущая на фоне военно-политических катастроф потребность сопоставить национально-поэтическую классику с национально-

---

<sup>324</sup> Возможно, потому, что, как нам представляется, его музыка была слишком явно обусловлена театральным действием.

музыкальной<sup>325</sup>. «Чисто романтическая» сущность поздних симфоний и «Дон-Жуана» была для Гофмана не менее важна, чем классическая.

С другой стороны, оговаривает Дальхауз, Шуман мог даже в таких сочинениях, как моцартовская симфония соль минор (1788), услышать «ясность, покой, грацию – признаки античных творений искусства»<sup>326</sup>.

Однако, как полагает музыковед, с трудом можно понять тот факт, что шумановская трактовка Моцарта, канонизированная затем в 1850-е годы благодаря трудам Отто Яна, оставалась показательной на протяжении всего XIX века – даже если вспомнить, что это был век Р. Вагнера. Представляется, что в рецепции Моцарта более действенным было абстрактное представление о классицизме в музыке, чем конкретное впечатление от слушания его сочинений – столь влиятельными были идеи, определявшие собой названный период времени.

В тесной и довольно своеобразной связи с обликом моцартовской музыки Дальхауз говорит об облике музыки бетховенской: между этими композиторами сложилось примерно такое же антиисторическое соотношение, как между резко различными Рафаэлем и Микеланджело – биографическое включалось сюда наравне с музыкальным. И здесь, считает Дальхауз, до сих пор неясно, чем изначально определялся миф о Бетховене. Это могли быть представления о его личности наподобие портрета «смущённого и растерянного, с беспорядочно всклокоченными волосами» гения [238, с. 182]<sup>327</sup>, революционера, спровоцировавшего неловкую и щекотливую ситуацию в

<sup>325</sup> Отчасти идея венского классицизма есть отражение веймарского, указывает Дальхауз.

<sup>326</sup> Имеется в виду высказывание Шумана про Моцарта из ранней рецензии на фортепианные этюды И.Н. Гуммеля. Полностью данная мысль Шумана звучит так: «Ясность, покой, грация – признаки античных творений искусства, но также и моцартовской школы. Грек даже своего Юпитера-громовержца рисовал ясноликим, но таков и Моцарт, мечущий молнии» [238, с. 125]. Указание на источник цитаты имеется в примечаниях к 5 тому Собрания сочинений Дальхауза [285, S. 857]. Под «Моцартом, мечущим молнии», однако, могла подразумеваться скорее не соль-минорная симфония KV 550, (тем более, что у Шумана такого уточнения нет!), а до-мажорная симфония «Юпитер» KV 551. У Дальхауза, таким образом, или ошибка, или элемент натяжки.

<sup>327</sup> Из рецензии Шумана, написанной в 1835 году о «Коротких и рапсодических фортепианных пьесах». См. указание на источник цитаты: [285, S. 857].

Теплице (Беттина Brentano), «чародея и жреца» музыки (Э.Т.А. Гофман)<sup>328</sup>, что, в свою очередь, определяло круг произведений Бетховена, считавшихся показательными и характерными. Возможно, однако, что всё было наоборот – обусловленный эстетическими причинами выбор, в жертву которому были принесены все сочинения дивертисментной традиции, являл собой основу музыкального опыта и материал для биографических построений.

Относительно творчества Бетховена, пишет Дальхауз, существовало мнение, что оно в XIX веке было переистолковано из абсолютной музыки в программную и «романтизировано» путем неверного понимания продуманной, рационально-рефлектированной формы как нарушенной. Такого рода предрассудки являются неискоренимыми именно потому, что они не вполне ошибочны, хотя и сильно искажают подлинную картину. Идея абсолютной музыки, отвергнутая романтиками, сама имела романтическое происхождение: она восходит к Л. Тику и Э.Т.А. Гофману и означает, что от программной инструментальной музыки, имеющей свой сюжет, и от характеристической, передающей аффекты и характеры, отличается «поэтическая», которая свободна от представления (*Darstellung*) ясно очерченных сюжетов, характеров и аффектов, чтобы стать языком, позволяющим уловить и почувствовать «бесконечное».

И если согласиться с гофмановской «романтизацией» Бетховена, следовало бы задать вопрос, в какой мере эстетическую сущность его инструментальной музыки образует представление аффектов, характеров, сюжетов или пересекающее границы земного «бесконечное томление»? По мнению Дальхауза, при такой «романтизации» разница между абсолютной и программной музыкой несущественна.

Неизменно интересными, глубокими и оригинальными были замечания Дальхауза о восприятии музыкальной формы тех или иных произведений,

---

<sup>328</sup> Из рецензии Гофмана на Пятую симфонию Бетховена, опубликованной в *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (1809/1810), Sp. 630–642, 652–659 [346]. См. указание на источник цитаты: [285, S. 858].

обусловленном эстетическими взглядами, специфическим видением представителей какого-либо социального слоя, хронологического периода. В данном случае учёный указывает на односторонность понимания (связанного с «романтизацией» музыки путем ее «литературизации») в XIX веке бетховенской трактовки формы (Formdenken) как неверной, а также на сомнительность вывода (вытекающего из принципа “quasi una fantasia”) о том, что «бесформенность» оправдывается богатством содержания. В отношении XIX века к Бетховену решающей была разница не между «строгой» и «нарушенной» формой, а между «проблематичной» формой, с одной стороны, и неудачно сформулированной альтернативой «схематичной» и «нарушенной формой» (“schematische” und “aufgelöste” Form) – с другой. Неповторимость и индивидуальность бетховенских музыкальных форм, согласно Дальхаузу, коренится в том, что они есть решение специфических, всё новых и новых ставящихся в них проблем. Напротив, в романтизме, где индивидуальность и художественный характер произведения зависели от тематизма и мотивов и от их «поэтической» сущности (Substanz), формы могли либо оставаться схематичными (так как уже не были важны), либо нарушались и модифицировались (поскольку приспособлялись к сюжету, поэтическому содержанию) [270, S. 27–28].

Выше в связи со структурным подходом к музыкальной историографии нами уже отмечалось, что Дальхауз, соотнося друг с другом жанровые, стилевые, социальные, национальные аспекты музыки XIX века, добавляет к ним аксиологическую проблему высокого и тривиального. Эта проблема волновала его на протяжении ряда лет – рассуждения по данному поводу мы встретим, в частности, в монографиях «Анализ и ценностное суждение», «Музыкальная эстетика», «Основы истории музыки». Они содержатся также в статье «XIX век сегодня», к которой мы здесь ещё раз обратимся – тем более, что аксиологическая проблематика получит развитие и в «Музыке XIX века».

Музыка позапрошлого столетия наводит немецкого музыковеда на размышления о понятиях «классического» и «романтического» (кавычки

Дальхауза – *М.П.*). Классическое понимается здесь не в историко-стилистическом плане (творчество венских композиторов-классиков), а как ценностное, аксиологическое: «классическое» – то, что неподвластно истории [317, S. 11]. Дополняющей противоположностью к «классическому» является «исторически значимое», эстетический ранг которого сомнителен. Учёный выстраивает здесь более дифференцированную шкалу художественных достоинств музыки, привлекая затем для её пояснения и уточнения реалии XX века.

Как известно, в немецкоязычных странах в прошлом столетии закрепилось подразделение музыки на две категории – E-Musik (*ernste Musik* – серьёзная музыка) и U-Musik (*Unterhaltungsmusik* – развлекательная музыка). Недостатком такой дихотомии Дальхауз считает её грубое и активное влияние на слушательское сознание: воспринимая незнакомую музыку, невольно склоняются к тому, чтобы классифицировать её по данной двоичной схеме.

Однако, кроме серьёзной и развлекательной, существовала также и «средняя музыка» XIX века, как её предлагает назвать Дальхауз. Она заполняла разрыв между потребительской ценностью (способностью выполнять прикладные функции) и художественностью. Эта достаточно обширная область, будучи характерной частью музыкального наследия, включала в себя самые различные жанры – «от салонного сочинения до периферии симфонической музыки». Проблема дифференциации музыки на ценностные ранги усложняется тем, что, кроме банального и содержательно-скудного, существовало также устаревшее – его учёный обозначает словом *Schund* (нем. хлам, старьё). И если публика XIX века, прекрасно чувствовавшая дух значительного и серьёзного в музыке (чуткая к «классическому», если воспользоваться термином Дальхауза), реагировала на устаревшее и отвергала его, то китч она принимала безо всякой критики. Причина, считает учёный, состоит в том, что «на нечто высокое стало претендовать музыкальное

бесчинство и безобразие» (Unfug)<sup>329</sup>. Может даже показаться, что судили при этом на основе скорее моральных, чем эстетических критериев [317, S. 11].

Однако сегодня, в отличие от XIX века, устаревшее скорее терпят – как китч, не отвергая его. Но если китч в XX веке приобретает угрожающие масштабы (в частности, из-за технического прогресса с его огромными возможностями массового тиражирования, а также изменившимися социальными условиями жизни – прежде всего в Западной Европе и США. – *М.П.*), то все более жёсткой проверке подвергается и художественность дошедших до нас репертуарных произведений [*ibid.*, S.12].

Мы видим, что подход Дальхауза к определению эстетической ценности музыки был чрезвычайно гибким и включал опору на целый ряд признаков: репертуар концертов в XIX веке, мнение публики критики относительно тех или иных произведений, учёт психологии восприятия разных сословий и социальных групп. В отличие от работы «Анализ и ценностное суждение», где германский музыковед пытался сформулировать имманентно-музыкальные критерии эстетической музыки, в данном случае он, не игнорируя их полностью, опирается на совершенно другие факторы.

### **3.4 Русская музыка в контексте анализа Дальхаузом музыки XIX века**

Отношение Дальхауза как представителя культуры Германии к культуре России невозможно определить однозначно: оно являет собой не более чем частный аспект большой и сложной проблемы взаимного влияния и обоюдной оценки двух стран, которые сильно различались в разные годы, в разных сферах и у разных их представителей.

Рассматривая методологический плюрализм в историографии Дальхауза, мы уже упоминали теорию русского литературного формализма – работы представителей этого направления, переводившиеся на немецкий язык, были

---

<sup>329</sup> К сожалению, не уточняется, что под этим имеется в виду.

известны Дальхаузу и высоко им оценивались (укажем также, что обращение учёного к данным работам, возможно, было связано с довольно длительным полуофициальным запретом на литературный формализм в бывшем СССР – немецкий музыковед, весьма сведущий в филологии, возможно, пристально изучал их ещё и потому, что идеи русских формалистов плохо сочетались с официальным литературоведением СССР и Восточной Европы 1950-х – 1980-х годов).

Вполне естественно, что Дальхауз, говоря о XIX веке, не мог не обратиться к русской музыке, представлявшей собой в это время слишком важное и заметное явление в европейской жизни. Само количество приводимых Дальхаузом имён представителей русской музыкальной культуры, приближающееся к двум десяткам – не столь уж незначительно в масштабах книги. И всё же можно говорить о некоем высокомерно-снисходительном отношении, заметном, в частности, не только при разборе, но и при упоминании тех или иных произведений<sup>330</sup>. Сам их круг чрезвычайно ограничен, выбор же конкретных образцов представляется не вполне обоснованным и даже произвольным. Так, например, из сочинений Даргомыжского назван лишь «Каменный гость», из оперного творчества Римского-Корсакова – «Золотой петушок» (полностью проигнорированы «Снегурочка», «Сказание о граде Китеже», «Сказка о царе Салтане», «Садко» и др. оперы), Мусоргский фигурирует только как автор «Бориса Годунова» (без указания «Хованщины»), при упоминании «Весны священной» Стравинского умалчиваются «Жар-птица», «Петрушка» – и т.д.

Наибольшего внимания удостоились Глинка и Мусоргский. Первого из них Дальхауз склонен оценить достаточно высоко, сохраняя, однако, некую пренебрежительность – назовём, в частности, рецензию Дальхауза на немецкое

---

<sup>330</sup> Такое отношение было своеобразной традицией у ряда немецких музыковедов, обращавшихся к русской музыке, и Х. Риман здесь – очень показательный пример. Отметим, однако, что Дальхауз гораздо более «любялен» в своих высказываниях о русской, и шире – славянской музыке, чем тот же Т. Адорно. Правда, в качестве противоположного примера можно привести чуткость и уважение как к русской, так и ко всей славянской культуре со стороны И.Г. Гердера, выглядящего своеобразным исключением на общем фоне.

издание «Записок» Глинки, опубликованную в газете “Frankfurter Allegemeine Zeitung” от 3 июня 1969 года<sup>331</sup>. Здесь констатируется: история музыки XIX века отмечена именами композиторов, которых «хорошие музыканты» злобно упрекали в том, что они наполовину дилетанты. Это справедливо и для Глинки, представляющего собой определённую загадку: историков неизменно волнует вопрос, как стало возможным, что в стране без каких бы то ни было условий и «первопроходцев» в области музыки мог появиться значительный композитор<sup>332</sup>. Ответ, как полагает Дальхауз, следует искать в пока что мало исследованной дворянско-аристократической культуре XVI – XIX веков (вновь несколько озадачивающая точка зрения, говорящая об однобоком и поверхностном понимании русских музыкальных традиций). На это, по мнению Дальхауза, указывает автобиография Глинки; в ней, убеждён музыковед, необходимо выделить некоторые факты из общего нагромождения приведённых автором пёстрых сведений, ввиду чего чтение «Записок» представляет интерес для терпеливого читателя.

«Иван Сусанин» («Жизнь за царя») характеризуется немецким музыковедом как «опера спасения», но стилистический концепт, лежащий в её основе – рецепция народной песни или народно-песенного духа (*Rezeption des Volkslieds oder des Volksliedtons*). Объясняя пробуждение и рост национального начала в музыке, Дальхауз связывает его с возникшей в обществе потребностью

---

<sup>331</sup> Дальхауз – автор громадного числа рецензий, в работе над которыми органично соединились его любознательность, эрудированность, наблюдательность, острый критический ум, регулярное самообразование. Здесь следует вспомнить и о таком факте его биографии, как работа с 1960 по 1962 годы музыкальным редактором газеты «Stuttgarter Zeitung». Занимаясь редакторской деятельностью, Дальхауз побывал на премьерах многих значительных сочинений Новой музыки – в частности, опер Х.В. Хенце, П. Хиндемита, Л. Ноно, К. Орфа (не прекращая параллельного изучения сочинений композиторов Ренессанса, музыкальной эстетики, теории музыки). Рецензии на самые различные музыкально-книжные новинки выходили из-под пера Дальхауза до последних лет его жизни.

<sup>332</sup> Показательно в этом отношении название рецензии – «Полудилетант. Автобиография Михаила Глинки». Сам композитор назван «аполитичным», «боязливым» и «верноподданным». См.: [292, S. 150]. Трудно сказать однозначно, что перед нами в данном случае – элементарное незнание таких выдающихся явлений русской культуры, как знаменитый распев, партесный концерт, доглинкинская опера, инструментальная музыка конца XVIII – начала XIX веков, русский романс – или же упорное нежелание их замечать? Так или иначе, Дальхауз слабо и неполно представлял себе жанровые, социальные, эстетические и культурологические составляющие того явления, которым была русская музыка в XIX столетии.



в музыкальном выражении или отражении национально-политического чувства: «Категория национального в музыке есть скорее понятие, относящееся не к музыкальному материалу, а к политической и социально-психологической функции»<sup>333</sup>. Жанром, воплотившим национально-музыкальный стиль, учёный считает оперу, а не симфонию, что связано с «ориентацией эпохи, в которую образование означало прежде всего компетентность в литературе, на классическую поэтику, считавшую высшим жанром драму – точнее, трагедию» [270, S. 180]<sup>334</sup>.

Говоря о связи стилистического замысла национальной музыки с идеей народной песни, Дальхауз расценивает контраст русской песенности и польской танцевальности в «Иване Сусанине» как наивный, хотя и эстетически оправданный<sup>335</sup>. Довольно странна трудность Дальхауза, испытываемая им при попытке обосновать, почему русской национальной оперой стал именно «Иван Сусанин», а не «Руслан и Людмила». Перед нами – яркий пример размышлений европейца, наблюдавшего русскую культуру «со стороны» и не чувствовавшего её специфики; показательно, что русскоязычные источники при этом не использовались: Дальхауз опирался на книги английского музыковеда Дж. Абрахама «Очерки по русской музыке» (Studies in Russian Music, London, 1935) и «Славянская и романтическая музыка» (Slavonic and Romantic Music, London, 1958). Неполнота и односторонность при рассмотрении русской музыки в таком случае естественны и неизбежны.

---

<sup>333</sup> При всей глубине приведенной мысли мы всё же не можем не считать её односторонней: на наш взгляд, именно анализ музыкального материала позволяет раскрыть интереснейшие закономерности проявления национального, например, в мелодике, гармонии, формообразовании и т. д.

<sup>334</sup> Дальхауз, как мы знаем, был весьма глубоко осведомлён в области оперной театральной драматургии – в том числе благодаря своему значительному опыту работы в качестве литературного консультанта в театре Гёттингена.

<sup>335</sup> Однако в чём именно заключается наивность, не конкретизируется; кроме того, ничего не сказано о других сторонах контраста русского и польского начал в музыке оперы.

Жанрово-исторические истоки «Ивана Сусанина», типологически принадлежащего жанру «оперы спасения»<sup>336</sup>, Дальхауз возводит к той линии исторического развития, начало которой – в революционной эпохе (видимо, 1789 года, хотя специально это не уточняется); при этом парадоксальным образом игнорируются российские события 1812 и 1825 годов. «Руслан и Людмила» характеризуется германским учёным как довольно замысловатая, запутанная по содержанию сказка, пёстрая по действию, но с бледными характерами<sup>337</sup> [270, S. 182–183].

Особого внимания заслуживает отношение Дальхауза к музыке П.И. Чайковского – здесь немецкий музыковед раскрывается с несколько одиозной для представителей русской культуры стороны, однако совсем не сказать об этом щекотливом аспекте наследия учёного нельзя.

В четвёртой главе, посвящённой периоду с 1870 по 1889 годы<sup>338</sup>, рассматривается Четвёртая симфония Чайковского [ibid., S. 220–222]. Затронутая здесь весьма кратко (говорится лишь о I части цикла), она подвергнута, по выражению К. Флороса, «уничтожающей критике» [331, S. 141].

Величайший русский симфонист (Дальхауз, впрочем, не употребляет такого выражения) противопоставляется Брукнеру, которому «чувство монументального было словно даровано природой». Чайковский же, по мнению Дальхауза, изначально был оперным и балетным композитором, с чем и связаны проблемы инструментальной музыки крупных форм в условиях позднего романтизма. Начальная тема симфонии, исполняемая валторнами, затем трубами, стилистически подходит для темы вступления, но, появляясь на

---

<sup>336</sup> Хотя мысль Дальхауза понятна, отнесение глинканской оперы к названной жанровой разновидности французской оперы рубежа XVIII – XIX веков (либо внешнее сходство с таковой), на наш взгляд, требовало бы уточнения и комментария.

<sup>337</sup> В то же время Дальхауз защищает Глинку от возможных обвинений в дилетантизме.

<sup>338</sup> Дальхауз обозначает его как «Вторую эпоху симфонии», имея в виду рост интереса к симфоническому жанру в 1870-е – 1880-е годы, проявляемый целым рядом авторов после затишья, наступившего около 1850 года (дата создания Третьей симфонии Шумана). Среди композиторов-симфонистов, активно работавших в указанное десятилетие, Дальхауз выделяет Брамса, Дворжака, Брукнера, Франка; из русских авторов – Чайковского и Бородина.

границах разделов формы (в начале разработки, репризы и коды), отчасти претендует на роль главной темы. «Собственно» (кавычки Дальхауза – *М.П.*) главная тема, напористый пафос которой смягчен размером 9/8 и вальсовостью, вряд ли пригодна для того, чтобы быть основной темой части симфонии протяжённостью в несколько сотен тактов, и то, что она активно развивается в экспозиции<sup>339</sup>, мало или совсем ничего не меняет в недостаточности её качеств для симфонического центра<sup>340</sup>.

Дальхауз пишет: согласно правилу, установленному Бетховеном, функция главной темы симфонии была двойкой; с одной стороны, она была элементом разработки и подвергалась в ней дроблению, с другой – восстанавливала целостность в конце, являясь триумфальной целью и результатом развития. Чайковский же, констатирует учёный, разделил эту функцию между двумя темами – темой вступления, не подходящей для развития (*sic!* – *М.П.*), и собственно главной темой, которая хотя и разрабатывается, но словно там и тогда, где её «защищает» тема вступления, фигурирующая в качестве главной.

Заострённо выражаясь, резюмирует Дальхауз, большой стиль, характерный для эстетической идеи жанра, распадается на монументальность, являющуюся декоративным фасадом без опоры на внутреннюю формы части, и на внутреннюю форму, субстанция которой лирична, а драматизация которой единственно возможна ценой добавляемого извне напыщенного пафоса [270, S. 220–221].

Отмечая, что идея формы, используемая Чайковским, в данном случае восходит к Листу (у которого сходство музыкального материала при разном характере тем объяснялось программным замыслом), Дальхауз по совершенно непонятным причинам никак не упоминает об авторских комментариях к

---

<sup>339</sup> Дальхауз указывает на такты 53-103, дважды – на с. 220 и с. 222 – допуская неточность в том плане, что они охватывают и развивающую середину, и динамизированную репризу главной темы.

<sup>340</sup> Данная точка зрения аргументируется тем, что в кульминации разработки – такты 253 и 263 – используется не главная тема, а тема вступления.

Четвёртой симфонии, изложенных в знаменитом письме к Н. Ф. фон Мекк. Ни слова не сказано о цикле в целом, об автобиографичности, о проявляющемся через них концептуальном замысле произведения.

Наконец, немецкий музыковед проявляет здесь непостижимое отсутствие чуткости к своеобразию тематизма Чайковского, в связи с чем хочется вспомнить его замечательную характеристику, данную Л.А. Мазелем. Последний, говоря о феномене художественного открытия и приводя среди других примеров тематизм Чайковского, отмечал, что его лирические (и лирико-драматические) темы *совмещают песенную широту с интенсивностью развития и напряжённостью, ранее встречавшейся в активных, героических, но отнюдь не в песенно-лирических темах* (курсив мой – М.П.) [115, с. 152]. Главная тема I части Четвёртой симфонии вполне может быть охарактеризована именно как лирико-драматическая – иными словами, приведённая мысль Л.А. Мазеля может в данном контексте служить убедительным контраргументом Дальхаузу.

Как известно, в культурной ситуации России второй половины XIX века «Могучая кучка» и Чайковский воспринимались как антиподы. Справедливо указывая на этот факт, Дальхауз касается вопроса о решении проблемы крупной формы Бородиным.

Среди приёмов, свидетельствующих о явной близости русского композитора традициям Листа<sup>341</sup>, помимо сближающей темы своеобразной «внутритональной» хроматики, отмечена темповая дифференциация разделов экспозиции – главной, побочной и заключительной партий: *Allegro – Poco meno mosso – Animato assai*. Однако, в отличие от Чайковского, Бородин здесь «запутался в противоречии, разрешение которого он <...> предоставил дирижёру: последование тем в разработке вынуждает либо замедлить главную тему, либо ускорить побочную» [270, S. 222].

---

<sup>341</sup> Хотя, однако, ни слова не говорится ни о программности симфонии, ни о цикле в целом.

Констатируя практико-исполнительскую дилемму, являющуюся выражением противоречивой ситуации в истории развития сонатной формы, а также жанров симфонии и симфонической поэмы, Дальхауз, однако, едва касается образного содержания – одной из важнейших причин, продиктованных, в частности, эстетическими взглядами. Он пишет, что непрерывность развития жанра, сохраняющая его традиционные черты, невозможна также без обращения к современной идее формы; происходящая от симфонической поэмы, но дающая возможность существования крупных масштабов, эта форма вряд ли реализуема без перемен темпа – как внешнего проявления резких изменений характера музыки.

Таким образом, мы видим, что ни лирико-драматический симфонизм Чайковского, ни эпическая трактовка симфонии Бородиным решительно не убеждают немецкого музыковеда. Отказывая русской симфонической музыке в оригинальности и самобытности, односторонне подчёркивая её зависимость от западноевропейской (априорно более важной и ценной эстетически!), Дальхауз тем самым придерживается традиционной для «новой» музыкальной герменевтики философско-эстетической установки. И если именно эта установка, будучи предпосылкой подхода к анализу формы, определяет ценностное суждение о музыке, то негативное отношение Дальхауза к симфонизму Бородина и Чайковского оказывается объяснимым посредством его же собственного музыковедческого инструментария.

\*\*\*

Обращаясь к русской музыке, Дальхауз уделяет внимание жанру оперы, который считает центральным в русской музыке XIX века. Рассматривая его претворение в творчестве авторов этого времени (Чайковского, Мусоргского, позднего Римского-Корсакова и Бородина), учёный считает возможным исходить из проблемы драматургии, которая, по его словам, *заметно либо радикально склоняется к эпическому* (курсив мой. – М.П.) [270, S. 245]. Несмотря на различие жанров опер и индивидуальности названных авторов, их несомненной общей чертой является то, что все они явно отклоняются от

«замкнутой» формы драмы, перенесённой из европейского театрального спектакля Нового времени на оперу<sup>342</sup>.

Очевидно, что объединение таких опер, как «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Евений Онегин» и «Золотой петушок», под знаком преобладания в них эпического более чем странно выглядит для читателя, знакомого с русской музыкальной культурой. Причину здесь, на наш взгляд, следует усматривать в дальхаузовском восприятии эпического, восходящем к Аристотелю, тогда как в русской культуре XIX – XX веков сложились и укоренились во многом иные, отличные от аристотелевских представления о категории не только эпического, но также лирического и драматического рода в искусстве. Несомненно также, что при подробном рассмотрении всех названных опер необходимой является целенаправленная реконструкция художественно-эстетических взглядов их авторов, и в первую очередь – Бородина как ярчайшего представителя эпической линии в русской музыке позапрошлого столетия.

Ссылки на античность, в частности, на Аристотеля, встречаются у Дальхауза как в музыкально-теоретическом<sup>343</sup>, так и в музыкально-историческом аспектах. По поводу русской эпической оперы он приводит следующую цитату из «Поэтики»: «Далее надлежит помнить то, о чём неоднократно было сказано, и не сочинять трагедии с эпическим составом. А под эпическим я разумею содержащий в себе много фабул (нем.: einen vielstoffigen Inhalt) – например, если бы кто сделал одну трагедию из целой “Илиады”» [13, с. 50]<sup>344</sup>.

То, что аристотелевское требование, в виде лозунга «единства действия» ставшее общим местом школьной поэтики, не подходило к драматическому жанру истории, не могло быть неизвестно европейской эстетике Нового времени. Однако в оперу историческая драма, принципиально отличавшаяся от трагедии с историческим материалом, проникла довольно поздно. «Борис

---

<sup>342</sup> Отметим досадную неточность: Дальхауз указывает, что «Князь Игорь» был создан в 1890 году, и никаких оговорок по этому поводу не делается.

<sup>343</sup> См., например, статью «Form» из 12-го издания словаря Римана [276].

<sup>344</sup> См.: [270, S. 245].

Годунов» и «Князь Игорь», вопреки «Гугенотам» и «Пророку» Мейербера, представляют собой, согласно Дальхаузу, паузу, остановку в истории жанра [270, S. 246].

Мы остановимся на характеристике Дальхаузом «Бориса Годунова» Мусоргского – оперы, рассматриваемой с точки зрения претворения в ней эпического начала. Из названных русских опер «Борис Годунов», возможно, сильнее противоречит принципам эпической драматургии в том виде, в каком они воспринимались русскими композиторами XIX века. Кроме того, опера Мусоргского, несомненно, интересует Дальхауза больше, чем оперные сочинения Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского.

Дальхауз, хорошо знавший оперы Мейербера и чувствовавший особенности их драматургии, вновь приводит их в пример – для сравнения с «Борисом Годуновым».

По мнению немецкого музыковеда, «Гугеноты» и «Пророк» Мейербера были промежуточной формой между историей и трагедией на историческом материале, двойственным жанром, от которого сочинения русских композиторов резко отличны тем, что представляют собой образцы исторической оперы. «Гугеноты» и «Пророк», с одной стороны, вбирают в себя историческую реальность, находящуюся за рамками театра: интерес к истории как реальному прошлому и воспоминание о ней выступают здесь как существенные моменты для эстетического восприятия произведения. С другой стороны, в «Гугенотах» история, чтобы быть «сообразной опере» (“opernfähig”), образует среду действия, которое как драма аффектов самостоятельно, поскольку хотя и зависит от политических событий, но не вторгается в них. Напротив, в «Борисе Годунове» польский акт, и без того являющийся более поздним добавлением к первой редакции 1869 года, хотя в музыкальном отношении и принадлежит оперной традиции, однако странным образом отличается от ранее сочинённого (пусть даже приём драматургически обосновывать резкую смену стиля и объясним здесь глинкинской традицией). Для эстетики жанра решающим, по мнению Дальхауза, здесь является тот факт,

что драма аффектов (увиденная глазами Марины Мнишек как комедия аффектов) есть средство для достижения цели политической трагедии, а не наоборот. Историческая реальность на фоне оперного действия становится предметом этого действия как таковым, а драма аффектов из конструктивного принципа, определяющего его черты драматургии, превращается в частный момент, который мог бы отсутствовать, если бы не было опасности однообразия.

Из линий действия, которые в «Борисе Годунове» – «многофабульной» (определение, заимствованное из «Поэтики» Аристотеля – *М.П.*) драме – развиваются параллельно и переплетаются друг с другом (история самого царя, Самозванца и народа), лишь линия Бориса внутренне завершается его смертью, прочее же незамкнуто и обращено к будущему. То, что сцена народного восстания<sup>345</sup>, явно финальная <...>, пока отсутствовала в редакции 1869 года <...>, проливает свет на принципы эпической драматургии, потенциально способные обрисовывать состояния – картины, степень дифференциации которых растёт или уменьшается благодаря добавлениям или пропускам, которые, однако, всегда понятны именно как картины, в то время как внутренне замкнутая трагедия вследствие аналогичных вмешательств превратилась бы в нечто фрагментарное. Но благодаря тому, что история – не обязанная, в отличие от трагедии, содержать в себе ни начала, ни конца – скорее обрывается, чем достигает цели, тем самым она указывает на историческую реальность за пределами драмы, реальность, воспринимаемую наблюдателем как контекст.

С данной характерной для истории формой, несомненно, связано то, что драматическое действие – по крайней мере, в самых его важных моментах – утверждается скорее не в диалогах с их противоположными мнениями и интересами, а в картинах, рассказах и монологах. Если в трагедии (иногда имеющей историческую основу), как в замкнутой форме, взаимодействие

---

<sup>345</sup> У российского читателя здесь не могут не вызвать улыбки переводы некоторых слов и выражений: сцены восстания как *Revolutionsszene*, Самозванца как *Usurpator*, а Звездочёта как *Astrologe*.



персонажей в диалектике речи и возражений является единственной или почти единственной средой, в которой драма может разворачиваться как внутренне самостоятельный процесс, то в истории драматический диалог, требующий своего разрешения и способствующий направленному действию, является хотя и возможным, но отнюдь не обязательным.

Один из наиболее заметных (по мнению Дальхауза, решающий для драматургии произведения) признаков своеобразия «Бориса Годунова» – тот, что действующие лица, строго говоря, почти не говорят друг с другом. Решение выдать себя за царевича Димитрия – пусть даже и в неявной форме – возникает у Григория после рассказа Пимена о смерти царевича. В дуэте Григория и Марины Мнишек, завершающем польский акт, восторженно-лирическое настроение (в музыкальном плане являющееся стилизацией) служит для смягчения резкого смыслового разрыва двух персонажей – его участников. Непроходимая пропасть разделяет честолюбие Марины, лицемерно изображающей любовь, и самоотрешение Григория в роли самозванца, от чего он пытается найти спасение в любви. Но эта любовь возможна лишь ценой самозванства, так что именно внутренняя попытка спастись, по трагическому стечению обстоятельств, толкает Григория к гибели.

Все этапы развития образа Бориса, осуждённого на одиночество гнетущей его виной – от сцены коронации до сцены смерти – отмечены монологами, которые даже в присутствии народа или наследника-сына в действительности являются внутренними беседами с самим собой. Вместе с параллельным развитием линий действия в эпической опере, не нуждающейся в диалоге как структурном принципе драмы (самодостаточной, по Дальхаузу), синхронно осуществляется параллельное развитие образов. Мусоргский выступает здесь как трагик одиночества.

Монологи царя, сосредотачивающие в себе внутреннее действие драмы, отличаются друг от друга по принципам своей музыкальной структуры столь резко, пишет Дальхауз, что подозрение, которое можно было бы высказать Мусоргскому как композитору-реалисту – в том, что он просто-напросто

следует в музыке за текстом, сочиняет в соответствии с ним, чтобы в любой момент сохранять интонацию речи, – представляется бессмысленным. Так, не случайно сцена смерти – после рассказа Пимена – являет собой плотную сеть лейтмотивов.

Техника, которую выработал Мусоргский, не доводя её до универсального принципа, в заключительном монологе Бориса является драматургически функциональной независимо от «содержания» мотивов.

Если в монологе, представляющим собой воспоминание, ряд картин из прошлого, последование разнородных лейтмотивов вполне оправдано, то в «Арии» Бориса – центре второго акта (монологе «Достиг я высшей власти» – *М.П.*) – Мусоргский доказывает, что он был вполне в состоянии выстроить протяжённую музыкальную конструкцию, если того требовала драматическая ситуация – иными словами, его обвинение в дилетантизме – ошибка, основанная на недостаточно серьёзном анализе [270, S. 246–248].

Читая дальхаузовский текст, посвящённый Мусоргскому (данный автор – самый показательный в этом смысле из всех русских композиторов, упоминаемых и рассматриваемых в «Музыке XIX века»), нельзя не заметить громадной разницы, отделяющей его от абзацев, содержащих рассмотрение произведений Чайковского. Здесь не остаётся никаких сомнений в том, что предубеждение, существовавшее у Дальхауза к творчеству и личности Чайковского, всё же не распространяется на остальных русских композиторов и тем более – на русскую музыкальную культуру в целом. Отметим, например, уважительный тон в характеристике музыки А.Н. Скрябина (неподдельный интерес учёного вызывают такие стороны скрябинского музыкального языка, как гармония, тематизм, тематическое развитие).

Дальхауз приводит в качестве доказательства буквенно-тактовую схему рондообразной формы монолога Бориса («арии», тональность которой обозначена как *Ces-dur*), связывая её по смыслу с контекстом, где повторения в форме внутренне мотивированы состоянием бреда и кошмара, периодически наступающим Бориса [*ibid.*, S. 248]:

a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>	b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	b <sup>2</sup>	c	a <sup>1</sup>	a <sup>3</sup>	d
4	4	7	4	6	11	4	4	10

Вопреки изяществу интеллектуальных конструкций Дальхауза, глубине и оригинальности его рассуждений о тяготении всех названных опер – «Бориса Годунова», «Князя Игоря», «Золотого петушка», «Евгения Онегина» – к эпическому типу драматургии, сделанные выводы всё же абсолютно не убеждают в контексте восприятия данных произведений в отечественной музыкальной культуре, с учётом исторически сложившихся традиций их понимания.

Дальхауз, во многом воспринимавший русскую музыку и всю русскую культуру «извне», со стороны и «из вторых рук» – в частности, на основе работ уже названного Дж. Абрахама – был просто не в состоянии уловить того процесса, которым было развитие разнообразнейших традиций Глинки его последователями. Осознавал ли немецкий учёный, например, без труда ощущаемые в монологах Бориса и в арии Игоря «Ни сна, ни отдыха...» черты сходства с предсмертной арией Сусанина в зимнем лесу (по причине чего ария «Ты взойдёшь, моя заря» требует совсем иной оценки, чем та, которая подразумевается у Дальхауза), что отличительные признаки глинкинского «русского востока» явно и в то же время удивительно по-разному прорастают и в «половецком акте» «Князя Игоря», и в образе Шемаханской царицы из кратко затронутого немецким музыковедом «Золотого петушка»? О подхвате изумительных гармонических и тембровых находок Глинки Бородиным и Римским-Корсаковым говорить просто не приходится.

\*\*\*

Каким же предстает в итоге XIX век в истории музыки Европы, если судить о нём на основе работ Карла Дальхауза?

В уже цитированной нами выше статье Джеймса Хепокоски говорится, что стремление Дальхауза объявить XIX столетие особенно важным, принципиально значимым для музыкального искусства обусловлено не столько

внутри-, сколько внемузыковедческими причинами (как явствует из названия статьи Хепокоски, основной её «пафос» – показать эти внемузыковедческие «составляющие», и прежде всего – общественно-политические). По мнению американского музыковеда, работы Дальхауза (имеются в виду прежде всего книги «Основы истории музыки» и «Музыка XIX века» – *М.П.*) в значительной степени есть следствие (product) послевоенной разделённой Германии. Физическое местонахождение Дальхауза с 1967 года до самой смерти в Берлине (Западном – *М.П.*), раздираемом идеологическим противостоянием – некое живое олицетворение напряжённых устремлений, которые сосредоточены, но не разрешены в его творчестве [336, p. 227].

И хотя сам Дальхауз настойчиво стремился возражать обвинениям, что его в его работах есть некая политическая «подоплёка», на фоне высказываний таких представителей культуры XX века, как Ю. Хабермас<sup>346</sup>, даже тщательно взвешенные, тонкие заявления Дальхауза о понимании музыкальных традиций Германии как в значительной степени эстетических трудно воспринимать вне социополитического резонанса [ibid., p. 226].

Полностью доводы Дж. Хепокоски просто не могут быть отвергнуты – их справедливость подтверждает активное проникновение в 1960-е – 1970-е годы в искусство в целом, и в музыку, в частности, политической тематики. М.Н. Лобанова пишет: такие слова и выражения, как «политизированное искусство», «ангажированная музыка», «музыкально-политическая агитация» регулярно появлялись на страницах многих изданий названного периода. В связи со стремлением разрушить устаревшую классическую музыкальную ситуацию, предполагавшую известную изолированность искусства от жизни, уничтожить «отчуждение» между композитором и аудиторией М.Н. Лобановой приводится в пример творчество Дж. Кейджа [109, с. 47–48].

---

<sup>346</sup> Юрген Хабермас – немецкий философ и социолог, представитель более молодого (по отношению к Т. Адорно) поколения Франкфуртской школы, примыкавший к неомарксизму и защищавший в своё время идеологию «новых левых». Хабермас был ассистентом Адорно в Институте социальных исследований во Франкфурте, затем, однако, выступил с критикой общественной теории своих старших коллег – М. Хоркхаймера, Т. Адорно и Г. Маркузе.

И всё же оппозиционность Дальхауза неизменно оставалась убедительной. Любопытно, что даже в отношении того же Кейджа позиция западногерманского (в данном случае – по отношению к бывшей Восточной Германии) учёного была противоположной, причём интересно аргументированной. Так, в своей краткой заметке «Эстетизация» [262] Дальхауз отмечает всё нарастающее за последние годы «противостояние» искусству, однако затем приводит возражение: *прорыв за пределы искусства не означает здесь прорыва из области эстетического, выходящего далеко за пределы искусства*. И «конкретная музыка как монтаж шумов повседневной жизни, музыкальные хэппенинги, в которых свалены друг на друга грохот машин, квинты скрипок и речевые возгласы, усилия Дж. Кейджа перерезать нить, соединяющую звучащие феномены, чтобы сделать слышимыми изолированные детали в их естественности и субстанциональности, передаются <...> в область эстетического восприятия именно не вопреки <...>, а как раз благодаря своей абсурдности <...>. Как только шум вырывается из обычного повседневного контекста и попадает в необычное для себя окружение, сразу же подключается его эстетическое восприятие <...>. Нельзя позволить эстетике перейти в практику, не подвергаясь опасности, что эта практика сама обернётся эстетикой» [262, S. 2].

Словно соответствуя вере учёного в возможность «неполитизированного» искусства, эстетическая ситуация в Европе начинает меняться в 1980-е годы, хотя, конечно, полностью исчезнуть политические «обертоны» здесь никак не могли<sup>347</sup>.

В итоге вряд ли можно решить однозначно, что перед нами – внутренняя непоколебимая убеждённость или диалектическая софистика немецкого музыковеда, пытающегося во что бы то ни стало утвердить за музыкой второй половины XX века право на её чисто эстетическое (в частности,

---

<sup>347</sup> Ю.Н. Давыдов в статье 1983 года отмечал: если в конце 1960-х годов (и в самом начале 1970-х годов) западноевропейское музыкальное сознание характеризовалось необычайной политизацией, грозившей временами вообще подменить музыку политикой, то сегодня мы явно можем засвидетельствовать общую деполитизацию музыкального сознания [59, с. 70].

неполитизированное) восприятие. Во всяком случае, в исключительной настойчивости, равно как и оригинальности и глубине мысли, убедительности аргументации Дальхаузу отказать невозможно.

В итоге можно констатировать, что «Музыка XIX века» Дальхауза – не музыка XIX века как таковая (объективная), а прежде всего, в основном и в первую очередь – дальхаузовская (субъективная) её трактовка, которая отнюдь не скрывается, а декларируется и выводится на первый план. Это не столько подытоживание достижений современного исторического музыкознания, сколько демонстрация виртуозных интеллектуальных способностей, в смелом уникальном синтезе связывающих композиционно-технические, музыкально-исторические, социальные, эстетические и другие аспекты изучаемого хронологического периода. При чтении дальхаузовской монографии иногда бывает трудно избавиться от впечатления, что для автора бывает важнее не раскрыть панораму художественной жизни характеризуемой эпохи, а выстроить на её основе тонкое и глубокое рассуждение, хотя и представляющее несомненный интерес и увлекающее за собой читателя, однако несколько заслоняющее саму музыку и её живое бытование.

Повод к этому даёт, помимо прочего, уже сам план характеристики Дальхаузом XIX века – в сущности, свободный и произвольный. Мы не встретим здесь ничего хотя бы отдалённо напоминающего привычную для русскоязычного читателя структуру изложения многих монографий, коллективных трудов, учебников и учебных пособий (где сначала описывается общественно-политическая обстановка, после чего говорится о связи музыки с другими видами искусств; затем, как правило, даётся общая характеристика творчества автора, его биография, разбор наиболее показательных произведений). Книга напоминает скорее сборник эссе, последовательность которых регламентируется лишь хронологическими рамками рассматриваемых периодов.

М. Цветаева назвала один из своих очерков «Мой Пушкин». Дальхауз ничуть не с меньшим основанием мог бы озаглавить названный том «Музыка

моего XIX века», заявляя тем самым, что перед нами не что иное, как виртуозная интеллектуальная парафраза на тему «XIX век в музыке». Теоретик и историк Дальхауз словно уподобляется здесь исполнителю или композитору романтического склада, свободно *интерпретирующему* музыкальную культуру позапрошлого столетия (в этой связи вновь, в который раз, вспоминается высоко ценимый им Т. Адорно). И если заинтересованный и компетентный читатель отваживается приступить к изучению сего труда, он, в чём можно быть уверенным, непременно получит «удовольствие от текста» (позволим себе перефразировать здесь французского семиолога Р. Барта).

Так или иначе, проделанная нами краткая и выборочная характеристика фундаментальной дальхаузовской работы «Музыка XIX века» даёт лишь приблизительное представление о ней. Думается, что назрела необходимость перевода чрезвычайно содержательного, интереснейшего труда германского ученого на русский язык (то же самое, бесспорно, относится и к его монографиям «Основы истории музыки», «Анализ и ценностное суждение», «Идея абсолютной музыки», о которых говорилось выше).

\*\*\*

Попытаемся кратко резюмировать основные особенности историографии Дальхауза.

Как мы помним, вершиной исторического развития европейской профессиональной (артифициальной) музыки Дальхауз считает классико-романтический период. На второй половине XVIII – XIX веках сложным и противоречивым, однако по-своему убедительным образом «сходятся» его выводы и устремления – как в эстетико-теоретическом (предполагающим возможность обоснования эстетической ценности музыки), так и историческом аспектах. Учёный демонстративно остаётся здесь на позиции эстетического суждения о музыке, не переходя к суждению историческому (или, по его собственному выражению, «историзирующему»), тем самым в известной мере занимая *антиисторическую позицию*.

Декларируя структурно-исторический подход к музыке эпохи романтизма, Дальхауз выявляет тонкие, порой неожиданные связи между основными экономическими, социальными, политическими и культурными признаками эпохи. Однако *наиболее явно таковые связи прослеживаются внутри хронологических отрезков даже не средней, а скорее малой протяжённости* – внутренних этапов, на которые учёный делит исследуемый им период с 1814 по 1914 годы (1814–1830, 1830–1848, 1848–1870, 1870–1889 и 1889–1914). Говорить об экспликации связей названного характера внутри всего столетия 1814–1914 имеется гораздо меньше оснований.

Оставаясь верным себе, немецкий музыковед неизменно придаёт большое значение эстетическим моментам как предпосылкам восприятия музыки, формирования суждений о ней. К этому добавляется существенная роль методологических размышлений, в силу которых история музыки XIX века у Дальхауза пишется и выстраивается прежде всего «сверху» (как предварительное, априорное формулирование некой идеи, принципа, подтверждением которого служат далее конкретные факты), и только затем «снизу» (индуктивно, как перечисление и интерпретация этих фактов и сведений). Учёный склонен увлекаться изящными, блестящими интеллектуальными «конструктами» (можно сказать, структурно-историческими аспектами), несколько уходя при этом и от исторической реальности, и – тем более – от живой материи музыки. Нельзя не отметить, что при высочайшем научном уровне его текстов они всё же являются спорными в ряде отношений.

Среди музыковедов Европы второй половины XIX века Дальхаузу, вероятно, больше, чем другим его коллегам, присущ плюрализм методологии. В этом плане, как уже отмечалось, он не только выступал как представитель «постпозитивистского» этапа эволюции научного (в том числе музыковедческого) знания и его методологии (о чём писали Т. Кун, П. Фейерабенд, К. Хьюбнер, работы которых Дальхауз хорошо знал), но и неумоимо стремился прокладывать новые пути в музыковедении, применять



нетрадиционные приёмы и методы исследования. Попытка Дальхауза отрицать непрерывность истории музыки, рассмотренная в свете эволюции методологии исторического знания, на деле несколько парадоксальным образом оказывается проявлением преемственности по отношению к крупному и самобытному немецкому учёному И. Г. Дройзену, высоко ценимому музыковедом.

Чтение исторических работ Дальхауза – при всех возможных упрёках и критике, которые можно высказать в их адрес – демонстрирует громадный талант исследователя, его огромную эрудицию, стимулирует вновь и вновь мыслить о музыке, не боясь искать при этом непроторенных путей.

## Заключение

Подводя итоги исследования творчества Карла Дальхауза, нам невольно приходится вступать в некоторое противоречие с позицией самого учёного, который в своих работах стремился всячески уклониться от чётких и однозначных заключений<sup>348</sup>. Тем не менее законы жанра диссертационного исследования диктуют необходимость изложения вполне конкретных выводов.

Прежде всего следует отметить, что изучение творчества Дальхауза безусловно подтверждает распространённый в научной литературе тезис о том, что этот немецкий музыковед является одной из наиболее крупных фигур мирового музыкознания второй половины XX столетия. И в данном случае следует учитывать не столько колоссальные размеры творческого наследия учёного (которые впечатляют сами по себе) и его разнообразие в жанровом и содержательном отношении, сколько обращение Дальхауза в своих работах к фундаментальным проблемам музыкальной науки и разработке во многом новаторских для того времени подходов к изучению музыкального искусства.

Естественно, что труды учёного не следует рассматривать как некий источник безусловных истин. И далеко не со всеми его воззрениями, наверное, можно безоговорочно согласиться. Но это, однако, не умаляет значимость фигуры Дальхауза и тот вклад, который он внёс в мировое музыкознание.

При этом обращает на себя внимание принадлежность учёного в первую очередь к немецкой музыковедческой традиции, имеющей солидную историю, отмеченную авторитетом множества ярких представителей, и весьма тесные связи с философией. Важно также подчеркнуть фактор неотъемлемости Дальхауза от германского менталитета как такового – с его скрупулёзностью и основательностью («немецкостью»).

Органичная связь учёного с национальной культурной традицией, свобода и широта его взглядов, формировавшихся под влиянием различных

---

<sup>348</sup> Возможно, именно поэтому многие из его статей производят впечатление не завершённых, а «обрывающихся».

представителей немецкой философской мысли, во многом оказались предопределены обстоятельствами биографии Дальхауза, оказавшегося после окончания Второй мировой войны на территории Западной Германии и избежавшего того идеологического диктата, которому были подвержены многие его коллеги, работавшие в ГДР.

Вместе с тем вряд ли можно однозначно ответить на вопрос о том, насколько Дальхауз может считаться типичным представителем немецкого музыковедения второй половины прошлого столетия. Разумеется, как авторитетный, еще при жизни признанный исследователь, которого ценили в разных странах, в том числе в СССР (в частности, Ю.Н. Холопов) и США (по свидетельству Т. Кристенсена, в среде англо-американских ученых Дальхауз признавался самым влиятельным европейским музыковедом), он был бесспорно выдающимся, а значит, показательным представителем научной музыкальной мысли Германии. Однако чтение и изучение трудов Дальхауза, помогая почувствовать атмосферу и «дух» немецкого музыковедения, в то же время в чём-то препятствует этому: яркий, выделяющийся на общем фоне музыковед *никак не мог быть во всём типичным*. Критические реплики, звучавшие в его адрес и носившие порой довольно жёсткий, даже непримиримый характер, лишний раз убеждают, что некоторыми своими западными коллегами он воспринимался чуть ли не как инакомыслящий<sup>349</sup>.

В любом случае, на формирование Дальхауза как музыковеда в первую очередь повлияла богатейшая традиция немецкого музыкознания (от И. Маттезона до Э. Курта), которую он в дальнейшем существенно развил и обогатил в собственном творчестве. При этом необходимо подчеркнуть универсализм Дальхауза-учёного, значительность его достижений как в теории, так и в истории музыки, которые к тому же понимались им не как отдельные,

---

<sup>349</sup> Впрочем, не следует забывать о том, что именно резкость полемики нередко служит подтверждением яркости таланта ученого, против которого она направлена, свидетельством оригинальности и аргументированности занимаемой им позиции.

относительно независимые друг от друга области традиционного музыкознания, но, напротив, теснейшим образом взаимосвязанные.

Ещё при жизни Дальхауз считался в первую очередь ярким представителем музыкальной герменевтики (в традиции российского музыкознания – «новой» музыкальной герменевтики).

И несмотря на то, что масштабная и разносторонняя личность Дальхауза как учёного полностью не может быть сведена к какому-то одному направлению в музыкознании, характеристика его научных взглядов невозможна без обращения к герменевтике как важнейшей методологической составляющей западной мысли о музыке. У Дальхауза и абсолютного большинства западноевропейских музыковедов прошлого столетия герменевтика, имевшая ряд точек соприкосновения с социологией, психологией и иными дисциплинами, стала «слишком человеческой» и решительно отделилась от статуса, в котором она существовала в средневековой христианской экзегетике, и особенности которого, как известно, впоследствии были по-своему подхвачены и переосмыслены Ф. Д. Шлейермахером и М. Хайдеггером.

Неким негативным опытом, подсказавшим, по какому пути не следует идти, для Дальхауза и его коллег стала немецкая музыкальная герменевтика начала XX столетия<sup>350</sup> и, в частности, бесперспективность поисков Г. Кречмара, стремившегося закрепить за элементами музыки определенное аффективное содержание, и А. Шеринга, искавшего в «чистой» инструментальной музыке скрытую программность и изучавшего связанную с ней символику.

Неудовлетворённость чисто технологическими разборами (именовавшимися П. Булезом «музыкальной бухгалтерией», о чём Дальхауз не без удовольствия напоминал), а также заведомая невозможность рассматривать музыку как отражение реальности (прямое либо опосредованное) самым естественным образом побудила «новых» герменевтов рассматривать искусство

---

<sup>350</sup> В отечественной музыкальной науке она нередко именуется «старой».

звучков прежде всего в связи с воспринимающим сознанием (в данном контексте ими были актуализированы идеи философов В. Дильтея, М. Хайдеггера и Х.-Г. Гадамера).

В работах Дальхауза по-своему подтверждается интердисциплинарность музыкальной герменевтики, способной найти активное применение как в теории, так и в истории музыки. Вероятно, для музыкальной теории таковое было достаточно очевидным: здесь обеспечивалось объективное и глубокое, а потому более верное (с точки зрения учёного), понимание произведения, чем даже имелось у самого автора. Тем более что истолкованию, по мысли Дальхауза, во многом подлежало то, что не фиксировалось в нотах (энергетика тяготений, напряжений и спадов, синтаксическое членение, соотношение голосов ткани и проч.). Именно этим, вторичным, «искусственным» пониманием смысла музыки, заключённого в её выстроенности, сделанности (т. е. в её *poiesis*'е) и была для Дальхауза герменевтика. В этом отношении показательна попытка ученого отредактировать тезис Э. Ганслика об «означении музыкой самой себя» таким образом, что реально слышимое (акустическое) выступает в качестве знака для интенционального, привносимого компетентным слушательским либо музыковедческим сознанием, и позволяет постичь «внутреннюю динамику», «логику» музыки. Так музыкальная логика у Дальхауза естественно связывается с герменевтикой и феноменологией – в виде «реализации», проявления, а также атрибута музыки, требующего философско-эстетического понимания и восприятия.

Герменевтика, в понимании Дальхауза, предполагает многообразную связь музыки с языком. Таковая может носить философский характер, заключающийся в укоренённости языка в бытии и мышлении (М. Хайдеггер), и пониматься более конкретно – как способ описания смысла музыки, особенностей её развития, а также аналогии музыки и языка<sup>351</sup>.

---

<sup>351</sup> Как уже отмечалось, интересное и оригинальное проявление аналогий такого рода – стремление Дальхауза найти активно действующего субъекта в музыкальном произведении, могущего отражаться в виде постоянных либо изменчивых подлежащих в музыкально-аналитическом тексте: так дополнительно подтверждается языковость музыки.

Показателен ход мысли Дальхауза при обосновании сходства музыки с языком. Учёный опирается при этом на «чистую» непрограммную музыку классико-романтического периода, обособившуюся от связей с языком и прикладных функций, то есть сосредотачивается на её имманентных свойствах. Важной (если не основной) причиной такого предпочтения выступает возможность наиболее полного и разностороннего воплощения в ней «музыкальной логики», то есть исключительное богатство и разветвлённость ладогармонических процессов и тематического развития. Доказывая правомерность трактовки музыки как языка, учёный отвергает аналогии с его морфологией и синтаксисом, фонологией и семантикой. Опираясь на синтаксис в музыке, но не желая сводить его к «голой структуре», Дальхауз подчёркивает в нём процессуально-динамическую сторону – синонимом «музыкальной логики» у немецкого музыковеда, как уже отмечалось, выступает «внутренняя динамика» музыки. Обращение же к данному аспекту естественным образом перекликается с акцентом на процессуальности, «энергетизме» и позволяет точнее понять важность и актуальность для Дальхауза системы взглядов таких исследователей, как Э. Курт и А. Хальм.

Как известно, в словесном языке смысловое содержание и звуковая форма слова в основном не связаны. В музыке же, как подчеркивал Дальхауз, смысл напрямую зависим от того, посредством чего он раскрыт: разворачиваясь во времени, музыка реализует себя как специфический невербальный смысл. И это, кстати, ещё одно подтверждение Дальхаузом приведённого выше знаменитого тезиса Ганслика. Вероятно, конкретизацией невербального смысла музыки могут послужить четыре момента, в которых исследователь видел проявление музыкальной логики: механизм ладовых функций, консонирование и диссонирование («звуковые качества» – Klangqualitäten), «развивающая вариация» как направленное, поддающееся описанию преобразование тематизма, а также «метрические функции» как градации тяжести долей такта, отдельных тактов и их групп. Выделенные Дальхаузом проявления логики не свойственны значительной части музыки XX

столетия, связанной с идеями модернизма и авангарда, так что в данном случае перед нами – глубоко и чётко аргументированное мнение относительно *большой логичности* (а значит, и эстетической ценности) *музыки классико-романтического периода*.

Можно согласиться с тем, что «новая» музыкальная герменевтика середины и второй половины XX века не без оснований претендовала на роль универсальной музыкально-эстетической концепции, ставившей и решавшей самые сложные проблемы теории и истории музыки, соотношения её формы и содержания, ценности и оценки. Однако нельзя не заметить, что своей авторитетностью и широтой устремлений названное направление мысли о музыке обязано прежде всего такому энциклопедически образованному учёному, как Карл Дальхауз. Именно благодаря ему «новая» музыкальная герменевтика не просто претендовала на серьёзность и универсализм, но смогла стать таковой, а также получить стимулы для дальнейшего развития, продолжающегося по сей день.

Дальхауз постоянно уделял особое внимание методологическому аспекту музыкознания. Начав свой путь в науке как исследователь, работавший на стыке различных областей знания и видов искусства (музыки, философии, эстетики, социологии), он постепенно *всё более сосредотачивался на том, как осуществлялось, осуществляется и должно осуществляться музыкально-теоретическое и музыкально-историческое исследование*<sup>352</sup>. Учитывая же постоянное тяготение Дальхауза к философии и музыкальной эстетике, можно утверждать, что этот аспект также во многом определял сущность исследовательской методологии немецкого учёного.

Одним из её важнейших положений является существенная роль музыкального анализа, способного аргументировано определить и доказать эстетическую ценность музыки<sup>353</sup>. Подобное отношение Дальхауза к

---

<sup>352</sup> Двумя его монографиями, посвящёнными данным сферам, явились, соответственно, «Анализ и ценностное суждение» и «Основы истории музыки».

<sup>353</sup> Здесь, однако, приходится констатировать, что данный аксиологический аспект был неизменно сопряжён у Дальхауза с исторической и национально-территориальной локализацией

музыкальному анализу заметно отличало его от множества западных коллег. Причем позиция немецкого музыковеда в этом смысле отличалась ярко выраженной декларативностью.

В том виде, в котором анализ был теоретически и практически представлен в его работах, он обобщал метроритм, гармонию, мелодику, а также форму<sup>354</sup>, неизменно предполагая научно-проблемный (а не узкий учебно-практический) характер. Активное привлечение ряда мнений других музыковедов прошлого и настоящего, полемика с ними, то есть рассмотрение бытия и эволюции сочинения в слушательском и научно-музыкальном сознании – не что иное, как признак герменевтического подхода, типичного для западноевропейской науки середины и второй половины прошлого столетия. Как уточнял сам Дальхауз, герменевтика при этом противопоставляла себя бесцельным и ненаучным описаниям музыки «языком плохой поэзии», а также чрезмерной технологизации (можно было бы сказать, сциентистским крайностям) музыкального анализа. Данный статус герменевтики подкреплялся у Дальхауза естественным подключением психологического и социологического аспектов. Последний из них, впрочем, не отличается особой широтой радиуса действия: опираясь на подходы к музыке таких представителей немецкоязычного музыковедения, как А.Б. Маркс и Х. Риман, с одной стороны, и Э. Ганслик и А. Хальм, с другой, Дальхауз настойчиво и последовательно стремился ограничить академическую европейскую музыку её имманентными свойствами и качествами, дистанцируясь при этом от эмоционально-выразительной стороны и от возможностей музыки отражать и воспроизводить окружающий мир. Полемическая направленность его подхода и оппозиционность в отношении восточноевропейского музыкознания здесь очевидна.

---

эстетической ценности музыки (речь идёт в основном об австро-немецкой классико-романтической традиции).

<sup>354</sup> Напомним в этой связи, что Дальхауз говорил не об учении о форме, а именно о музыкальном анализе, предполагавшем взаимодействие и взаимопроникновение всех названных областей, а также исследуемых ими параметров музыки.



Музыкальный анализ у Дальхауза отличался хронологической локализацией и исторической конкретностью: он был нацелен главным образом на произведения, попадающие под так называемое эстетическое суждение, то есть относящиеся к классико-романтическому периоду истории музыки. Крайне болезненно воспринимая распад и исчезновение феномена музыкального произведения («романтической категории», по выражению Дальхауза) в композиторской практике авангарда второй волны и фиксируя стремление к новизне как ведущую тенденцию в творчестве его представителей, Дальхауз опасался прежде всего не резкости отказа от традиций как таковых, а преобладания поверхностности и недостаточной концептуальности и оригинальности. Подтверждением этому служила мысль учёного об отсутствии у авангардистов полноценной музыкальной логики (тогда как в романтизме, напротив, в полной мере было реализовано то, что делает музыку собственно музыкой).

Из работ немецкого музыковеда наиболее прямое отношение к охарактеризованной проблематике имеет книга «Анализ и ценностное суждение», в которой технологическое рассмотрение музыки предстаёт через призму эстетических предпосылок: именно так обосновывается возможность и необходимость придать музыкальному анализу научный статус.

Взаимодействие анализа и эстетики своеобразно раскрывается Дальхаузом в историческом развитии – от «Совершенного капельмейстера» И. Маттезона до начала XX столетия (А. Хальм, Э. Курт, Х. Шенкер). Во внимание принимается взаимосвязь, во-первых, формы-схемы и эстетики чувства (после Маттезона их единство было, по мнению Дальхауза, утрачено), а во-вторых, архитектурной и динамической сторон музыкальной формы. «Энергетизм» как направление в теории и эстетике музыки, представленное в работах Хальма, Курта и Шенкера, ведет к преодолению архитектурного в музыке ещё и в том смысле, что склонно отрицать наличие типичных, устойчивых схем формы, угрожая «растворить» общее в индивидуальном и свести музыкальный анализ не к выяснению трактовки знакомой схемы, а

исключительно к раскрытию индивидуального (что является, по Дальхаузу, негативным моментом). Чувственно-эмоциональная же сторона музыки грешит «неясностью» и объективно противоречит логике гармонии и метра – она, таким образом, нерелевантна анализу и эстетике музыки. Эволюция последней закономерно приводит к той изменившейся музыкальной герменевтике, которая разрабатывалась Дальхаузом и его западными коллегами.

Интересные и своеобразные аналитические очерки Дальхауза (в том числе приведённые в нашей работе разборы произведений Яна Вацлава Стамица и Арнольда Шёнберга) обнаруживают достаточно необычный момент – настойчивое и, безусловно, сознательное игнорирование немецким учёным связей между разными сочинениями одного и того же автора, разными частями циклических композиций. К этому следует добавить, что в расчёт почти не принимаются биографические обстоятельства – жизненные условия и время создания разбираемых опусов. Настойчивость и последовательность применения такого подхода наводит на мысль, что в данном случае мы имеем дело с неким важным признаком аналитического метода Дальхауза – весьма характерного для герменевта принципа, согласно которому текст требуется понимать только на основе его самого.

Следует, однако, отметить, что учёный отнюдь не во всём придерживается методологии музыкального анализа, им же самим изложенной: именно так, в частности, соотносятся теоретические первая и вторая части книги «Анализ и ценностное суждение» и её же третья – практическая часть. И данный пример – не единственный. То же самое можно констатировать и в случае с небольшой монографией «Основы истории музыки», носящей характер методологических размышлений, и в фундаментальной работе «Музыка XIX века», практически реализующей данные размышления.

Будучи универсальной фигурой в музыкознании, объединяя в себе историка, теоретика, эстетика, источниковеда, сам Дальхауз, по крайней мере в

период своей творческой зрелости, считал себя прежде всего историком<sup>355</sup>. А в его «Основах истории музыки» сформулирована идея о возможности и даже неизбежности *методологического плюрализма* («принципа беспринципности», по выражению самого Дальхауза). Приводя в качестве защиты тот аргумент, что историки – почти всегда эклектики, поскольку современная история музыки сочетает несколько различных подходов и неодинаковых моделей описания (биографии, история жанров, стилей, идей, организаций и проч.), Дальхауз уточнял, что опора на один метод описания – скорее, исключение. По его мнению, именно история неизбежно порождает эклектизм: характеризуя, в частности, историческую эволюцию музыкальной теории либо музыки «как таковой», мы не можем не учитывать глубину перемен, которым они подвергались.

Ощущение изменчивости и подвижности неизбежно связано с «науками о духе» (В. Дильтей), но не с науками о природе, стремящимися, наоборот, придерживаться представления о стабильности и неизменности. Утверждая правомерность использования ряда различных методов в истории, при сборе и изучении фактов (в творчески-поисковой функции), Дальхауз отвергал их в теории и рефлексии. Методологический плюрализм, сознательно декларировавшийся Дальхаузом в его заочной полемике с марксистской историографией, можно понять и как стремление найти нестандартные пути решения проблем, апробировать самые различные приёмы (напомним, в частности, мысль о парадоксальной возможности применения более поздних аналитических методов к более ранней музыке, высказанную в очерке о Третьем квартете Шёнберга из книги «Анализ и ценностное суждение» в связи с трудами Р. Рети).

Дальхауз как учёный органично вписывается в тот этап развития западной науки, который характеризуется как переход от позитивизма к постпозитивизму и является отражением особого динамизма как современной

---

<sup>355</sup> Вполне естественно, что в соответствующем контексте слово «историк» нужно понимать достаточно широко.

жизни (в том числе – музыкальной), так и осмысливающей её науки (в том числе – музыковедения).

При этом немецкий учёный настаивал на важности применения в музыкознании структурно-исторического метода, пришедшего на смену так называемому духовно-историческому (активно применявшемуся, в частности, Э. Бюкеном). Суть же предлагаемого нового метода – не только и не столько в выявлении закономерностей эволюционного процесса, но и в уточнении предмета «самой» истории, раскрытии связи таких целостностей внутри какой-либо эпохи, как социальная, политическая, экономическая, культурная и иные её составляющие, а также выяснении того, как реконструкция отмеченных связей внутри относительно неподвижных хронологических отрезков переходит в характеристику процессуальности. Тем самым Дальхауз декларирует *уменьшение роли событийного видения истории*. Отказывая музыкально-историческому процессу в наличии единого субъекта, он *не был склонен усматривать в нём реальную непрерывность*. Факторами, побуждающими к конкретно-историческому рассмотрению профессиональной европейской музыки (её стилей, жанров, отдельных конкретных произведений и т. д.) и заключавшими в себе явный «антиримановский» пафос, стали, по Дальхаузу, *историзм, этнология и Новая музыка*.

Справедливой и глубокой нам представляется мысль о том, что *понятия «плюрализм» и «структура» являются для Дальхауза основными, характеризующими его стиль научного мышления*. Методологический плюрализм, исходящий от *множества* открытых возможностей и путей решения проблем, противостоит «децизионизму» (культу насильственного «волевого» решения – *М.П.*), где определяющее и определяемое отыскиваются лишь в конце исследования; структурность же означает включённость какого-либо процесса либо явления (в том числе конкретного произведения) в сеть взаимосвязей, не означающую, однако, заранее установленной иерархии типа «базиса» и «надстройки». Структурность, логично и естественно пересекающаяся здесь с плюралистичностью, означает, что во внимание

принимаются, помимо прочего, и философско-эстетические моменты, и предполагает умение музыковеда приходить к глубоким обобщениям на основе конкретных музыкально-исторических фактов и теоретических положений.

Особое значение для Дальхауза имели идеи отдельных представителей европейской музыкальной культуры XX столетия. В их числе, прежде всего, А. Хальм (яркий и последовательный оппонент «старой» музыкальной герменевтики, привлекавший Дальхауза своим строго-рациональным подходом к музыке как искусству и «энергетизмом» трактовки музыкальной формы), Т. Адорно (апологет Новой венской школы, осуществлявший интересные, хотя и не бесспорные попытки «социальной дешифровки» музыки), А. Шёнберг (бывший для Дальхауза пограничной фигурой, во многом продолжавший традиции романтизма и родственной ряду его представителей, но в то же время доказавший неприемлемость нового подхода к внутренней организации музыки при отказе от тональности и ослаблении «музыкальной логики»). Именно идеи Хальма, Адорно и Шёнберга вызывали неподдельный интерес Дальхауза и не раз анализировались в его работах.

Существенно важной для понимания стиля мышления Дальхауза была его *многообразно проявлявшаяся внутренняя ориентация на романтизм* со свойственной ему подчёркнутой философичностью. Результатом характерного для данной эпохи неверия в систему можно считать тяготение к фрагментарности изложения, наблюдаемое в дальхаузовских текстах.

В том, что предельно «рационально» настроенный учёный тяготел к самой «эмоциональной» эпохе европейской музыки, выражается парадоксальность, присущая научному мышлению Дальхауза. Она заключается и в том, что часто высказываемые музыковедом оригинальные идеи, мысли и положения почти не получали дальнейшего развития – тем самым он словно давал обещания, но затем не сдерживал их. Сформулировав, в частности, принципы формы как высший и наиболее интересный аналитический критерий определения эстетической ценности музыки, Дальхауз в весьма небольшой степени следовал им в собственных аналитических разборах.

Однако в данном случае вряд ли есть основание упрекать его в непоследовательности. По нашему убеждению, такую черту стиля научного мышления германского музыковеда логичнее считать подтверждением глубины и оригинальности, обилия в его работах перспективных и плодотворных в отношении их дальнейшего развития идей.

Вместе с тем, отдавая должное своеобразия мышления Дальхауза, широте его взглядов, нельзя не учитывать известную ограниченность декларировавшегося им европоцентризма, а также специфическую позицию учёного в отношении славянской и, в частности, русской музыкальной культуры, подчёркнуто избирательный подход к творчеству представителей русской композиторской школы, игнорирование многих её достижений. Очевидное высокомерие (столь явно напоминающее, с одной стороны, об Э. Ганслике, а с другой – о Т. Адорно) и демонстративное нежелание найти адекватный подход к изучению феноменов иной культурно-исторической традиции, пожалуй, весьма показательно характеризуют Дальхауза как представителя немецкого музыковедения, для которого эстетическая ценность того или иного произведения во многом определяется его встроенностью в ту систему координат, которая сформирована прежде всего австро-немецкой музыкой классико-романтической эпохи.

Впрочем, критическая оценка отдельных сторон творчества Дальхауза вряд ли способно поставить под сомнение его значимость. Более того, чтение работ немецкого учёного представляется очень важным, поскольку, с одной стороны, дисциплинирует мышление, учит строгой логике умозаключений, а с другой – нередко поражает смелостью, оригинальностью и нестандартностью хода мысли. Тем более что Дальхауз увлекает своего читателя в сферы не только теории и истории музыки, но и музыкальной эстетики, философии, социологии. Обращение к его трудам даёт возможность узнать множество новых либо малоизвестных фактов из целого ряда областей музыкознания, а также увидеть под новым углом зрения, казалось бы, хорошо знакомое и привычное.

И потому хочется надеяться, что наше исследование, посвящённое Карлу Дальхаузу как видному представителю зарубежной музыкальной науки второй половины XX столетия, будет способствовать более активному включению идей выдающегося немецкого учёного в научную орбиту современного отечественного музыковедения.

**Список литературы**

1. Адорно, Т. Избранное: социология музыки [Текст] / Т. Адорно. – М.: РОССПЭН, 2008. – 448 с.
2. Адорно, Т. Философия новой музыки [Текст] / Т. Адорно. – М.: Логос, 2001. – 352 с.
3. Адорно, Т. Эстетическая теория [Текст] / Т. Адорно. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
4. Адорно, Т. – Берг, А. Страницы переписки [Текст] / Т. Адорно, А. Берг; пер. и вст. статья Ю. Векслер // Музыкальная академия. – 2003. – № 1, 2. – С. 166-182, 187-201.
5. Акопян, Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества [Текст] / Л. Акопян. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. – 475 с.
6. Акопян, Л. Теория музыки в поисках научности: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий [Текст] / Л. Акопян // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. – С. 81-89; №2. – С. 110-123.
7. Альшванг, А.А. Л. ван Бетховен: очерк жизни и творчества [Текст] / А.А. Альшванг. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1977. – 447 с.
8. Арановский, М. Интонация, знак и «новые методы» [Текст] / М. Арановский // Советская музыка. – 1980. – № 10. – С. 99-109.
9. Арановский, М.Г. Музыка и мышление [Текст] / М.Г. Арановский // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. – М.: Ком Книга, 2007. – С. 10-43.
10. Арановский, М. Музыкальный текст. Структура и свойства [Текст] / М. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
11. Арановский, М.Г. Мышление, язык, семантика [Текст] / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 90-128.



12. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии [Текст] / М. Г. Арановский. – М.: Музыка, 1991. – 320 с.
13. Аристотель. Поэтика. Риторика [Текст] / Аристотель. – СПб.: Изд-во «Азбука», 2000. – 348 с.
14. Арсланов, В. Г. Миф о смерти искусства [Текст] / В. Г Арсланов. – М.: Искусство, 1983. – 326 с.
15. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б. Асафьев. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
16. Балтер Г. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений, немецко-русский и русско-немецкий [Текст] / Г. Балтер. – Москва – Leipzig: Советский композитор, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1976. – 484 с.
17. Барсова, И. Курт в диалоге наших дней [Текст] / И. Барсова // Советская музыка. – 1977. – № 8. – С. 118-125.
18. Барсова, И. А. Опыт этимологического анализа [Текст] / И. А. Барсова // Советская музыка. – 1985. – № 9. – С. 59-66.
19. Беккер, П. Бетховен [Текст] / П. Беккер. – М.: Изд. «Бетховенской студии» Д.С. Шор, 1913. – Вып. 2. Фортепианные сонаты. – 106 с.
20. Беккер, П. Бетховен [Текст] / П. Беккер. – М.: Изд. «Бетховенской студии» Д.С. Шор, 1915. – Вып. 3. Симфонии. – 78 с.
21. Беляева-Экземплярская, С.Н. Музыкальная герменевтика [Текст] / С.Н. Беляева-Экземплярская // Искусство. – М.: Academia, 1927. – Т. 3. Кн. 4. – С. 127-138.
22. Биbihин, В. В. Дело Хайдеггера [Текст] / В. В. Биbihин // Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / сост., пер., вст. статья, комментарии и указатели В.В. Биbihина. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
23. Биbihин, В. В. Язык философии [Текст] / В. В. Биbihин. – Изд. 2-е. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 416 с.
24. Бонфельд, М. Введение в музыкознание [Текст] / М. Ш. Бонфельд. – М.: Владос, 2001. – 220 с.

25. Бонфельд, М. Музыка. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства [Текст] / М. Бонфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 293 с.
26. Бонфельд, М. Ш. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки [Текст] / М. Ш. Бонфельд // Вопросы музыкознания и музыкального образования: сборник научных трудов. – Вологда: Русь, 2000. – Вып. 1. – С. 32-39.
27. Бонфельд, М. Проблемы анализа тональной музыки // Hermeneutics in Russia/ Герменевтика в России, 1998, № 2. С. 1–11. [Электронный ресурс] / М. Бонфельд. – Электр. текстов. дан. – Режим доступа: <http://www.tversu.ru/Science/Hermeneutics/1998-2/1998-2-15.pdf>, свободный.
28. Боров, Ю. Б. Эстетика [Текст] / Ю. Б. Боров. – 5-е изд.; допол. – В 2-х т. – Смоленск: Русич, 1997. – Т. 2. – 640 с.
29. Бочаров, Ю. Занятные подробности о классической сонатной форме и её родственниках [Текст] / Ю. Бочаров // Старинная музыка. – 2002. – № 1. – С. 9-13.
30. Бродель, Ф. История и общественные науки. Историческая длительность [Текст] / Ф. Бродель // Философия и методология истории. – М.: Прогресс, 1977. – С. 115-142.
31. Букина, Т. В. Музыкальная наука в России 1920 – 2000-х годов (очерки культурной истории) [Текст] / Т. В. Букина. – СПб.: РХГА, 2010. – 192 с.
32. Букина, Т. В. У истоков марксистского музыкознания: социология музыки 1920-х годов как методологический проект [Текст] / Т. В. Букина // Музыковедение. – 2010. – № 5. – С. 30-35.
33. Бычков, Ю.Н. Введение в музыкознание. Курс лекций. Тема 1. [Электронный ресурс] / Ю.Н. Бычков. – Электр. текстов. дан. – Режим доступа: <http://yuri317.narod.ru/www/lex1.htm>, свободный.
34. Бычков, Ю.Н. Проблема смысла в музыке. [Электронный ресурс] / Ю.Н. Бычков. – Электр. текстов. дан. – Режим доступа: <http://yuri317.narod.ru/smysl.html>, свободный.

35. Бюкен, Э. М. Музыка эпохи рококо и классицизма [Текст] / Э. М. Бюкен. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1934. – 281 с.
36. Вакенродер, В. Г. Фантазии об искусстве [Текст] / В. Г. Вакенродер. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
37. Вахтомин, Н. К. Генезис научного знания. Факт, идея, теория [Текст] / Н. К. Вахтомин. – М.: Наука, 1973. – 286 с.
38. Вебер, М. Избранные произведения [Текст] / М. Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – 805 с.
39. Вебер, М. Наука как призвание и как профессия [Текст] / М. Вебер // Самосознание европейской культуры XX века. – М.: Изд. политич. литературы, 1991. – С.130-153.
40. Вебер, М. Рациональные и социологические основы музыки [Текст] // М. Вебер. Избранное. Образ общества. – М.: Юрист, 1994. – С. 469-550.
41. Векслер, Ю. Адорно и Берг. Страницы переписки: вст. статья [Текст] / Ю. Векслер // Музыкальная академия. – 2003. – № 1. – С. 162-165.
42. Векслер, Ю. Альбан Берг и его время [Текст] / Ю. Векслер. – СПб.: Композитор, 2009. – 1136 с.
43. Векслер, Ю. Научная рецепция Альбана Берга на Западе: парадигмы, тенденции, методы // Музыкальная наука на постсоветском пространстве. Международная интернет-конференция. Российская академия музыки им. Гнесиных, 2010. [Электронный ресурс] / Ю. Векслер. – Электр. текстов. дан. – Режим доступа: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/01/Vexler.pdf>, свободный.
44. Вирановский, Г. Музыкально-теоретические системы [Текст] / Г. Вирановский. – Киев: Музична Україна, 1978. – 82 с.
45. Витгенштейн, Л. Философские работы [Текст] / Л. Витгенштейн. – В 2-х ч. – М.: Гнозис, 1994. – Ч. 1. – 612 с.
46. Власова, Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга [Текст] / Н. О. Власова. – М.: URSS, 2007. – 528 с.

47. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики [Текст] / Г.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
48. Гайдено, П. Идея рациональности в социологии музыки М. Вебера [Текст] / П. Гайдено // Кризис буржуазной культуры и музыка / сост. Л. Н. Раабен. – Л.: Музыка, 1976. – Вып. 3. – С.7-48.
49. Ганслик, Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики [Текст] / Э. Ганслик; пер. Г. Лароша. – 2-е изд. – М.: П. Юргенсон, 1910. – 162 с.
50. Гирфанова, М.Е. Учение о тактусах в немецкой музыкальной теории конца XV – XVI века [Текст] / М.Е. Гирфанова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. – 2012. – № 4. – С. 12-25.
51. Гофман, Э. Т. А. Крейсериана [Текст] / Э. Т. А. Гофман // Собрание сочинений в 6 томах / Э. Т. А. Гофман. – М.: Художественная литература, 1991. – Т.1. – С. 41-81.
52. Гофман, Э. Т. А. Собрание сочинений в 6 томах [Текст] / Э. Т. А. Гофман. – М.: Художественная литература, 1998. – Т. 4. Кн. 1. – 510 с.
53. Григорьева, Г. Как анализировать современную музыку? [Текст] / Г. Григорьева // Музыкальное искусство: Исполнительство. Педагогика. Музыказнание: сборник научно-методических статей / Отв. ред. М. Скребкова-Филатова. – М.: Гос. специализированный институт иск-в, 2004. – С. 79-85.
54. Гришунин, А. Л. Герменевтика [Текст] / А. Л. Гришунин // Большая Советская энциклопедия. – Изд. 3-е. – Т. 6. – М.: Советская энциклопедия, 1971. – С. 420.
55. Гулыга, А. Классическая немецкая философия [Текст] / А. Гулыга. – М.: Мысль, 1986. – 334 с.
56. Гуляницкая, Н. Методы науки о музыке [Текст] / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.
57. Гуревич, А.Я. Фернан Бродель, певец Средиземноморья и «времени большой длительности» [Текст] / А.Я. Гуревич // Бродель, Ф.

Средиземное море и средиземноморский мир в эпоху Филиппа II. – В 3-х ч. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – Ч. 3: События, Политика. Люди. – С. 508-535.

58. Гущина, Е. А. О периодизации истории музыки [Текст] / Е.А. Гущина // Вестник СПбГУКИ. – № 3 (16). – Сентябрь, 2013. – С. 55-58.

59. Давыдов, Ю. Арьергардные бои музыкального «авангарда» (по страницам западногерманского журнала “Neue Zeitschrift für Musik”) [Текст] / Ю. Давыдов // Кризис буржуазной культуры и музыка / сост. Л. Н. Раабен. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 4. – С. 67-125.

60. Давыдов, Ю. Идея рациональности в социологии музыки Теодора Адорно [Текст] / Ю. Давыдов // Кризис буржуазной культуры и музыка / сост. Л.Н. Раабен. – Л.: Музыка, 1976. – Вып. 3. – С. 49-105.

61. Давыдов, Ю. Новые тенденции в музыкальной эстетике ФРГ [Текст] / Ю. Давыдов // Кризис буржуазной культуры и музыка / сост. Л. Н. Раабен. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 1. – С.175-243.

62. Давыдов, Ю. Художник и отчуждённое общество [Текст] / Ю. Давыдов // Вопросы эстетики. – М.: Искусство, 1968. – Вып. 8. – С. 8-31.

63. Давыдов, Ю. Эстетика нигилизма [Текст] / Ю. Давыдов. – М.: Искусство, 1975. – 271 с.

64. Дальхауз, К. Интерпретация и практика исполнения [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. О.В. Лосевой // Сборник трудов Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. – Вып. 37: Музыкальное искусство барокко. Стили, жанры, традиции исполнения. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. – С. 234-235.

65. Дальхауз, К. Музыкальная поэтика Шёнберга [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. Н. Власовой // Музыкальная академия. – 1996. – № 3–4. – С. 249-252.

66. Дальхауз, К. Музыкознание как социальная система [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. Г. Пантиелева // Советская музыка. – 1988. – № 3. – С. 109-116.

67. Дальхауз, К. «Новая музыка» как историческая категория [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. Н. Власовой // Музыкальная академия.– 1996.– № 3–4. – С. 253-258.
68. Дальхауз, К. Термины *Dur* и *moll* [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. Е.А. Пинчукова. Екатеринбург. Рукопись.
69. Дальхауз, К. Тональность – структура или процесс? [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. Л. Грабовского // Советская музыка. – 1989.– № 9. – С.124-128.
70. Дальхауз, К. Что такое двенадцатитоновость? [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. О. Шестаковой // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика: Сб. статей по материалам международной научно-практической конференции. – Пермь: ПГИИК, 2010. – С. 201-205.
71. Демченко, А. И. Пути развития музыкальной герменевтики [Текст] / А. И. Демченко, Г. Ю. Демченко // Аналогии и параллели. – Саратов: изд-во Саратовской гос. консерватории, 2012. – С.86-93.
72. Денисов, Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники [Текст] / Э. Денисов // Музыка и современность: сборник статей. – М.: Музыка, 1969. – Вып. 6. – С. 478-525.
73. Дильтей, В. Введение в науки о духе [Текст] / В. Дильтей; пер. с нем. под ред. В.С. Малахова // В. Дильтей. Собрание сочинений в 6 т. / под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2000. – Т. 1. – С.270-730.
74. Днепров, В. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления [Текст] / В. Днепров // Кризис буржуазной культуры и музыка / Сост. Л.Н. Раабен. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 1. – С. 99-174.
75. Доленко, Е. Повесть о том, как поссорился Арнольд Шёнберг с Томасом Манном [Текст] / Е. Доленко // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. – Вып. 38. Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. – С. 186-202.

76. Дройзен, И. Г. Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории [Текст] / И.Г. Дройзен. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – 584 с.
77. Друскин, М. С. Зарубежная музыкальная историография [Текст] / М.С. Друскин. – М.: Музыка, 1994. – 63 с.
78. Ерохин, В. De musica instrumentalis:– Германия 1960–1990 –. Аналитические очерки [Текст] / В. Ерохин. – М.: Музыка, 1997. – 400 с.
79. Житомирский, Д. Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана [Текст] / Д. Житомирский // Д. Житомирский. Избранные статьи. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 14-77.
80. Житомирский, Д. О целостном анализе музыки [Текст] / Д. Житомирский // Избранные статьи / Д. Житомирский – М.: Советский композитор, 1981. – С. 123-165.
81. Жукова, Г. К. Музыкальный смысл: язык, речь, мышление, дискурс [Текст] / Г. К. Жукова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2010. – № 120. – С. 96-102.
82. Зенкин, К.В. О русских теоретических концепциях истории музыки [Текст] / К.В. Зенкин. – Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 2. – С. 14-21.
83. Зись, А. Конфронтации в эстетике [Текст] /А. Зись. – М.: Искусство, 1980. – 239 с.
84. Златковский, Ю. Д. Герменевтический текст: контакты с музыкальным смыслом [Текст] / Ю. Д. Златковский // Теоретическое музыкознание на рубеже веков. – Минск: Белорусская гос. академия музыки, 2002. – С. 31-42.
85. Золтаи, Д. Т. Адорно и негативность философии музыки [Текст] / Д. Золтаи // Вопросы философии. – 1971. – № 8. – С. 73-84.
86. Зоркая, Н. Предисловие к публикации перевода: Яусс, Х. Р. История литературы как провокация литературоведения [Текст] / Н. Зоркая // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34-39.

87. Ингарден, Р. Введение в феноменологию Эдмунда Гуссерля [Текст] / Р. Ингарден; пер. А. Денежкина, В. Куренного. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 224 с.
88. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие [Текст] / Л. П. Казанцева. – Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009. – 368 с.
89. Канке, В. А. Философия науки. Краткий энциклопедический словарь [Текст] / В. А. Канке. – М.: Омега-Л, 2008. – 328 с.
90. Кац, Б. О культурологических аспектах анализа [Текст] / Кац Б. // Советская музыка. – 1978. – № 1. – С. 37-43.
91. Кириллина, Л. Драма – опера – роман [Электронный ресурс] / Л. Кириллина // Израиль XXI. Музыкальный журнал. – № 13 (декабрь, 2008) – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/DOR.htm>, свободный.
92. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. [Текст] / Л. Кириллина. – М.: Композитор, 2007. – Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – 224 с.
93. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века [Текст] / Л. Кириллина. – М.: Композитор, 2007. – Ч. 3. Поэтика и стилистика. – 376 с.
94. Кириллина, Л. Характер и характерность в операх Генделя [Текст] / Л. Кириллина. – Научный Вестник Московской консерватории. – 2010. – № 1. – С. 103-117.
95. Ключев, А.С. Музыка. Философия. Синергетика: сборник статей [Текст] / А.С. Ключев. – СПб.: Астерион, 2012. – 200 с.
96. Коломиец, Г.Г. Ценность музыки: философский аспект [Текст] / Г.Г. Коломиец. – М.: ЛКИ, 2007. – 534 с.
97. Консон, Г. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства) [Текст] / Г. Консон. – М.: Композитор, 2010. – 392 с.



98. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность [Текст] / А. Г. Коробова. – М.: Московская гос. консерватория, 2007. – 173 с.
99. Косиков, Г. К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе [Текст] / Г. К. Косиков // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, эссе, статьи. – М.: Издательство МГУ, 1987. – С. 5-38.
100. Котляревский, И. Музыкально-теоретические системы европейского музыкознания [Текст] / И. Котляревский. – Киев: Музична Україна, 1983. – 158 с.
101. Кривицкая, Е. Д. Никола Рюве: Музыковедение и лингвистика [Текст] / Е. Д. Кривицкая // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского (кафедра теории музыки). – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2009. – Сб. 64: Жизнь музыки. К 100-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского. – С. 77-86.
102. Кузнецов, И. Полифония и форма в произведениях А. Шёнберга [Текст] / И. Кузнецов // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского / ред. Е.А. Доленко, Е.И. Чигарева. – М.: Московская консерватория Редакционно-издательский, 2002. – Вып. 38: Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. – С. 43-56.
103. Кузнецов, И. Теоретические основы полифонии XX века [Текст] / И. Кузнецов. – М.: Композитор, 1994. – 309 с.
104. Кун, Т. Структура научных революций [Текст] / Т. Кун. – М.: Прогресс, 1977. – 300 с.
105. Курт, Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера [Текст] / Э. Курт. – М.: Музыка, 1975. – 551 с.
106. Кюрегян, Т. Форма в музыке XVII – XX веков [Текст] / Т. Кюрегян. – М.: «ТЦ Сфера», 1998. – 345с.
107. Лапшин, В. П. Из истории художественных связей России и Германии в конце XIX – начале XX века [Текст] / В. П. Лапшин // Взаимосвязи

русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. – М.: Наука, 1980. – С. 191-229.

108. Лобанов, П. Расшифровка звукозаписей в анализе творчества пианистов / П. Лобанов [Текст] // Фортепиано. – 2007. – №1 (35). – С. 17-21.

109. Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность [Текст] / М. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.

110. Лобанова, М. Н. Шеринг А. [Текст] / М. Лобанова // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6. – Стб. 330-332.

111. Лукач, Д. История и классовое сознание. Исследования по марксистской диалектике [Текст] / Д. Лукач. – М.: «Логос-Альтера», 2003. – 416 с.

112. Лукьянов, В. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки [Текст] / В. Лукьянов. – Л.: Наука, 1978. – 62 с.

113. Любимова, Т.Б. Проблемы социологии музыки Т. Адорно [Текст] / Т.Б. Любимова // Вопросы философии. – 1977. – № 9. – С. 148-154.

114. Мазель, Л. В.А. Цуккерман и проблемы анализа музыки [Текст] / Л. Мазель // О музыке: Проблемы анализа. – М.: Советский композитор, 1974. – С. 5-45.

115. Мазель, Л. Вопросы анализа музыки [Текст] / Л. Мазель. – 2-е изд. – М.: Советский композитор, 1991. – 376 с.

116. Мазель, Л. Концепция Асафьева и целостный анализ [Текст] / Л. Мазель // Советская музыка. – 1987. – №3. – С. 76-82.

117. Мазель, Л. Метод анализа и современное творчество [Текст] / Л. Мазель // Л. Мазель. Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 307-324.

118. Мазель, Л. Новое слово в анализе музыки [Текст] / Л. Мазель // Советская музыка. – 1987. – № 7. – С. 87-89.

119. Мазель, Л. О некоторых сторонах концепции Б.В. Асафьева [Текст] / Л. Мазель // Л. Мазель. Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 277-307.

120. Мазель, Л. Целостный анализ – жанр преимущественно устный и учебный [Текст] / Л. Мазель // Музыкальная академия. – № 4. – 2000. – С. 132-134.
121. Мазель, Л. Эстетика и анализ [Текст] / Л. Мазель // Статьи по теории и анализу музыки. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 3-54.
122. Маклыгин, А.Л. О модальных чертах музыкальной формы у Мусоргского [Текст] / А.Л. Маклыгин // От Ars nova к новой музыке: Вопросы теории музыки XIV–XX веков. – Казань, 2008. – С. 101-116.
123. Маклыгин, А.Л. Сонорика [Текст] / А.Л. Маклыгин, В.Ст. Ценова // Теория современной композиции. – М.: Музыка, 2005. – С. 382-411.
124. Манн, Т. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа [Текст] / Т. Манн // Томас Манн. Собрание сочинений в десяти томах / под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. Т. 9. – М.: Государственное издательство художественной литературы. – С. 199-365.
125. Материалы и документы по истории музыки. [Текст] / сост. М. В. Иванов-Борецкий. – М.: Музгиз, 1934. – Том II. XVIII век. – 604 с.
126. Мдивани, Т. Г. Западный рационализм в музыке и XX век [Текст] / Т.Г. Мдивани // SATOR TENET OPERA ROTAS. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения): Сборник статей / Ред.-сост. В. С. Ценова. – М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2003. – С. 219-228.
127. Медушевский, В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст] / В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 253 с.
128. Милка, А. Теоретические основы функциональности в музыке [Текст] / А. Милка. – Л.: Музыка, 1982. – 150 с.
129. Михайлов, А. В. Выдающийся музыкальный критик [Текст] / А.В. Михайлов // Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 281-289.

130. Михайлов, Ал. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно [Текст] / Ал. В. Михайлов // Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 290-370.

131. Михайлов, Ал. В. Музыкальная социология: Адорно и после Адорно [Текст] / Ал. В. Михайлов // Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 371-411.

132. Михайлов, Ал. В. Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова [Текст] / Ал. В. Михайлов // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. – Сб. 36: Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2002. – С. 6-23.

133. Михайлов, Ал. В. Эдуард Ганслик и австрийская культурная традиция [Текст] / Ал. В. Михайлов // Музыка – культура – человек: сборник статей. – Свердловск: Издательство Уральского гос. университета, 1991. – Вып. 2. – С. 154-180.

134. Музыкальная эстетика Германии XIX века: Антология [Текст] / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – В 2-х т. – Т. 1. – М.: Музыка, 1981. – 415 с.

135. Музыкальная эстетика Германии XIX века: Антология [Текст] / Сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – В 2-х т. – Т. 2. – М.: Музыка, 1982. – 432 с.

136. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов [Текст] / Ю. Н. Холопов, Л. В. Кириллина, Т. С. Кюрегян и др. – М.: Издательский дом «Композитор», 2006. – 632 с.

137. Назайкинский, Е. В. Анализ музыкальный [Текст] / Е. В. Назайкинский // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 30-31.

138. Назайкинский, Е.В. Ещё раз о музыковедческих терминах и понятиях [Текст] / Е.В. Назайкинский // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. трудов по материалам конференции 24-26 сентября 2002 г. / отв. ред. Т.И. Науменко. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – С. 3-13.

139. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
140. Назайкинский, Е. В. Музыкальная наука – какой ей быть сегодня? [Текст] / Е. В. Назайкинский // Советская музыка. – 1989. – № 8. – С. 48-54.
141. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
142. Назайкинский, Е. В. Понятия и термины в теории музыки [Текст] / Е. В. Назайкинский // Методологические проблемы музыкознания: Сб. статей [Текст]. – М.: Музыка, 1987. – С. 151-177.
143. Назайкинский, Е. В. Пути совершенствования музыкально-теоретических дисциплин [Текст] / Е. В. Назайкинский // Советская музыка. – 1982. – № 2. – С. 64-72.
144. Науменко Т. И. Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы) [Текст] / Т. И. Науменко. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. – 211 с.
145. Очеретовская, Н. Содержание и форма в музыке [Текст] / Н. Очеретовская. – Л.: Музыка, 1985. – 112 с.
146. Павлишин, С. Арнольд Шёнберг [Текст] / С. Павлишин. – М.: Композитор, 2001. – 480 с.
147. Петров, Д. Р. «Деятнадцатый век» как понятие истории культуры. Опыт музыкознания 1960–1990-х годов [Текст] / Д. Р. Петров. – М.: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1999. – 60 с.
148. Пылаев, М. Вопросы теории музыки в трудах Карла Дальхауза [Текст] / М. Пылаев // Музыкальное искусство и музыкальное образование: сборник научных трудов. – Пермь: ПГГПУ, 2004. – Вып.2. – С. 50-61.
149. Пылаев, М. Иоганн Стамиц глазами Карла Дальхауза: несовершенство формы или маньеризм? [Текст] / М. Пылаев // Старинная музыка. – 2011. – № 3-4. – С. 53-63.

150. Пылаев, М. К. Дальхауз и Э. Т. А. Гофман: герменевтическая модель «абсолютной музыки» [Текст] / М. Пылаев // Музыкальная академия. – 2012. – № 1. – С. 158-160.

151. Пылаев, М. Карл Дальхауз об аналитических критериях эстетической оценки музыки (по книге «Анализ и ценностное суждение») [Текст] / М. Пылаев // Вестник Томского гос. университета. – № 354 (январь 2012). – С. 66-70.

152. Пылаев, М. Карл Дальхауз о значении термина «период»: к вопросу о соотношении музыкально-теоретических и риторических категорий у представителей французского барокко и венского классицизма [Текст] / М. Пылаев // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – № 10 (57). – С. 249-252.

153. Пылаев, М. Карл Дальхауз о музыке Шёнберга [Текст] / М. Пылаев // Музыка в эпоху постмодернизма. Сб. материалов международной научно-практической конференции, 8 – 10 дек. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т. – 2005. – С. 29-33.

154. Пылаев, М. К. Дальхауз о I части 17 сонаты Л. Бетховена [Текст] / М. Пылаев // Наследие О.А. Апраксиной и музыкальное образование XXI века. Материалы межрегиональной научно-практической конференции с международным участием, 16-17 ноября 2006 года. – М.: МПГУ, 2006. – С. 181-184.

155. Пылаев, М. Карл Дальхауз о судьбах анализа музыки в XVIII – XIX веках [Текст] / М. Пылаев // Музыковедение. – 2011. – № 8. – С. 2-6.

156. Пылаев, М. К. Дальхауз о финале Второй симфонии Г. Малера [Текст] / М. Пылаев // Музыкальное искусство и музыкальное образование. – Пермь: ПГПУ, 2006. – Вып. 4. – С. 23-27.

157. Пылаев, М. К характеристике метода музыкального анализа Карла Дальхауза [Текст] / М. Пылаев // Проблемы истории, филологии, культуры. – Магнитогорск: ООО Аналитик, 2008. – Вып. XX. – С. 380-382.

158. Пылаев, М. О концепции Августа Хальма. К проблеме «энергетической» трактовки музыкальной формы [Текст] / М. Пылаев // Музыка и время. – 2010. – № 10. – С. 8-10.

159. Пылаев, М. О методологии музыковедческого анализа К. Дальхауза (на примере произведений А. Шёнберга) [Текст] / М. Пылаев // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью, статьи, воспоминания. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – С. 159-181.

160. Пылаев, М. О методологии музыковедческого анализа К. Дальхауза (на примере разбора I части 17-й сонаты Л. ван Бетховена) [Текст] / М. Пылаев // Творческие стратегии в современной музыкальной науке. Материалы докладов международной научно-практической конференции. – Екатеринбург: УГК им М.П. Мусоргского, 2010. – С. 43-50.

161. Пылаев, М. О феномене «структурного слушания» в музыкально-социологической концепции Т. Адорно [Текст] / М. Пылаев // Вестник СПбГУ, серия 15. Вып. 2. – 2013. – С. 24-35.

162. Пылаев, М. Проблема музыкальной логики в трудах Карла Дальхауза [Текст] / М. Пылаев // Образование в культуре и культура образования. Материалы межрегиональной научно-практической конференции. – В 2 ч. – Пермь: ПГИИК, 2003. – Ч. 1. – С. 298-301.

163. Пылаев, М. Проблемы анализа музыки в трудах Карла Дальхауза [Текст] / М. Пылаев. – Пермь: ПГГПУ, 2012. – 184 с.

164. Рагс, Ю.Н. Теоретическое музыкознание [Текст] / Ю. Н. Рагс. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – 63 с.

165. Румянцева, Т. Г. Виндельбанд Вильгельм [Текст] / Т. Г. Румянцева // Всемирная энциклопедия: Философия XX век. – М.: АСТ; Минск: Харвест, Современный литератор, 2002. – С. 136-137.

166. Ручьевская, Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения [Текст] / Е. А. Ручьевская // Критика и музыкознание: сборник статей. – М.: Музыка, 1987. – Вып. 3. – С. 69-96.

167. Рыжкин, И. Введение в эстетическую проблематику музыкознания: уч. пособие по курсу «Введение в специальность» [Текст] / И. Рыжкин. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1979. – 83 с.
168. Рыжкин, И. Я. Гуманизм и элитарность воззрений Адорно [Текст] / И. Рыжкин. // Сб. трудов МГПИ им. Гнесиных. – Сб. 97: Эстетические проблемы музыкознания. – М.: МГПИ им. Гнесиных, 1988. – С. 44-62.
169. Савельева И. М. Плоды романтизма [Текст] / И. М Савельева, А. М. Полетаев. // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. – М.: УРСС, 2003. Вып. 11. – С. 40-83.
170. Савельева, И. М. Теория исторического знания [Текст] / И. М Савельева, А. М. Полетаев. – СПб.: Алетейя, 2007. – 523 с.
171. Сагарадзе, Е. И. «Понимание», «смысл», «интерпретация» как категории философской герменевтики и их преломление в музыкознании второй половины XX века [Текст] / Е. И. Сагарадзе // Приношение музыке XX века. – Екатеринбург: УГК им. И,П, Мусоргского, 2003. – С. 193-219.
172. Скрябин, А. Поэма для ф-но соч. 32 № 1. Текст авторского исполнения по записи на «Вельте-Миньон». Расшифровка П. Лобанова [Ноты]. – М., Музгиз, 1960.
173. Соколов, А. Введение в музыкальную композицию XX века [Текст] / Соколов А. – М.: Владос, 2004. – 231с.
174. Соколов, А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] / Соколов А. – М.: Музыка, 1992. – 367 с.
175. Сохор, А. Н. О методологии научного познания искусства [Текст] / А.Н Сохор // А. Н. Сохор. Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л.: Советский композитор, 1981. – Вып.2. – С. 23-35.
176. Тараканов, М. Анализ музыки в наши дни (опыт постановки проблемы) [Текст] / Тараканов М. // Музыкальный современник. – М.: Советский композитор, 1979. – Вып. 3. – С. 216-229.



177. Тельчарова, Р. Введение в феноменологию музыки [Текст] / Р. Тельчарова. – Владимир: гос. пед. ин-т им. П. И. Лебедева-Полянского, АН СССР, Ин-т философии, 1991. – 214 с.
178. Трельч, Э. Историзм и его проблемы [Текст]. – М.: Юрист, 1994. – 719 с.
179. Уколов, В. Музыкально-историческая концепция Вальтера Виоры [Текст] / В. Уколов // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей.– М.: Музыка, 1983. – Вып. 4. – С. 126-231.
180. Фарбштейн, А. К кризису буржуазной культуры [Текст] / Фарбштейн А. // Советская музыка. – № 1. – 1979. – С. 114-123.
181. Фейерабенд, П. Избранные труды по методологии науки [Текст] / П. Фейерабенд; переводы с англ. и нем.; общ. ред. и авт. вступ. ст. И. С. Нарский. – М.: Прогресс, 1986. – 542 с.
182. Филиппов, С. Феноменология и герменевтика искусства (Музыка – Сознание – Время) [Текст] / С. Филиппов. – Пермь: ПРИПИТ, 2003. – 295 с.
183. Филиппов, С. М. Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара (к истории формирования идей и принципов музыкальной герменевтики) [Текст]: автореф. дисс. ... кандидата философских наук: 09.00.04 / Филиппов Сергей Михайлович. – М., 1994. – 24 с.
184. Филиппов, С. М. Музыкально-эстетические взгляды Г. Кречмара (к истории формирования идей и принципов музыкальной герменевтики) [Текст]: дисс. ... кандидата философских наук: 09.00.04 / Филиппов Сергей Михайлович. – М., 1994. – 181 с.
185. Хайдеггер, М. Время и бытие [Текст] / М. Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
186. Ханнанов, И.Д. Музыкально-смысловые аспекты в трудах американских и западноевропейских музыковедов 1990-х – 2000-х годов [Текст] / И.Д. Ханнанов // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 2. – С. 18-28.

187. Холопов, Ю. Н. Дальхауз Карл [Текст] / Ю. Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т.2. – Стб. 139.
188. Холопов, Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления [Текст] / Ю. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 52-104.
189. Холопов, Ю. Н. К истории современной отечественной музыки: «Денисовская волна» [Текст] / Ю. Н. Холопов // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: статьи, воспоминания, материалы. – М.: Московская государственная консерватория, 1999. – С. 19-22.
190. Холопов, Ю. К проблеме музыкального анализа [Текст] / Ю. Холопов // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 130-151.
191. Холопов, Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм [Текст] / Ю. Н. Холопов // Проблемы музыкального ритма / сост. В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1978. – С. 105-163.
192. Холопов, Ю. Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера [Текст] / Ю. Н. Холопов. – М.: Композитор, 2006. – 157 с.
193. Холопов, Ю. Н. Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера [Текст] / Ю. Н. Холопов // Эстетические очерки. – М.: Музыка, 1979. – Вып. 5. – С. 234-252.
194. Холопов, Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] / Ю. Н. Холопов. – Режим доступа: [www.kholopov.ru/prdgm.html](http://www.kholopov.ru/prdgm.html), свободный.
195. Холопов, Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия / Ю. Н. Холопов // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106-114.
196. Холопов, Ю. Н. Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки [Текст] / Ю. Н. Холопов // Советская музыка. – 1988. – № 10. – С. 88-97.

197. Холопов, Ю. Н. Теория музыки [Текст] / Ю. Н. Холопов // История современной отечественной музыки: Учебное пособие для музыкальных ВУЗов. – М.: Музыка, 2001. – Вып. 3 (1960 – 1990). – С. 551-614.
198. Холопов, Ю. Н. Форма музыкальная [Текст] / Ю. Н. Холопов // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т.5. – Стб. 875–906.
199. Холопов, Ю. Н. «Tonal oder atonal?» – о гармонии и формообразовании у Шёнберга [Текст] / Ю. Н. Холопов // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского.– М.: МГК им. Чайковского, 2002. – Вып. 38: Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра. – С. 17-42.
200. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Учебн. пособие для музыковедов консерваторий [Текст] / В.Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.
201. Холопова, В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика / В. Н. Холопова // Музыкальная академия. – 2001. – № 2. – С. 3-41.
202. Холопова, В. Н. Музыкальные эмоции: Учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств [Текст] / В. Н. Холопова. – М.: МГК им. Чайковского, 2010. – 346 с.
203. Холопова, В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание [Текст] / В. Н. Холопова. – М.: Прест, 2002. – 28 с.
204. Холопова, В. Н. Теория музыкального содержания как наука [Электронный ресурс] / В. Н. Холопова. – Режим доступа: <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Kholopova.pdf>, свободный.
205. Холопова, В. Н. Феномен музыки. [Текст] / В. Н. Холопова. – М.-Берлин: Директ-Медиа, 2014. – 384 с.
206. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений. Изд. 2-е, испр. [Текст] / В. Н. Холопова. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.
207. Цуккерман, В. О некоторых видах целостного анализа [Текст] / В. Цуккерман // Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Музыка, 1970. – Вып. 1.– С. 409-427.

208. Цуккерман, В. О теоретическом музыкознании [Текст] / В. Цуккерман // Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. – М.: Музыка. – Вып. 1. – 1970. – С. 5-19.

209. Чебуркина, М. Н. К проблеме термина «французское барокко»: «музыка барокко» Ж.-Ж. Руссо (1768) [Текст] / М.Н. Чебуркина // Музыковедение. – 2011. – № 2. – С. 2-9.

210. Чередниченко, Т. В. В сторону герменевтики: современное западное искусствознание в поисках методологического синтеза (на материале музыкознания) [Текст] / Т. В. Чередниченко // Современное искусствознание: методологические проблемы. – М.: Наука, 1994. – С. 238-254.

211. Чередниченко, Т. В. Герменевтика музыкальная [Текст] / Т. В. Чередниченко // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С.133.

212. Чередниченко, Т. В. Герменевтические тенденции в западном музыкознании 70-х – 80-х годов [Текст] / Т. В. Чередниченко // Общие проблемы искусства. Обзорная информация. – М.: Информкультура, 1984. – Вып.1. – Герменевтика и музыкознание. – С. 8-29.

213. Чередниченко, Т. Карл Дальхауз и его эстетическое исследование музыки [Текст] / Т. Чередниченко // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – Сб. 94: Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – Вып. 94. – С. 33-81.

214. Чередниченко, Т. Карл Дальхауз: философско-методологическая рефлексия истории музыки [Текст] / Т. Чередниченко // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 121-138.

215. Чередниченко, Т. К проблеме художественной ценности в музыке [Текст] / Т. Чередниченко // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1983. – С. 255-295.

216. Чередниченко, Т. Музыка и интерпретация её смысла [Текст] / Т. Чередниченко // Общие вопросы искусства: Науч. реф. сб. – М.:

Информкультура, 1981. – Вып. 1. – Проблематика «новой музыкальной эстетики» (по трудам музыковедов ФРГ 1960-х – 70-х гг.). – С. 20-32.

217. Чередниченко, Т. Музыка и история [Текст] / Т. Чередниченко // Общие вопросы искусства: Науч. реф. сб. – М.: Информкультура, 1981. – Вып. 1. – Проблематика «новой музыкальной эстетики» (по трудам музыковедов ФРГ 1960-х – 70-х гг.). – С. 1-18.

218. Чередниченко, Т. Музыка и социум [Текст] / Т. Чередниченко // Общие вопросы искусства: Науч. реф. сб. – М.: Информкультура, 1981. – Вып. 1. – Проблематика «новой музыкальной эстетики» (по трудам музыковедов ФРГ 1960-х – 70-х гг.). – С. 18-20.

219. Чередниченко, Т. Музыка прошлого и музыкально-историческое сознание [Текст] / Т. Чередниченко // Музыка. Обзорная информация. – М.: Информкультура, 1985. – Вып. 1. – Критика современных зарубежных музыковедческих концепций 70–80-х годов. – С. 13-30.

220. Чередниченко, Т. Проблема эстетических оценок музыки в современных условиях [Текст] / Т. Чередниченко // Музыка. Обзорная информация. – М.: Информкультура, 1985. – Вып. 1. – Критика современных зарубежных музыковедческих концепций 70–80-х годов. – С. 31-42.

221. Чередниченко, Т. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства [Текст] / Т. Чередниченко. – М.: Советский композитор, 1988. – 320 с.

222. Чередниченко, Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики [Текст] / Т.В. Чередниченко. – М.: Музыка, 1989. – 218 с.

223. Чередниченко, Т. Ценностный подход к искусству и музыкальная критика / Т. Чередниченко [Текст] // Эстетические очерки. – М.: Музыка, 1979. – Вып. 5. – С. 65-101.

224. Чередниченко, Т. Эстетика музыкальная [Текст] / Т. Чередниченко // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6. – Стб. 554-566.

225. Чернобривец, П. А. Основы музыкальной эстетики [Текст] // П. А. Чернобривец. – СПб.: «Реноме», 2014. – 304 с.
226. Чехович, Д. О. Карл Дальхауз [Текст] / Д. О. Чехович // Большая российская энциклопедия. – Москва: Большая российская энциклопедия, 2007. – Т. 8. – С. 268-269.
227. Чудаков, А. П. Два первых десятилетия. Предисловие [Текст] / А. П. Чудаков // Виктор Шкловский. Гамбургский счет. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 3-32.
228. Шахназарова, Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Хиндемита, Шёнберга [Текст] / Н. Шахназарова. – М.: Советский композитор, 1975. – 237 с.
229. Шёнберг, А. Письма. [Текст] / А. Шёнберг; пер. В. Шнитке; сост. и публ. Э. Штайна. – СПб.: Композитор, 2001. – 464 с.
230. Шёнберг, А. Стиль и мысль. Статьи и материалы [Текст] / А. Шёнберг; сост., пер. и комм. Н. Власова, О. Лосева. – М.: Композитор, 2006. – 528 с.
231. Шестаков, В. П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. [Текст] / В. П. Шестаков. – 3-е изд. – М.: ЛКИ, 2012. – 376 с.
232. Шкловский, Виктор. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) [Текст] / Виктор Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1990. – 544 с.
233. Шкловский, В. Искусство как приём [Текст] / В. Шкловский // Виктор Шкловский. Гамбургский счет. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 58-72.
234. Шкловский, В. Связь приёмов сюжетосложения с общими приёмами стиля [Текст] / В. Шкловский // Шкловский В. Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Петроград: 18-я Государственная типография, 1919. – Вып. II. – С. 115-150.
235. Шлегель, А. В. Лекции по изящной литературе и искусству [Текст] / А. В. Шлегель // Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – С. 342-352.

236. Шлегель, А. В. Чтения о драматическом искусстве и литературе [Текст] / А. В. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: МГУ, 1980. – С. 126-134.
237. Шпет, Г. Г. Явление и смысл (Феноменология как основная наука и её проблемы) [Текст] / Г. Г. Шпет. – Томск: Водолей, 1996. – 192 с.
238. Шуман, Р. О музыке и музыкантах [Текст] / Р. Шуман. – В 2-х т. – М.: Музыка, 1975. – Т. 1. – 407 с.
239. Шуранов, В. А. Эстетика и герменевтика: в поисках музыкального смысла [Текст] / В. А. Шуранов // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 2. – С. 6-10.
240. Эйхенбаум, Б. Теория «формального метода» [Текст] / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – С. 375-408.
241. Ямпольский, И. М. Кречмар Герман [Текст] / И. М. Ямпольский // Музыкальная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – Стб. 39.
242. Ярустовский, Б. М. Советское музыковедение и его методология (некоторые старые и новые факты и мысли) [Текст] / Б. М. Ярустовский // Вопросы методологии советского музыкознания. – М.: Изд-во МГК, 1981. – С. 1-18.
243. Яусс, Х. Р. История литературы как провокация литературоведения [Текст] / Х. Р. Яусс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34-84.
244. Abraham, L.U. Melodielehre [Text] / L.U. Abraham, C. Dahlhaus. – Köln: Gerig Verl., 1972. – 177 S.
245. Adler, G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft [Text] / G. Adler // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. – 1885. – Vol. 1. – S. 5-20.
246. Adorno, Th.W. Alban Berg. Zur Uraufführung des “Wozzek” [Text] / Th.W. Adorno // Gesammelte Schriften / Adorno Th.W. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. – Bd. 18. – S. 456-464.

247. Adorno, Th.W. Bernhard Sekles [Text] / Th.W. Adorno // Gesammelte Schriften / Adorno Th.W. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. – Bd. 18. – S. 269-270.
248. Adorno, Th.W. Ideen zur Musiksoziologie [Text] / Th.W. Adorno // Klangfiguren. Musikalische Schriften. – Berlin; Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959. – Bd. I. – S. 9-31.
249. Bent, Ian D. Hermeneutics [Text] / Ian D. Bent // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Second ed. Edited by St. Sadie. – Vol. 11. – L.: Macmillan Publ., 2001. – p. 418-426.
250. Berg, A. Die musikalische Impotenz der «Neuen Ästhetik» Hans Pfitzners / [Text] A. Berg // Musikblätter des Anbruch. – Jg. 2. – № 11–12. – 1920. – S. 399-406.
251. Blume, F. Fortspinnung und Entwicklung [Text] / F. Blume // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. – 36 (1929). – S. 51-70.
252. Borio, G. Über das Verhältnis von Musik und Politik um 1968: die Positionen der Komponisten und die Kritik von Carl Dahlhaus [Text] / G. Borio // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 231-248.
253. Brinkmann, R. Arnold Schönberg. Drei Klavierstücke op. 11. [Text] / R Brinkmann. – Wiesbaden: F. Steiner Verl., 1969. – 140 S.
254. Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität. [Text] / Hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – 439 S.
255. Carreras, J.J. Nationale Musikhistoriographie im europäischen Kontext [Text] / J.J. Carreras // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 207-216.
256. Christensen, Th. Dahlhaus in Amerika [Text] / Th. Christensen // Musik und Ästhetik. – 12 (2008). – H. 47. – S. 133-139.



257. Christensen, Th. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert: Grundzüge einer Systematik by Carl Dahlhaus [Text] / Th. Christensen // Music Theory Spectrum. – Spring, 1988. – Vol. 10. – pp. 127-137.
258. Dahlhaus, C. Adornos Begriff des musikalischen Materials [Text] / C. Dahlhaus // Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. – Mainz u.a.: B. Schott's Söhne, 1978. – S. 336-342.
259. Dahlhaus, C. Analyse [Text] / C. Dahlhaus // Riemann Musiklexikon. Sachteil. – Mainz u.a.: B. Schott's Söhne, 1967. – S. 36-37.
260. Dahlhaus, C. Analyse und Werturteil [Text] / C. Dahlhaus – Mainz u.a.: B. Schott's Söhne, 1970. – 242 S.
261. Dahlhaus, C. Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett [Text] / C. Dahlhaus // Melos / NZfM. – 1988. – № 1. – S. 32-53.
262. Dahlhaus, C. Ästhetisierung [Text] / C. Dahlhaus // Melos / NZfM. – 1975. – № 1. – S. 2.
263. Dahlhaus, C. Bach und der romantische Kontrapunkt [Text] / C. Dahlhaus // Musica. – 43, 1989. – S. 10-22.
264. Dahlhaus, C. Boris Assafjew, Die musikalische Form als Prozeß, hrsg. von D. Lehmann und E. Lippold, Berlin und Kassel, 1976 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 244-245.
265. Dahlhaus, C. Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie [Text] / C. Dahlhaus // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. – 1974. – № 1. – pp. 115-130.
266. Dahlhaus, C. Das «Verstehen» von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse [Text] / C. Dahlhaus // Musik und Verstehen. – Köln: Volk-Verl., 1973. – S. 37-47.
267. Dahlhaus, C. Detlef Gojowy, Dmitri Schostakowitsch in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek, 1983 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 434-435.
268. Dahlhaus, C. Die Idee der absoluten Musik [Text] / C. Dahlhaus – Lpz.: Deutscher Verl. für Musik, 1979. – 152 S.

269. Dahlhaus, C. Die Musik des 18. Jahrhunderts. Einleitung [Text] / C. Dahlhaus // Neues Handbuch der Musikwissenschaft. – Wiesbaden und Laaber: Athenaion in Verbindung mit Laaber-Verl., 1985. – Bd. 5. – S. 1-8.
270. Dahlhaus, C. Die Musik des 19. Jahrhunderts [Text] / C. Dahlhaus // Neues Handbuch der Musikwissenschaft. – Wiesbaden und Laaber: Athenaion in Verbindung mit Laaber-Verl., 1980. – Bd. 6. – VI und 360 S.
271. Dahlhaus, C. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert [Text] / C. Dahlhaus. – – Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1984. – Erster Teil. Grundzüge der Systematik. – 181 S.
272. Dahlhaus, C. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert [Text] / C. Dahlhaus. – Darmstadt: Wissenschaftl. Buchgesellschaft, 1989. – Zweiter Teil. Deutschland. – 290 S.
273. Dahlhaus, C. Die Rationalität musikalischer Urteile [Text] / C. Dahlhaus // Musica. – 1982. – H.3. – S. 219-223.
274. Dahlhaus, C. Die Termini Dur und Moll [Text] / C. Dahlhaus // Archiv für Musikwissenschaft, 1955, № 12. – S. 280-296.
275. Dahlhaus, C. Edward Garden. Tschaikowsky, aus dem Englischen von K. Küster, Stuttgart, 1986 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 433-434.
276. Dahlhaus, C. Form [Text] / C. Dahlhaus // Riemann Musiklexikon. – 12. Aufl. –Sachteil. – Mainz u.a.: B. Schott's Söhne, 1967. – S. 295-296.
277. Dahlhaus, C. Form [Text] / C. Dahlhaus // Carl Dahlhaus. Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. – Mainz u.a.: B. Schott's Söhne, 1978. – S. 343-357.
278. Dahlhaus, C. Formenlehre [Text] / C. Dahlhaus // Riemann Musiklexikon. – 12. Aufl. – Sachteil. – Mainz u.a.: B. Schott's Söhne, 1967. – S. 297-299.
279. Dahlhaus, C. Fragmente zur musikalischen Hermeneutik [Text] / C. Dahlhaus // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik / hrsg. von C. Dahlhaus. – Regensburg: Bosse, 1975. – S. 159-172.

280. Dahlhaus, C. Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre [Text] / C. Dahlhaus // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. – 1967. – 41. Jahrgang. – H. 4. – Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung (Metzler) – S. 505-516.
281. Dahlhaus, C. Gesammelte Schriften: in 11 Bänden (10 Bände u. Supplement) / C. Dahlhaus; Hrsg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen u. T. Plebuch. – Laaber: Laaber Verl., 2000 – 2008.
282. Dahlhaus, C. Gesammelte Schriften / C. Dahlhaus; Hrsg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen u. T. Plebuch.– Laaber: Laaber-Verl., 2000. – Bd. 1. – 669 S.
283. Dahlhaus, C. Gesammelte Schriften / C. Dahlhaus; Hrsg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen u. T. Plebuch.– Laaber: Laaber-Verl., 2001. – Bd. 2. – 681 S.
284. Dahlhaus, C. Gesammelte Schriften / C. Dahlhaus; Hrsg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen u. T. Plebuch.– Laaber: Laaber-Verl., 2002. – Bd. 4. – 791 S.
285. Dahlhaus, C. Gesammelte Schriften / C. Dahlhaus; Hrsg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen u. T. Plebuch. – Bd. 5. – Laaber: Laaber-Verl., 2003. – 938 S.
286. Dahlhaus, C. Gesammelte Schriften / C. Dahlhaus; Hrsg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen u. T. Plebuch. – Bd. 8. – Laaber: Laaber-Verl., 2005. – 824 S.
287. Dahlhaus, C. Gesammelte Schriften / C. Dahlhaus; Hrsg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen u. T. Plebuch. – Bd. 9. – Laaber: Laaber-Verl., 2006. – 632 S.
288. Dahlhaus, C. Gesammelte Schriften / C. Dahlhaus; Hrsg. von H. Danuser, H.-J. Hinrichsen u. T. Plebuch. – Bd. 10. – Laaber: Laaber-Verl., 2007. – 813 S.
289. Dahlhaus, C. Grundlagen der Musikgeschichte [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2000. Bd. 1. – S. 11-155.

290. Dahlhaus, C. Ludwig van Beethoven und seine Zeit [Text] / C. Dahlhaus. – 2. Aufl. – Regensburg: Laaber-Verl., 1988. – 320 S.
291. Dahlhaus, C. Interpretation und Aufführungspraxis [Text] / C. Dahlhaus // Melos / NZfM. – 1978. – № 4. – S. 374 f.
292. Dahlhaus, C. Michail Glinka. Aufzeichnungen aus meinem Leben, aus dem Russischen von E. von Baer, Wilhelmshaven, 1969 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 150.
293. Dahlhaus, C. Michel Dimitri Calvocoressi, Modest Mussorgskij. His Life and Works, London, 1956 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 35-39.
294. Dahlhaus, C. Motivbeziehungen – real oder fiktiv? [Text] / C. Dahlhaus // Melos/NZfM. – 1978. – № 6. – S. 476.
295. Dahlhaus, C. Musiktheoretisches aus dem Nachlaß des Sethus Calvisius [Text] / C. Dahlhaus // Die Musikforschung. – 9. Jahrg., H. 2 (1956). – S. 129-139.
296. Dahlhaus, C. Musiktheorie [Text] / C. Dahlhaus // Einführung in die systematische Musikwissenschaft. – Köln: Hans Gerig Verl., 1971. – S. 94-132.
297. Dahlhaus, C. Musik – zur Sprache gebracht [Text] / C. Dahlhaus // Carl Dahlhaus. Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2007. – Bd. 10. – S. 539-540.
298. Dahlhaus, C. Nach dem Ende der Geistesgeschichte [Text] / C. Dahlhaus // Melos 2 (1976). – S. 178.
299. Dahlhaus, C. Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik [Text] / C. Dahlhaus // Schönberg und andere: gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. – Mainz u.a.: Schott Musik GmbH & Co KG, 1978. – S. 270-278.
300. Dahlhaus, C. Probleme einer Musikgeschichte in Bildern. Zu Heinrich W. Schwabs Darstellung des Konzertwesens [Text] / C. Dahlhaus // Die Musikforschung 27, 1974. – S. 218-221.

301. Dahlhaus, C. Satz und Periode [Text] / C. Dahlhaus // ZfMth 9, 1978. – H. 2. – S. 16-26.
302. Dahlhaus, C. Sigfried Schibli, Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines promethisches Geistes, München, 1983 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 516-518.
303. Dahlhaus, C. Stanislaw A. Markus, Musikästhetik. I. Teil: Ein Beitrag zur Geschichte der Nachahmungsästhetik und Affektenlehre sowie der idealistischen Musikästhetik in Deutschland, aus dem Russischen von K. Krämer, Leipzig, 1967 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 186-187.
304. Dahlhaus, C. Stanislaw A. Markus, Musikästhetik. 2. Teil: Die Romantik und der Kampf ästhetischer Richtungen, deutsch von L. Fahlbusch, Leipzig, 1977 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 481-482.
305. Dahlhaus, C. Substanz- und Funktionsbegriffe in der musikalischen Analyse [Text] / C. Dahlhaus // Studia musikologica, aesthetica, theoretica, historica. – Krakow: PWM, 1979. – S. 131-135.
306. Dahlhaus, C. Theodor W. Adorno. Der getreue Korrepetitor, Frankfurt a. M., 1963 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften.– Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 98-100.
307. Dahlhaus, C. Theodor W. Adorno. Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a. M., 1962 [Text] / C. Dahlhaus // Gesammelte Schriften.– Laaber: Laaber-Verl., 2006. – Bd. 9. – S. 95-97.
308. Dahlhaus, C. Thesen über Programmmusik [Text] / C. Dahlhaus // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik / hrsg. von C. Dahlhaus. – Regensburg: Bosse, 1975. – S. 187-204.
309. Dahlhaus, C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität [Text] / C. Dahlhaus. – Kassel: Bärenreiter, 1968. – 298 S.

310. Dahlhaus, C. Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse [Text] / C. Dahlhaus // Bericht über den I. Intern. Kongres für Mth. Stg., 1971, hrsg. von P. Rummenholler u.a. – Stg., 1972. – S. 153-169.
311. Dahlhaus, C. Vorwort [Text] / C. Dahlhaus // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. – Regensburg: Bosse, 1975. – S. 7-10.
312. Dahlhaus, C. Was heisst “Geschichte der Musiktheorie”? [Text] / C. Dahlhaus // Geschichte der Musiktheorie. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. – Bd. I. Einleitung in das Gesamtwerk. – S. 8-39.
313. Dahlhaus, C. Was ist Musik? [Text] / C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht. – 4. Aufl. – Wilhelmshaven: Fl. Noetzel Verl., Heinrichshofen-Bücher, 2001. – 208 S.
314. Dahlhaus, C. Wozu noch Biographien? [Text] / C. Dahlhaus // Melos / NZfM. – 1975. – № 2. – S. 82.
315. Dahlhaus, C. Zur Formidee von Beethovens d-moll-Sonate opus 31, 2 [Text] / C. Dahlhaus // Die Musikforschung. – 1980. – H. 3. – S. 310-312.
316. Dahlhaus, C. Zur Theorie der Sonatenexposition [Text] / C. Dahlhaus // Musica. – 1986. – № 6. – S. 511-513.
317. Dahlhaus, C. 19. Jahrhundert heute [Text] / C. Dahlhaus // Musica. – 1970. – № 1. – S. 9-12.
318. Danuser, H. Carl Dahlhaus‘ Ludwig van Beethoven und seine Zeit: A Retrospectiv [Text] / H. Danuser // Beethoven Forum 2. – 1993. – pp. 179-188.
319. Danuser, H. Dahlhaus, Carl [Text] / H. Danuser, B. Meischein, T. Plebuch // MGG. – 2. Aufl., hrsg. von L. Finscher. – Personenteil, Bd. 5. – Kassel u.a: Bärenreiter, 2001. – Sp. 255-267.
320. Danuser, H. Einleitung [zur Abteilung «Werkbegriff und Historiographie»] [Text] / H. Danuser // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 151-154.

321. Danuser, H. Wie schreibt Dahlhaus Geschichte? Das Kapitel Lied-Traditionen (1814-1830) aus Die Musik des 19. Jahrhundert [Text] / H. Danuser // Musik und Ästhetik. – 12 (2008), H. 47. – S. 75-97.

322. Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie; Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag [Text] / hrsg. von H. Danuser. – Laaber: Laaber-Verlag, 1988. – 826 S.

323. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. – 3. Jahrgang. – I. Band. Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker). – 166 S.

324. Döhring, S. Zwischen dem Interesse an rascher Information und der Neigung zu verweilendem Lesen: Konzeption und Entstehung von Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters [Text] / S. Döhring // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 79-88.

325. Eggebrecht, H.H. Musik als Tonsprache [Text] / H.H. Eggebrecht // Archiv für Musikwissenschaft. – Jahrg. XVIII. – H. 1. (1961). – S. 73-100.

326. Eggebrecht, H.H. Musikalisches Denken [Text] / H.H. Eggebrecht // Archiv für Musikwissenschaft. – Jahrg. XXXII. – H. 3 (1975). – S. 228-240.

327. Eichenbaum, B. Die Theorie der formalen Methode [Text] / B. Eichenbaum // B. Eichenbaum // B. Eichenbaum. Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. – Frankfurt/M.: Suhrkamp Verl., 1965. – (173 S.) – S. 7-52.

328. Engel, H. Sinn und Wesen der Musik [Text] / H. Engel // Die Musikforschung. – Jahrg. III. – H. 3/4 (1950). – S. 204-212.

329. Ertelt, Th. Carl Dahlhaus und das Projekt einer Geschichte der Musiktheorie: Idee, Konzeption, Realität [Text] / Th. Ertelt // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 288-296.

330. Fischer, W. Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils [Text] / W. Fischer // Studien zur Musikwissenschaft. – 1915. – H. 3. – S. 24-84.

331. Floros, C. Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 6) [Text] / C Floros. // Die Musikforschung. – 1984. – H. 2. – S. 139-141.
332. Gerstenberg, W. Hermeneutik [Text] / W. Gerstenberg // MGG. – Hrsg. von L. Finscher. – 1. Aufl. – Bd. 6. – Kassel u. a.: Bärenreiter, 1957. – Sp. 234-237.
333. Gurlitt, W. Die Epochengliederung in der Musikgeschichte [Text] / W. Gurlitt // Musikgeschichte und Gegenwart. – Wiesbaden: hg. v. H.H. Eggebrecht, 1966. – Teil I. Von musikalischen Epochen (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 1). – S. 1-13.
334. Halm, A. Von zwei Kulturen der Musik [Text] / A. Halm. – 2. Aufl. – München: G. Müller, 1920. – 255 S.
335. Hansen, M. Carl Dahlhaus und das Politische [Text] / M.Hansen // Musik und Ästhetik. – 12 (2008), H. 47. – S. 5-18.
336. Hepokoski, J. The Dahlhaus Project and Its Extra-musicological Sources [Text] / J. Hepokoski // 19<sup>th</sup>-Century Music. – XIV/3. – 1991. – pp. 221-246.
337. Hinrichsen, H.-J. Einleitung [zur Abteilung “Theorie und Analyse”] [Text] / H.-J. Hinrichsen // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität. – Schliengen: Argus, 2011. – S. 281-287.
338. Hinrichsen, H.-J. Kontinuität der Probleme. Carl Dahlhaus, Theodor W. Adorno und die Fachgeschichte der Musikwissenschaft [Text] / H.-J. Hinrichsen // Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft. – 23 (2008). – S. 233-244.
339. Hinrichsen, H.-J. Musikwissenschaft: Musik – Interpretation – Wissenschaft [Text] / H.-J. Hinrichsen // Archiv für Musikwissenschaft. – 57. Jahrg., H. 1. (2000). – S. 78-90.
340. Hinrichsen, H.-J. Neue Wege. Carl Dahlhaus und Ludwig van Beethoven [Text] / H.-J. Hinrichsen // Musik & Ästhetik. – 12 (2008). H. 47. – S. 19-33.
341. Hinton, St. Carl Dahlhaus: Biographie und Methode [Text] / St Hinton // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / Hrsg. von



H. Danuser, P. Gülke und N. Miller in Verbindung mit T. Plebuch. – Schliengen: Argus, 2011. – S. 37-43.

342. Hinton, St. Einleitung [zur Abteilung “Der Schriftsteller Carl Dahlhaus”] [Text] / St. Hinton // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 345-346.

343. Hinton, St. The conscience of musicology: Carl Dahlhaus (1928-1989) [Text] / St. Hinton // The Musical Times. – Vol. 130, No. 1762 (Dec., 1989). – pp. 737-739.

344. Hirsbrunner, Th. Carl Dahlhaus und die Neue Musik [Text] / Th. Hirsbrunner // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 216-221.

345. Hochradner, Th. Probleme der Periodisierung von Musikgeschichte [Text] / Th. Hochradner // Acta Musicologica. – Vol. 67. Fasc. 1 (Jan. – Jun., 1995). – S. 55-70.

346. Hoffmann, E.T.A. Rezension über die 5. Sinfonie von L. van Beethoven [Text] / E.T.A. Hoffmann // AMZ. – 1810. – № 40. – Sp. 630-642; № 41. – Sp. 652-659.

347. Holtmeier, L. From “Musiktheorie” to “Tonzatz”: National Socialism and German Music Theory after 1945 [Text] / L. Holtmeier // Music Analysis. – 23 (2004). – pp. 245-266.

348. Huber, K. Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive [Text] / K. Huber. – Lpz.: Verlag von J.A. Bart, 1923. – 234 S.

349. Johnson, D. Die Musik des 19. Jahrhunderts by Carl Dahlhaus [Text] / D. Johnson // Journal of the American Musicological Society. – Vol. 36, No. 3 (Autumn, 1983). – pp. 532-543.

350. Kerman, J. Carl Dahlhaus, 1928-1989 [Text] / J. Kerman // 19th-Century Music. – Vol. 13, No. 1 (Summer, 1989). – pp. 57-58.

351. Klein, R. Werk vs Theater. Carl Dahlhaus im Konflikt mit Richard Wagner [Text] / R. Klein // Musik und Ästhetik. – 12 (2008), H. 47. – S. 34-60.

352. Kneif, T. Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Ein Beitrag zu den Begriffen Entwicklung und Verfall in der Musikgeschichte [Text] / T. Kneif // Die Musikforschung. – 16. Jahrg. – H. 3 (Juli/September 1963). – S. 224-237.

353. Kneif, T. Musikästhetik [Text] / T. Kneif // Einführung in die systematische Musikwissenschaft. – Köln: H. Gerig Verl., 1971. – S. 134-169.

354. Knepler, G. Das Prinzip der Prinzipienlosigkeit (über: Carl Dahlhaus. Grundlagen der Musikgeschichte) [Text] / G. Knepler, P. Wicke // Beiträge zur Musikwissenschaft. – № 3. – 1979. – S. 222-228.

355. Koch, H.Cr. Versuch einer Anleitung zur Composition [Text] / Koch H.Cr. – In 3 Bd. – Rudolstadt: A.F. Böhme. Bd.1. – 1782. – 374 S.; Bd. 2. – 1787. – 464 S.; Bd. 3. – 1793. – 464 S.

356. Korte, W. Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz [Text] / W. Korte // Festschrift für Karl Gustav Fellerer. – Regensburg: G. Bosse, 1962. – S. 282-292.

357. Kretzschmar, H. Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik [Text] / H. Kretzschmar // Gesammelte Aufsätze über Musik. – Lpz.: Peters, 1911. – Bd. II. – S. 168-192.

358. Kretzschmar, H. Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik [Text] / H. Kretzschmar // Gesammelte Aufsätze über Musik. – Lpz.: Peters, 1911. – Bd. II. – S. 280-293.

359. Lafité, M. Carl Dahlhaus in der Gesellschaft für Musik [Text] / M. Lafité // ÖMZ. – 1971. – № 2. – S. 102-103.

360. Lockwood, L. Carl Dahlhaus: Ludvig van Beethoven. Approaches to His Music [Text] / L. Lockwood // 19<sup>th</sup> Century Music. – 16. – 1992. – pp. 80-84.

361. Loesch, H. von. Carl Dahlhaus und die geheimnisvolle Überschätzung der musikalischen Form [Text] / H. von Loesch // Musica. – 50. – 1996. – S. 255-257.

362. Lütteken, L. Wie "autonom" kann Musikgeschichte sein? Mögliche Perspektiven eines methodischen Wandels [Text] / L. Lütteken // Archiv für Musikwissenschaft. – 57. Jahrg., H. 1. (2000). – S. 31-38.

363. Marschner, B. Anmeldelser: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6. C. Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Athenaion, Wiesbaden, 1980. [Text] / B. Marschner // Dansk Årbog for Musikforskning. – XIII (1982). – pp. 122-131.

364. Marx, A.B. Die Lehre von der musikalischen Composition [Text] / A.B. Marx. – 3. Aufl. – Berlin: M. Hesse, 1857. – Bd. III. – 594 S.

365. Massow, A. von. Nach welchen Kriterien begründet sich heutige Musikwissenschaft? [Text] / A. von Massow // Archiv für Musikwissenschaft. – 57. – Jahrg., H. 1. (2000). – S. 39-63.

366. Mauser, S. Hermeneutik [Text] / S. Mauser // MGG. – 2. Aufl. – Kassel u. a.: Bärenreiter, 1996. – Sachteil. – Bd. 4. – Sp. 261-270.

367. Miller, N. Der Schriftsteller Carl Dahlhaus [Text] / N. Miller // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 407-417.

368. Miller, N. Vorwort [Text] / N. Miller // Das musikalische Kunstwerk: Geschichte – Ästhetik – Theorie; Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag / hrsg. v. H. Danuser. – Laaber: Laaber-Verl., 1988. – S. IX-XII.

369. Motte, D. de la. Musikalische Analyse [Text] / D. de la Motte. – Kassel: Bärenreiter, 1968. – 145 S.

370. Motte, H. de la. Analyse und Werturteil [Text] / H. de la Motte // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 307-313.

371. Motte-Haber, H. de la. «Das geliehene Licht des Verstandes». Bemerkungen zur Theorie und Methode der Hermeneutik [Text] / H. de la Motte-

Haber // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. – Regensburg: Bosse, 1975. – S. 53-61.

372. Möllers, Chr. Reihentechnik und musikalische Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung zum 3. Streichquartett op. 30 [Text] / Chr. Möllers. – Wiesbaden: Franz Steiner Verl., 1977. – 168 S.

373. Música e Historiografía en la obra de Carl Dahlhaus [Text] / Coloquio Dahlhaus. Dossier. – Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2003 – 44 p.

374. Neues Handbuch der Musikwissenschaft [Text] / Hrsg. v. C. Dahlhaus, H. de la Motte-Haber. – Bd. 10. Systematische Musikwissenschaft. – Wiesbaden: Athenaion, 1982. – 367 S.

375. Plebuch, T. Von der Schwierigkeit, Musik zur Sprache zu bringen [Text] / T. Plebuch // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 418-436.

376. Rathert, W. Meta-Historie und die Skepsis des Historikers. Neue Musik und Avantgarde bei Carl Dahlhaus [Text] / W. Rathert // Musik und Ästhetik. – 12 (2008), H. 47. – S. 118-132.

377. Reinecke, H.-P. Zum Geleit [Text] / H.-P. Reinecke // Geschichte der Musiktheorie. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. – Bd. I. Einleitung in das Gesamtwerk. – S.VII-VIII.

378. Riemann, H. Handbuch der Musikgeschichte [Text] / H. Riemann. – Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1922. – Zweiter Band, dritter Teil. Die Musik des 18. und 19. Jahrhundert. Die großen deutschen Meister. – 2. Aufl. – S. I-XL, 406 S.

379. Riemann, H. Katechismus der Musik-Ästhetik [Text] / H. Riemann. – Lpz.: Max Hesse's Verl., o.J. (1890). – 92 S.

380. Riemann, H. Musiklexikon [Text] / H. Riemann. 12. Auflage. – Mainz: Schotts Söhne, 1972-1975. – 1087 S.

381. Riethmüller, A. Adorno musicus [Text] / A. Riethmüller // Archiv für Musikwissenschaft. – 47. Jahrg., H. 1. (1990). – S. 1-26.

382. Ringer, A.L. Carl Dahlhaus (1928-1989) [Text] / A.L. Ringer // *Acta Musicologica*. – Vol. 61, Fasc. 2 (May – Aug., 1989). – pp. 107-109.
383. Rufer, J. Die Komposition mit zwölf Tönen [Text] / J. Rufer. – Berlin und Wunsiedel: Max Hesses Verl., 1952. – 190 S.
384. Sachs, C. Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft [Text] / C. Sachs // *Archiv für Musikwissenschaft*. – 1. Jg. – 1918–19. – S. 451-464.
385. Salzer, F. *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music* [Text] / F. Salzer. – New York: Dover, 1962. – 283 p.
386. Schering, A. *Musikalische Symbolkunde* [Text] / A. Schering // *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 1935. – Lpz., 1936. – S. 15-30.
387. Schmalzriedt, S. *August Halms musikalische Ästhetik. Versuch einer Darstellung* [Text] / S. Schmalzriedt // *Halm A. Von Form und Sinn der Musik*. – Wiesbaden: Br. & H., 1978. – S. 3-56.
388. Schwab, H.W. *Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* [Text] / Schwab H.W. // *Musikgeschichte in Bildern*. – Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971. – Band IV. *Musik der Neuzeit*. Lieferung 2. – 230 S.
389. Schwab, H.W. *Musikgeschichtsschreibung und das Plädoyer von Carl Dahlhaus für eine Strukturgeschichte* [Text] / H.W. Schwab // *Dansk Årbog for Musikforskning*. – XIV (1983). – pp. 59-72.
390. Shreffler, A. *Berlin Walls: Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History* [Text] / A. Shreffler // *The Journal of Musicology*. – Vol. 20. № 4 (Fall 2003). – pp. 498-525.
391. Shreffler, A. *C. Dahlhaus und die «hörere Kritik»: Schriften über Neue Musik und Politik* [Text] / A. Shreffler // *Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität* / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 249-264.
392. Stanley, G. *Dahlhaus' Beethoven* [Text] / G. Stanley // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. – 22, 1991. – pp. 203-216.

393. Stephan, R. Adorno, Theoder Wiesengrund [Text] / R. Stephan // MGG. Zweite, neubearbeitete Ausg. Personenteil. – Bd.1. – Bärenreiter, Kassel u.a., 1999. – Sp. 164-169.
394. Stephan, R. Carl Dahlhaus (1928-1989) [Text] / R. Stephan // Die Musikforschung. – 1989. H. 3. – S. 203-206.
395. Stephan, R. Gedenkrede zum Tode von Carl Dahlhaus (1989) [Text] / R. Stephan // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 21-28.
396. Stephan, R. Halm, August Otto [Text] / R. Stephan // MGG. – Kassel u.a., 1956. – Bd. 5. – Sp. 1376-1380.
397. Stephan, R. Wege aus einer alten Musikwissenschaft – ein Paradigmenwechsel? [Text] / R. Stephan // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk, Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 19-21.
398. Tadday, U. Analyse eines Werturteils. Die Idee der absoluten Musik von Carl Dahlhaus [Text] / U. Tadday // Musik und Ästhetik. – 12 (2008), H. 47. – S. 104-117.
399. Town, St. Nineteenth-Century Music by Carl Dahlhaus [Text] / St. Town // The Choral Journal. – Vol. 32, No. 2 (September 1991). – pp. 55-58.
400. Vetter, M. Untersuchungen zu musikästhetischen Positionen Carl Dahlhaus [Text] / M. Vetter. – ms. Diss. Greifswald, 1977. – 173 S.
401. Vetter, W. Kretschmar, Hermann [Text] / W. Vetter // MGG. – 1. Aufl. – Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1958. – Bd.VII. – Sp. 1769-1772.
402. Vinay, G. Historiographie musicale et herméneutique: une relecture des Fondements de l'historiographie musicale de Carl Dahlhaus [Text] / G Vinay // Revue de musicologie, 84. – 1998. – pp. 123-138.
403. Wellmer, A. Überlegungen zum Werkbegriff im Anschluß an Carl Dahlhaus [Text] A. Wellmer // Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft: Werk,

Wirkung, Aktualität / hrsg. v. H. Danuser, P. Gülke, N. Miller, T. Plebuch. – Schliengen: Edition Argus, 2011. – S. 168-175.

404. Wintle, Chr. Issues in Dahlhaus Richard Wagner's Music Dramas by Carl Dahlhaus; Mary Whittall; Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century by Carl Dahlhaus; Mary Whittall; Esthetics of Music by Carl Dahlhaus; William W. Austin; "Harmony", The New Grove Dictionary of Music and Musicians by Carl Dahlhaus; "Counterpoint", The New Grove Dictionary of Music and Musicians by Carl Dahlhaus; "Tonality", The New Grove Dictionary of Music and Musicians by Carl Dahlhaus [Text] // Music Analysis. – Vol. 1, No. 3 (Oct., 1982). – pp. 341-355.

405. Wiora, W. Hugo Riemann und "der neue Riemann": Zum Sachteil des Musiklexikons [Text] / W. Wiora // Die Musikforschung. – 22. Jahrg. – H. 3 (Juli / September 1969). – S. 348-355.

406. Wiora, W. Zum Systematischen Teil des "Neuen Handbuchs der Musikwissenschaft" [Text] / W. Wiora // Acta Musicologica. – Vol. 56, Fasc. 2 (Jul.-Dec., 1984). – pp. 211-221.

407. Zimmermann, M. Die unverdünnte Stimme der Vernunft. Zum Tode von C. Dahlhaus [Text] / M. Zimmermann // Musica. – 1989. – H. 3. – S. 278-280.

**ПРИЛОЖЕНИЯ**



## 1. И. Стамиц. Симфония ре мажор, I часть (клавир)

Sinfonia a 8 Johann Stamitz

**Presto**

Klavierauszug

7

14

17

20

24

30

*f* *p* *f*

*p* *pp* *cresc.*

*ff*

*p dolce* *p dolce*

*f*

35

*ff* *p* *dolce*

*legato*

40

*legato*

46

*f*

52

57

*p*

62

*cresc.*

65

*piu f* *ff* *p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 370, contains seven systems of piano music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system (measures 35-40) features a melodic line in the treble with slurs and a bass line with chords and a *legato* marking. Dynamics include *ff*, *p*, and *dolce*. The second system (measures 40-46) continues the melodic and harmonic development with a *legato* marking. The third system (measures 46-52) introduces a *f* dynamic and features a more active bass line. The fourth system (measures 52-57) shows a melodic line with slurs and a *p* dynamic. The fifth system (measures 57-62) features a *p* dynamic and a melodic line with slurs. The sixth system (measures 62-65) includes a *cresc.* marking and a melodic line with slurs. The seventh system (measures 65-70) features a *piu f* dynamic, a *ff* dynamic, and a *p* dynamic, with a melodic line and a bass line with slurs.

71

Musical score for measures 71-74. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

75

Musical score for measures 75-80. The right hand continues with melodic phrases, including some half-note and quarter-note figures. The left hand has a steady accompaniment. A *cresc.* marking is present in the first measure of this system.

81

Musical score for measures 81-85. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand features a *f* dynamic marking in measure 82, followed by a *p dolce* marking in measure 84. A *dim.* marking appears at the end of the system.

86

Musical score for measures 86-90. The right hand continues with melodic patterns. The left hand has a *f* marking in measure 87 and a *p* marking in measure 89. A *dim.* marking is present in measure 90.

91

Musical score for measures 91-95. The right hand features a series of chords with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. A *ff* dynamic marking is present in the first measure of this system.

96

Musical score for measures 96-100. The right hand continues with chordal textures and slurs. The left hand has a steady accompaniment.

101

Musical score for measures 101-105. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a *ff* marking in measure 102, followed by a *p* marking in measure 103. A *dolce* marking is present in measure 104. The system ends with a *legato* marking.

106

Musical score for measures 106-110. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* is present at the end of the system.

111

Musical score for measures 111-115. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is present at the end of the system.

116

Musical score for measures 116-119. The right hand has a continuous eighth-note melodic line. A dynamic marking of *cresc.* is present at the end of the system.

120

Musical score for measures 120-123. The right hand has a continuous eighth-note melodic line. Dynamic markings include *più f* and *ff* at the end of the system.

124

Musical score for measures 124-128. The right hand has a continuous eighth-note melodic line. Dynamic markings include *p* and *cresc. al f* at the end of the system.

129

Musical score for measures 129-132. The right hand has a continuous eighth-note melodic line. Dynamic markings include *f* and *ff* at the end of the system.

133

Musical score for measures 133-136. The right hand has a melodic line with slurs and ties. A dynamic marking of *sempre ff* is present at the end of the system.

## 2. Список основных трудов К. Дальхауза

### Книги

1. Studien zu den Messen Josquin des Prés, Diss. Univ. Göttingen, 1953 (mschr.).
2. Johannes Brahms, Klavierkonzert nr. 1 d-moll, op. 15 (Meisterwerke der Musik. H. 3). München: Fink, 1965.
3. Musikästhetik (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Bd. 8; Musik-Taschenbücher 255). Köln: Gerig, 1967.
4. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. Bd.2). Kassel: Bärenreiter, 1968.
5. Arnold Schönberg. Variationen für Orchester, op. 31 (Meisterwerke der Musik. H. 7). München: Fink, 1968.
6. Analyse und Werurteil (Musikpädagogik, Forschung und Lehre. Bd. 8). Mainz: Edition Schott, 1970.
7. Wagners Konzeption des Musikalischen Dramas (Arbeitsgemeinschaft "100 Jahre Bayreuther Festspiele". Bd. 5). Regensburg: Bosse, 1971.
8. Richard Wagners Musikdramen. Velber: Friedrich, 1971.
9. Wagners Ästhetik Bayreuth: Edition Musica, 1971.
10. Melodielehre (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Bd. 13; Musik-Taschenbücher 256). Köln: Gerig, 1972. [mit Lars Ulrich Abraham].
11. Zwischen Romantik und Moderne: vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts (Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. Bd. 7). München: Katzwichler, 1974.
12. Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik (Musikwissenschaftliche Schriften 1). 2 Bände. München, 1974 [mit E. Apel]
13. Grundlagen der Musikgeschichte (Musik-Taschen-Bücher. Theoretica. Bd. 15; Musik-Taschenbücher 268). Köln: Gerig, 1977.
14. Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter, 1978.
15. Ludwig van Beethoven, IV. Symphonie B-dur (Meisterwerke der Musik. Bd. 20). München: Fink, 1979.
16. Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 6). Wiesbaden u. a.: Athenaion u. a., 1980.
17. Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (Serie Piper 239). München: Piper, 1982.
18. Systematische Musikwissenschaft (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 10). Wiesbaden u. a.: Athenaion, 1982. [mit H. de la Motte-Haber]

19. Musik, zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag u. a., 1984. [mit Michael Zimmermann]
20. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert (Geschichte der Musiktheorie. Bd. 10–11). Erster Teil: Grundzüge einer Systematik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.
21. Was ist Musik? (Taschenbücher zur Musikwissenschaft. Bd. 100). Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985. [mit H.H. Eggebrecht]
22. Ludwig van Beethoven und seine Zeit. Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
23. Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
24. Europäische Romantik in der Musik. 2 Bände. Stuttgart: Metzler, 1999–2008 (posthum). [mit N. Miller]

### **Сборники статей**

1. Schönberg und andere: gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik. Mainz u.a.: Schott Musik GmbH & Co KG, 1978.
2. Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte. München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler, 1983.
3. Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber: Laaber-Verlag, 1988.

### **Избранные статьи**

#### **а) история музыки**

Historismus und Tradition // Festschrift J. Müller-Blattau, hrsg. von Chr.-H. Mahling. Kassel, 1966. S. 46-58.

Was ist musikalischer Historismus? // Zwischen Tradition und Fortschritt, hrsg. von R. Stephan. Mainz, 1973. S. 44-52.

Traditionszerfall im 19. und 20. Jh. // Festschrift K. von Fischer, hrsg. von H. H. Eggebrecht / M. Lutolf. München, 1973. S. 177-190.

Autonomie und Bildungsfunktion // Aktualität und Geschichtsbewusstsein in der Musikpädagogik, hrsg. von S. Abel-Struth. Mainz, 1973. S. 20-30.

Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte? // Neue Zeitschrift für Musik, 1974, № 135. S. 79-84.

Memorandum über die Lage der Musikwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland (zusammen mit R. Baum, L. Finscher, H. Heckmann und M. Ruhnke) // Die Musikforschung, 1976, № 29. S. 249-256.

Zur Ideengeschichte musikalischer Editionsprinzipien // Fontes artis musicae, 1978, № 25. S. 19-27.

Philologie und Rezeptionsgeschichte. Bemerkungen zur Theorie der Edition, in: Festschrift G. von Dadelsen, hrsg. von Th. Kohlhase / V. Scherliess. Neuhausen-Stuttgart, 1978. S. 45-58.

Vergessene Komponisten // *Musica*, 1980, № 34. S. 441-444.

Die Musikgeschichte Österreichs und die Idee der deutschen Musik // Deutschland und Österreich. Ein bilaterales Geschichtsbuch, hrsg. von R.A. Kann / F.E. Prinz. Wien/München, 1980. S. 322-349.

Die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung und die Idee des «relativ Schönen» // Kongressbericht Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Berkeley, 1977. Kassel u.a., 1981. S. 269-272.

Zwischen Relativismus und Dogmatismus. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, 1981/82, Berlin, 1982. S. 139-142.

Is Music History a Form of Cultural History? // *Israel Studies in Musicology*, hrsg. von S. Burstyn. Jerusalem, 1983. S. 18-23.

Musikgeschichte als Kulturgeschichte? // Colloquium «musica communicatio». Brno, 1979, hrsg. von R. Pečman. Brno, 1989. S. 58-65.

Nationale und übernationale Musikgeschichtsschreibung // Europäische Musik zwischen Nationalismus und Exotik, hrsg. von H. Oesch / W. Arlt / M. Haas. Winterthur, 1984. S. 9-32.

Gedanken zu einer Strukturgeschichte der Musik des 19. Jh. // Tschechische Musik. Probleme und Methoden der Musikgeschichtsschreibung. Kolloquium. Brno, 1974, hrsg. von J. Vysloužil / R. Pečman. Brno, 1985. S. 360-370.

Epochen und Epochenbewusstsein in der Musikgeschichte // Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, hrsg. von R. Herzog, R. Koselleck. München, 1987. S. 81-96.

Exemplum classicum und klassisches Werk // Epochenschwelle und Epochenbewusstsein, hrsg. von R. Herzog, R. Koselleck. München, 1987. S. 591-594.

«Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» // *Musica*, 1987, № 41. S. 307-310.

Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte // Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte, hrsg. von H. Danuser / F. Krummacher. Laaber, 1991. S. 105-114.

#### **б) эстетика и социология**

Zu Kants Musikästhetik // *Archiv für Musikwissenschaft*, 1953, №10. S. 338-347.

Vom Elend der Musikkritik // *Melos*, 1957, № 24. S. 132-136.

*Musica poetica* und musikalische Poesie // *Archiv für Musikwissenschaft*, 1966, № 13. S. 110-124.

Trivialmusik und ästhetisches Urteil // *Studien zur Trivialmusik des 19. Jh.*, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1967. S. 13-28.

Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff // *Die Musikforschung*, 1967, № 20. S. 145-153.

Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre // Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1967, № 42. S. 505-516.

Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte // Archiv für Musikwissenschaft, 1968, № 25. S. 157-172.

Zum Problem des Werturteils // Die Musikforschung, 1969, № 2. S. 38-41.

Kann Musikkritik objektiv sein? // Neue Zeitschrift für Musik, 1969, № 130. S. 356-359.

Geschichtliche und ästhetische Erfahrung // Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von W. Wiora. Regensburg, 1969. S. 243-247.

Klassizität, Romantik, Modernität // Die Ausbreitung des Historismus über die Musik, hrsg. von W. Wiora. Regensburg, 1969. S. 261-276.

Werturteil und Sachurteil // Die Musikforschung, 1970, № 23. S. 188-190.

Zur Kritik des ästhetischen Urteils // Die Musikforschung, 1970, № 23. S. 411-419.

«Si vis me flere» // Die Musikforschung, 1972, № 25. S. 51-52.

Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik // Archiv für Musikwissenschaft, 1972, № 29. S. 167-181.

Über die «mittlere Musik» des 19. Jh. // Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst, hrsg. von H. de la Motte-Haber. Frankfurt am Main, 1972. S. 131-147.

Das «Verstehen» von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse // Musik und Verstehen, hrsg. von P. Faltin / H.-P. Reinecke. Köln, 1973. S. 37-47.

Formästhetik und Nachahmungsprinzip // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1973, № 4/2. S. 165-174.

Urteile und Vorurteile // Schweizerische Musikzeitung, 1973, № 113. S. 129-131.

Über musikalische Werturteile // Die Wertproblematik in der Musikdidaktik, hrsg. von W. Krützfeld. Ratingen, 1973. S. 9-18.

Was ist eine musikalische Gattung? // Neue Zeitschrift für Musik, 1974, № 135. S. 620-625.

Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1974, V/1. S. 11-24.

Romantik und Biedermeier // Archiv für Musikwissenschaft, 1974, № 31. S. 22-41.

Über die verrottete Gefühlsästhetik // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1975. S. 159-164.

Thesen über Programmmusik // Beiträge zur mus. Hermeneutik, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1975. S. 187-204.

Die Kategorie des «Charakteristischen» in der Ästhetik des 19. Jh. // Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jh., hrsg. von H. Becker. Regensburg, 1976. S. 9-21.

Karl Philipp Moritz und das Problem einer klassischen Musikästhetik // Festschrift F. Baumgart, hrsg. von Fr. Mielke. Berlin, 1977. S. 242-256.



Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung // Bach-Jahrbuch, 1978, № 64. S. 192-210.

Liszts Idee des Symphonischen // Referate des 2. Europäischen Liszt-Symposiums Eisenstadt 1978, hrsg. von S. Gut. München / Salzburg, 1981. S. 36-42.

L'art pour l'art. Von der Aktualität einer unterdrückten Maxime // Musica, 1981, № 35. S. 516-521.

E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen // Archiv für Musikwissenschaft, 1981, № 38. S. 80-92.

Musikkritik als Sprachkritik // Neue Zürcher Zeitung, 23 /24. Mai 1981. S. 67-68.

Dichtung und Symphonische Dichtung // Archiv für Musikwissenschaft, 1982, № 39. S. 237-244.

Arten der ästhetischen Argumentation // Festschrift F. Winckel, hrsg. von C. Dahlhaus / M. Krause. Berlin, 1982. S. 11-21.

Die Rationalität musikalischer Urteile // Musica, 1982, № 36. S. 220-223.

Zu Schellings Theorie des musikalischen Rhythmus // Festschrift A. Palm, hrsg. von R. Görner. Wiesbaden, 1982. S. 24-31.

Hegel und die Musik seiner Zeit // Kunsterfahrung und Kulturpolitik in Berlin Hegels, hrsg. von O. Pöggeler/A. Gethmann-Siefert. Bonn, 1983. S. 333-350.

Kleists Wort über den Generalbass // Kleist-Jahrbuch, 1984. S. 13-24.

Ästhetische Prämissen der «Sonatenform» bei Adolf Bernhard Marx // Archiv für Musikwissenschaft, 1984, № 41. S. 73-85.

Sind musikalische Werturteile begründbar? // Musica, 1985, № 39. S. 29-33.

«Eine abgesonderte Welt für sich selbst» // Archiv für Musikwissenschaft, 1985, № 42. S. 162-165.

«Lieder ohne Worte» // Archiv für Musikwissenschaft, 1985, № 42. S. 157-161.

Das Werturteil als Gegenstand und Prämisse der Musikgeschichtsschreibung // Das Musikwerk. Ideelles und gesellschaftl. Wesen, ästhetes Wert. Brno, 1975, hrsg. von J. Vysloužil / R. Pečman. Brno, 1985. S. 91-102.

### **в) теория музыки**

Die Termini Dur und Moll // Archiv für Musikwissenschaft, 1955, № 12. – S. 280-296.

Zur Kritik musiktheoretischer Allgemeinprinzipien // Die vielfältige Musik und die allgemeine Musiklehre, hrsg. von W. Wiora. Kassel/Basel, 1960. S. 68-71.

Die Natur der Musik und die Konsonanz // Die Natur der Musik als Problem der Wissenschaft, hrsg. von W. Wiora. 1962. S. 19-26.

Harmonie und Harmonietypen // Studium Generale, 1966, № 19, H. 1. S. 51-58.

Über den Begriff der tonalen Funktion // Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jh., hrsg. von M. Vogel. Regensburg, 1966. S. 93-102.

Was ist musikalischer Rhythmus // Probleme des musiktheoretischen Unterrichts. Berlin, 1967. S. 16-22.

Zur Kritik der Harmonielehre // Musik und Bildung, 1969, № 1. S. 373-382.

Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse // Bericht über den I. Internationalen Kongress für Musiktheorie. Stuttgart, 1971, hrsg. von P. Rummenhöller u.a. Stuttgart, 1972. S. 153-169.

«Rhythmus im Großen» // Melos/NZ, 1975, № 1. S. 439-441.

Terminologisches zum Begriff der harmonischen Funktion // Die Musikforschung, 1975, № 28. S. 197-202.

Zur Theorie der musikalischen Form // Archiv für Musikwissenschaft, 1977, № 34. S. 20-37.

Satz und Periode // Zeitschrift für Musiktheorie, 1978, № 9, H. 2. S. 16-26.

Studien zur Geschichte der Rhythmustheorie // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1979/80. Berlin, 1981. S. 133-153.

Zur Theorie der Instrumentation // Die Musikforschung, 1985, № 38. S. 161-169.

«Quantitas intrinseca» und «Rhythmus» // Festschrift I. Bengtsson. 1985, № 2. Stockholm, 1985. S. 17-24.

Was heist «Geschichte der Musiktheorie» // Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie. Einleitung in das Gesamtwerk. Darmstadt, 1985. S. 8-39.

Entwicklung und Abstraktion // Archiv für Musikwissenschaft, 1986, № 43. S. 91-108.

Absolute Melodik: Ernst Kurths Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme // Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, N. F. 6/7, 1986/87. S. 61-70.

Tonalität – Struktur oder Prozes // Neue Zeitschrift für Musik, 1988, № 149, H. 7/8. S. 12-15, 17.

#### г) музыкальный театр

Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen // Vom Musikdrama zur Literaturoper, 1983. S. 74-85.

Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner // Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1970. S. 17-36.

Das unterbrochene Hauptwerk zu Wagners «Siegfried» // Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1970. S. 235-238.

Über den Schluss der «Götterdämmerung» // Richard Wagner. Werk und Wirkung, hrsg. von C. Dahlhaus. Regensburg, 1971. S. 97-115.

Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff // Colloquium Verdi-Wagner. Rom, 1969. Köln/Wien, 1972. S. 290-303.

Ethos und Pathos in Glucks «Iphigenie auf Tauris» // Die Musikforschung, 1974, № 27. S. 289-300.

Wagners «Kunst des Übergangs». Der Zwiegesang in Tristan und Isolde // Zur musikalischen Analyse, hrsg. von G. Schuhmacher. Darmstadt, 1974. S. 475-486.

Über das «kontemplative Ensemble» // Festschrift A.A. Abert, hrsg. von K. Hortschansky. Tutzing, 1975. S. 189-195.

Das Musikdrama als symphonische Oper // Programmheft der Bayreuther Festspiele 1978, hrsg. von W. Wagner. H. V, S. 56-66.

Ausdrucksprinzip und Orchesterpolyphonie in Schönbergs «Erwartung» // Bericht über den 1. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, hrsg. von R. Stephan. Wien, 1978. S. 34-38.

Opernrepertoire und historisches Bewusstsein // Strukturprobleme des Musiktheaters in der Bundesrepublik Deutschland. Thurnau, 1978. S. 133-139.

Schreker und die Moderne. Zur Dramaturgie des «Fernen Klang» // Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik, hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1978. S. 9-18.

Zur Methode der Opern-Analyse // Musik und Bildung, 1980, №12. S. 518-523.

Zeitstrukturen in der Oper // Die Musikforschung, 1981, № 34. S. 2-11.

Mussorgskij in der Musikgeschichte des 19. Jh. // Modest Musorgskij. Aspekte des Opernwerks. München, 1981. S. 7-22.

Berg und Wedekind. Zur Dramaturgie der Lulu // Alban Berg Symposion. Wien, 1980, hrsg. von R. Klein. Wien, 1981. S. 12-19.

Igor Strawinskij's episches Theater // Beiträge zur Musikwissenschaft, 1981, № 23. S. 163-186.

Schallplattenkultur und Opernrepertoire // Studia Musicologica, 24, hrsg. von J. Ujfalussy. Budapest, 1982. S. 109-114.

Zur Dramaturgie der Literaturoper // Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945, hrsg. von S. Wiesmann. Laaber, 1982. S. 147-163.

«Am Text entlang komponiert». Bemerkungen zu einem Schlagwort // Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945, hrsg. von S. Wiesmann. Laaber, 1982. S. 185-195.

Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie als Oper // Gattung und Werk in der Mg. Norddeutschlands und Skandinaviens, hrsg. von Fr. Krummacher / H.W. Schwab. Kassel u.a., 1982. S. 20-29.

Traditionelle Dramaturgie in der modernen Oper // Musiktheater heute, hrsg. von H. Kuhn. Mainz u.a., 1982. S. 20-33.

Das Fragment in der modernen Oper // Deutsche Oper Berlin. Spielzeit 1981/82, hrsg. von der Deutschen Oper Berlin. O. O. und o. J. S. 75-80.

Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte // Vom Musikdrama zur Literaturoper, 1983. S. 199-221.

Oper und Neue Musik // Vom Musikdrama zur Literaturoper, 1983. S. 145-152.

Regietheater // *Musica*, 1984, № 38. S. 227-236.

Politische Implikationen der Operndramaturgie. Zur deutschen Oper der Dreißiger Jahre // *Kgr. Ber. Bayreuth 1981*, hrsg. von Chr.-H. Mahling / S. Wiesmann. Kassel u.a., 1984. S. 148-153.

Entfremdung und Erinnerung. Zu Wagners *Götterdämmerung* // *Kgr. Ber. Bayreuth 1981*, hrsg. von Chr.-H. Mahling / S. Wiesmann. Kassel u.a., 1984. S. 416-420.

Tragödie, Tragedie, Reformoper. Zur «Iphigenie in Aulis» von Euripides, Racine und Gluck // *Oper als Text. Romanist. Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von A. Gier. Heidelberg, 1986. S. 95-100.

Drammaturgia dell'opera italiana // *Storia dell'opera Italiana*, hrsg. von L. Bianconi / G. Pestelli. Bd. 6. Turin, 1988. S. 79-158.

Die Tragödie als Oper. Elektra von Hofmannsthal und Strauss // *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, überarb. Neuausgabe. München, 1989. S. 162-169.

What is a Musical Drama? // *Cambridge Opera Journal*, 1989, № 1. S. 95-111.

#### д) старинная музыка

Zur Theorie des Tactus im 16. Jh. // *Archiv für Musikwissenschaft*, 1960, № 17. S. 22-39.

Zur Theorie des klassischen Kontrapunkts // *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1961, № 45, S. 43-57.

Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jh. // *Archiv für Musikwissenschaft*, 1961, № 18. S. 223-240.

Zur Taktlehre des Michael Praetorius // *Die Musikforschung*, 1964, № 17. S. 162-169.

Cribrum musicum. Der Streit zwischen Scacchi und Siefert // *Norddt. und nordeurop. Musik*, hrsg. von C. Dahlhaus / W. Wiora. Kassel u.a., 1965. S. 108-112.

Zur chromatischen Technik Carlo Gesualdos // *Acta musicologica*, 1967, № 4, S. 77-96.

Zur Akzidentiensetzung in den Motetten Josquins des Prez // *Festschrift KÖLN Votterle*, hrsg. von R. Baum / W. Rehm. Kassel u.a., 1968. S. 206-219.

Tonsystem und Kontrapunkt um 1500 // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, 1969. Berlin, 1970. S. 7-18.

Relationes harmonicae // *Archiv für Musikwissenschaft*, 1975, № 32. S. 208-227.

Über den Motettenbegriff des Michael Praetorius // *Festschrift K. Gudewill*, hrsg. von U. Haensel. Wolfenbüttel/Zürich, 1978. S. 7-14.

«Zentral» und «periphere» Züge in der Dissonanztechnik Machauts // *Aktuelle Fragen der musikbezogenen Mittelalterforschung – Texte zu einem Basler Kolloquium des Jahres 1975*, hrsg. von H. Oesch / W. Arlt / M. Haas. Winterthur, 1982. S. 281-305.

Musikalischer Humanismus als Manierismus // *Die Musikforschung*, 1982, № 35. S. 122-129.

«Ecco mormorar l'onde». Versuch, ein Monteverdi-Madrigal zu interpretieren // Chormusik und Analyse. Beiträge zur Formanalyse und Interpretation mehrstimmiger Vokalmusik, hrsg. von H. Poos. Mainz u.a., 1983. S. 139-154.

Seconda pratica und Figurenlehre // Festschrift R. Hammerstein, hrsg. von L. Finscher. Laaber, 1986. S. 141-150.

Zur Geschichtlichkeit der musikalischen Figurenlehre // Festschrift M. Ruhnke, hrsg. von den Mitarbeitern des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg. Neuhausen-Stuttgart, 1986. S. 83-93.

Die Tactus- und Proportionenlehre des 15. bis 17. Jh. // Hören, Messen und Rechnen in der frühen Neuzeit, hrsg. von F. Zamminer. Darmstadt, 1987. S. 333-361.

Zur Harmonik des 16. Jh. // Die Musiktheorie, 1988, № 3. S. 205-211.

«Anfänge der europäischen Musik». Erste Niederschriften zu einer Musikgeschichte Europas. Aus dem Nachlass // Festschrift R. Jakoby, hrsg. von A. Eckhardt / R. Stephan. Mainz u.a., 1990. S. 8-27.

Die maskierte Kadenz. Zur Geschichte der Diskant-Tenor-Klausel // Festschrift R. Stephan, hrsg. von J. Kuckertz u.a. Laaber, 1990. S. 89-98.

Die Dissonanz im Contrapunctus diminutus // Festschrift H. Hucke, hrsg. von P. Cahn / A.-K. Heimer. Hildesheim, 1993. S. 401-409.

#### e) музыка XVIII века

Bachs konzertante Fugen // Beethoven-Jahrbuch, 1955, № 42. S. 45-72.

Versuch über Bachs Harmonik // Beethoven-Jahrbuch, 1956, 43. S. 73-92.

Bach und der lineare Kontrapunkt // Beethoven-Jahrbuch, 1962, № 49. S. 58-79.

Der rhetorische Formbegriff Heinrich Christoph Kochs und die Theorie der Sonatenform // Archiv für Musikwissenschaft, 1978, № 35. S. 155-177.

«Dritte Themen» in Clementis Sonaten? Zur Theorie der Sonatenform im 18. Jh. // Bericht Colloquium. «Die stilistische Entwicklung der italienischen Musik zwischen ca. 1770 und ca. 1830 und ihre Beziehungen zum Norden». Rom, 1978, hrsg. von F. Lippmann. Laaber, 1982. S. 444-461.

Bach und die Idee des Kontrapunkts // Staatsbibliothek Preussische Kulturbesitz. Mitteilungen. 1985, № 17. S. 51-56.

Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie // Kongreßbericht Gesellschaft für Musikforschung, 1985, hrsg. von D. Berke / D. Hanemann. Kassel u.a., 1987, Bd. 1. S. 18-26.

Zum Taktbegriff der Wiener Klassik // Archiv für Musikwissenschaft, 1988, № 45. S. 1-15.

Bach und der Zerfall der musikalischen Figurenlehre // Musica, 1988, № 42. S. 137-140.

Logik, Grammatik und Syntax der Musik bei Heinrich Christoph Koch // Festschrift K. Niemöller. Kassel, 1989. S. 99-109.

**к) музыка XIX века**

Franz Liszt und die Vorgeschichte der Neuen Musik // Neue Zeitschrift für Musik, 1961, № 122. S. 387-391.

Hermann von Helmholtz und der Wissenschaftscharakter der Musiktheorie // Über Musiktheorie, hrsg. von F. Zamminer. Köln, 1970. S. 49-58.

Brahms und die Idee der Kammermusik // Neue Zeitschrift für Musik, 1973, № 134. S. 559-563.

Studien zu romantischen Symphonien // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1972. Berlin, 1973. S. 104-119.

Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jh. // Gs. L. Schrade, hrsg. von W. Arlt u.a. Bern/München, 1973. S. 840-895.

Liszts «Bergsymphonie» und die Idee der Symphonischen Dichtung // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1975. Berlin, 1976. S. 96-128.

Die Sonatenform bei Schubert. Der erste Satz des G-Dur-Quartetts // Musica, 1978, № 32. S.125-130.

Formenlehre und Gattungstradition bei A.B. Marx // Festschrift H. Sievers, in Verbindung mit R. Jakoby hrsg. von G. Katzenberger. Tutzing, 1978. S. 29-35.

War Wien im frühen 19. Jh. das musikalische Zentrum Europas? // Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789-1848). Wiener Europagespräch 1977, hrsg. von R. Urbach. Wien/München, 1978. S. 349-360.

Motive der Meyerbeer-Kritik // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1978. Berlin, 1979. S. 35-42.

Formprobleme in Schuberts frühen Streichquartetten // Kongreßbericht Wien, 1978, hrsg. von O. Brusatti. Graz, 1979. S. 191-197.

Liszts Faust-Symphonie und die Krise der symphonischen Form // Festschrift W. Wiora, hrsg. von Chr.-H. Mahling. Tutzing, 1979. S. 129-139.

Über das System der musiktheoretischen Disziplinen im klassisch-romantischen Zeitalter // Festschrift H. Huschen, hrsg. von D. Altenburg. Köln, 1980. S. 76-81.

Musik und Jugendstil // Festschrift W. Schuh, hrsg. von J. Stenzl. Zürich, 1980. S. 73-88.

«Hoch symbolisch intentioniert». Zu Mendelssohns «Erster Walpurgisnacht» // Österreichische Musikzeitschrift, 1981, № 36. S. 290-297.

Webers «Freischütz» und die Idee der romantischen Oper // Österreichische Musikzeitschrift, 1983, № 38. S. 381-388.

Ist Bruckners Harmonik formbildend? // Bruckner-Jahrbuch, 1982/84, hrsg. von O. Wessely. Linz, 1984. S. 19-26.

Die romantische Oper als Idee und als Gattung // Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 1983. Göttingen, 1984. S. 52-64.

Franz Schubert und das «Zeitalter Beethovens und Rossinis» // Festschrift A. Feil, hrsg. von W. Aderhold u.a. Kassel u.a., 1985. S. 22-28.

Zur musikalischen Dramaturgie der «Lüstigen Witwe» // Österreichische Musikzeitschrift, 1985, № 40. S. 657-664.

Operndramaturgie im 19. Jh. // Acta musicologica, 1987, № 59. S. 32-35.

Symphonie und symphonischer Stil um 1850 // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1983/84. Berlin 1987. S. 34-58.

Bruckner und die Programmmusik. Zum Finale der 8. Symphonie // Festschrift W. Wiora. Tutzing, 1988. S. 7-32.

Liszt, Schönberg und die grose Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit // Die Musikforschung, 1988, № 41. S. 202-213.

Zitierte Musik. Zur Dramaturgie des Antonia-Aktes in «Hoffmanns Erzählungen» // Jacques Offenbachs «Hoffmanns Erzählungen», hrsg. von G. Brandstetter. Laaber, 1988.

Deklamationsprobleme in Hugo Wolfs «Italienischem Liederbuch» // Festschrift W. Osthoff. Tutzing, 1989. S. 441-452.

Bach und der romantische Kontrapunkt // Musica, 1989, № 43. S. 10-22.

#### **л) творчество Л. в. Бетховена**

Bemerkungen zu Beethovens 8. Symphonie // Schweizerische Musikzeitung, 1970, № 110. S. 205-209.

Musikalische Form als Transformation. Bemerkungen zur Beethoven-Interpretation // Beethoven-Jahrbuch, 1973/77. Bonn, 1977. S. 27-36.

«Von zwei Kulturen der Musik». Die Schlusfuge aus Beethovens Cellosonate op.102 № 2 // Die Musikforschung, 1978, № 31. S. 397-405.

Zum Begriff des Thematischen bei Beethoven // Beethoven '77. Beiträge der Beethoven-Woche 1977, veranstaltet von der Musik-Akademie Basel, hrsg. von F. Dohl. Zürich, 1979, S. 45-64.

Zu Adornos Beethoven-Kritik // Adorno und die Musik, hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1979. S. 170-179.

Zur Formidee in Beethovens d-Moll-Sonate opus 31, 2 // Die Musikforschung, 1980, № 33. S. 310-312.

Cantabile und thematischer Prozes. Der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten // Archiv für Musikwissenschaft, 1980, № 37. S. 81-98.

Musikalische Gattungsgeschichte als Problemgeschichte. Zu Beethovens Klaviersonaten // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1979/80. Berlin, 1981. S. 113-132.

La Malinconia // Ludwig van Beethoven, hrsg. von L. Finscher. Darmstadt, 1983. S. 200-211.

Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten // Festschrift H. H. Eggebrecht, hrsg. von W. Breig u.a. Wiesbaden/Stuttgart, 1984. S. 248-256.

Zur Wirkungsgeschichte von Beethovens Symphonien // Gattungen der Musik und ihre Klassiker, hrsg. von H. Danuser. Laaber, 1988. S. 221-233.

### м) творчество Р. Вагнера

Wagners Begriff der «dichterisch-musikalischen Periode» // Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jh., hrsg. von W. Salmen. Regensburg, 1965. S.179-187.

Formprinzipien in Wagners «Ring des Nibelungen» // Beiträge zur Geschichte der Oper, hrsg. von H. Becker. Regensburg, 1969. S. 95-129.

Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1970, H. I/2. S. 137-146.

Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1971. Berlin, 1972. S. 179-188.

Wagner und Schopenhauer // Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1973, hrsg. von W. Wagner, H. V. S. 10-12, 64-68.

Wagner und die Programmmusik // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1973. Berlin, 1974. S. 50-63.

Wagners Berlioz-Kritik und die Ästhetik des Häßlichen // Festschrift A. Volk, hrsg. von C. Dahlhaus / H. Oesch. Köln, 1974. S. 107-123.

Nietzsche. 1876 // Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1976, hrsg. von W. Wagner, H.II. S. 65-72.

«Tristan-Harmonik und Tonalität» // Melos/NZ, 1978, № 4. S. 215-219.

Wagner und die musikalische Moderne // Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1982, hrsg. von Wolfgang Wagner, H. V. S. 1-8.

Tonalität und Form in Wagners «Ring des Nibelungen» // Archiv für Musikwissenschaft, 1983, № 40. S. 165-173.

Wagners Inspirationsmythen // Komponisten, auf Werk und Leben befragt, hrsg. von H. Goldschmidt u.a. Leipzig, 1985. S. 108-125.

Wagner, Meyerbeer und der Fortschritt. Zur Opernästhetik des Vormärz // Festschrift R. Elvers, hrsg. von E. Hertrich / H. Schneider. Tutzing, 1985. S. 103-116.

Wagner und Bach // Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1985, hrsg. von W. Wagner. H.VII. S. 1-18.

Der Wahnmonolog des Hans Sachs und das Problem der Entwicklungsform im musikalischen Drama // Jahrbuch für Opernforschung, 1985. Frankfurt am Main u.a., 1985. S. 9-25.

Analyse des Mythos // Festschrift K. Hubner, hrsg. von H. Lenk. Freiburg im Breisgau / München, 1986. S. 531-542.

Wagners Stellung in der Musikgeschichte // Richard-Wagner-Hdb., hrsg. von U. Müller / P. Wapnewski. Stuttgart, 1986. S. 60-85.

Die Musik // Richard-Wagner-Hdb., hrsg. von U. Müller / P. Wapnewski. Stuttgart, 1986. S. 97-221.

Die musikalische Wirkung // Richard-Wagner-Hdb., hrsg. von U. Müller / P. Wapnewski. Stuttgart, 1986. S. 675-697.



Zeitstrukturen in der Musik Wagners und Schönbergs // Die Musiktheorie, 1986, №1. S. 31-40.

Richard Wagners «Bühnenfestspiel» // Revolution und Kunstreligion. Das Fest, hrsg. von W. Haug / R. Warning. München, 1989, S. 592-609.

#### **н) новая музыка**

Eine «dritte Epoche» der Musik? Kritische Bemerkungen zur elektronischen Musik // Deutsche Universitätszeitung. 1955, № 10, H. 17. S. 14-17 (mit R. Stephan).

Zur Problematik der seriellen Musik // Frankfurter Hefte, 1959, H. 14. S. 200-205.

Ästhetische Probleme der elektronischen Musik // Experimentelle Musik, hrsg. von F. Winckel. Berlin o. J., S. 81-90.

Musikalische Prosa // Neue Zeitschrift für Musik, 1964, № 125. S. 176-182.

Notenschrift heute // Notation Neuer Musik, hrsg. von E. Thomas. Mainz, 1965. S. 9-34.

Der Tonalitätsbegriff in der Neuen Musik // Terminologie der Neuen Musik. Berlin, 1965. S. 83-88.

Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik // Terminologie der Neuen Musik. Berlin, 1965. S. 25-37.

Form // Form in der Neuen Musik, hrsg. von E. Thomas. Mainz, 1966. S. 41-49.

Moderne Orgelmusik und das 19. Jh. // Orgel und Orgelmusik heute, hrsg. von H.H. Eggebrecht. Stuttgart, 1968. S. 37-54.

Analytische Instrumentation. Bachs sechsstimmiges Ricercar in der Orchestrierung Anton Weberns // Bach-Interpretationen, hrsg. von M. Geck. Göttingen, 1969. S. 197-206.

«Neue Musik» als historische Kategorie // Das musikalisch Neue und die Neue Musik, hrsg. von H.-P. Reinecke. Mainz, 1969. S. 26-39.

Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik // Neue Zeitschrift für Musik, 1969, № 130. S. 18-22.

Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen // Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte, hrsg. von H. Kreuzer. Stuttgart, 1969. S. 516-528.

Fortschritt und Avantgarde // Kongreßbericht. Leipzig, 1966, hrsg. von C. Dahlhaus u.a. Kassel u.a. / Leipzig/Zürich, 1970. S. 33-41.

Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin // Musik des Ostens, 6. Kassel u.a., 1971. S. 197-203.

Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs // Beiträge 1970/71, hrsg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Kassel u.a., 1971. S. 9-26.

Probleme der Kompositionskritik // Über Musik und Kritik, hrsg. von R. Stephan. Mainz, 1971. S. 9-18.

Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik // Die Musik der sechziger Jahre, hrsg. von R. Stephan. Mainz, 1972. S. 90-99.

Thesen über engagierte Musik // Musik zwischen Engagement und Kunst, hrsg. von O. Kolleritsch. Graz, 1972. S. 7-19.

Komposition und Improvisation // Neue Zeitschrift für Musik, 1972, № 133. S. 496-499.

Rhythmische Strukturen in Weberns Orchesterstücken op. 6 // Beiträge 1972/73, hrsg. von der Österreichische Gesellschaft für Musik. Kassel u.a., 1973. S. 73-80.

Erhard Karkoschka und die Dialektik der musikalischen Form // Melos, 1973, № 40. S. 78-81.

Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik // Darmstädter Beiträge, 13. Mainz, 1973. S. 14-27.

Adornos Begriff des musikalischen Materials // Zur Terminologie der Musik des 20. Jh., hrsg. von H.H. Eggebrecht. Stuttgart, 1974. S. 9-21.

Form und Motiv in Mahlers Neunter Symphonie // Neue Zeitschrift für Musik, 1974, № 135. S. 296-299.

Avantgarde und Popularität // Avantgarde und Volkstumlichkeit, hrsg. von R. Stephan. Mainz, 1975. S. 9-16.

Vom Misbrauch der Wissenschaft // Ferienkurse '76, hrsg. von E. Thomas. Mainz, 1976. S. 22-32.

Musikalischer Funktionalismus // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1976. Berlin, 1977. S. 81-93.

Geschichte eines Themas. Zu Mahlers Erster Symphonie // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1977. Berlin, 1978. S. 45-60.

Offene und latente Traditionen in der neuesten Musik // Die neue Musik und die Tradition, hrsg. von R. Brinkmann. Mainz, 1978. S. 9-21.

«Kugelgestalt der Zeit». Zu Bernd Alois Zimmermanns Musikphilosophie // Musik und Bildung, 1978, № 10. S. 633-636.

Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen // Ferienkurse '78, hrsg. von E. Thomas. Mainz, 1978. S. 22-33.

Ernst Krenek und das Problem des musikalischen Sprachwechsels // Ernst Krenek, hrsg. von O. Kolleritsch. Wien/Graz, 1982. S. 36-46.

Fiktive Zwölftonmusik Thomas Mann und Theodor W. Adorno // Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Jb. 1982, I. Lieferung. Heidelberg, 1982. S. 33-49.

Hindemiths Theorie des Sekundgangs und das Problem der Melodielehre // Hindemith-Jahrbuch /Annales Hindemith, 1982/XI. Mainz u.a., 1983. S. 114-125.

Die Krise des Experiments // Komponieren heute, hrsg. von E. Jost. Mainz u.a., 1983. S. 80-94.

Neue Musik und Wissenschaft // Wiss. und nichtwiss. Rationalität, hrsg. von K. Hubner / J. Vuillemin, Stuttgart / Bad Cannstatt, 1983. S. 107-118.

Abkehr vom Materialdenken? // Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken? hrsg. von F. Hommel. Mainz u.a., 1984. S. 45-55.

Ist die Unterscheidung zwischen E- und U-Musik eine Fiktion? // Musik zwischen E und U, hrsg. von E. Jost. Mainz u.a., 1984. S. 11-24.

Postmoderne und U-Musik // Österreichische Musikzeitschrift, 1985, № 40. S. 154-159.

Geschichte und Geschichten // Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision, hrsg. von C. Dahlhaus. Mainz u.a., 1985. S. 9-20.

Warum ist die Neue Musik so schwer verständlich? // Zeugen des Wissens, hrsg. von H. Maier-Leibnitz. Mainz, 1986. S. 939-956.

Mus Neue Musik erklärt werden? // Neue Musik und ihre Vermittlung, hrsg. von H.-C. Schmidt. Mainz u.a., 1986. S. 34-43.

Das Problem der «höheren Kritik» Adornos Polemik gegen Strawinsky // Neue Zeitschrift für Musik, 1987, № 148. S. 9-15.

### o) творчество А. Шёнберга

Über das Analysieren Neuer Musik. Zu Schönbergs Klavierstücken op. 11 №1 und op. 33a // Musik im Unterricht, 1965, № 56. S. 276-283.

Ansermets Polemik gegen Schönberg // Neue Zeitschrift für Musik, 1966, № 127. S. 179-183.

Schönberg und Bach // Neue Zeitschrift für Musik, 1967, № 128. S. 109-111.

Schönbergs Lied «Streng ist uns das Gluck und sprode» // Neue Wege der musikalischen Analyse. Berlin, 1967. S. 45-52.

Emanzipation der Dissonanz // Festschrift H. H. Stuckenschmidt, hrsg. von W. Burde. Kassel u.a., 1968. S. 30-37.

Schönbergs Orchesterstück op.16 № 3 und der Begriff der «Klangfarbenmelodie» // Kongreßbericht. Bonn, 1970, Kassel, o. J. 372 f.

Schönberg and Schenker // Proceedings of the Royal Musical Association, 1973-1974, № 100. S. 209-215.

Schönberg und die Programmmusik // Arnold Schönberg. Publikation des Archivs der Akademie der Künste zu Arnold Schönberg-Veranstaltungen innerhalb der Berliner Festwochen, [Berlin 1974]. S. 21-25.

«Das obligate Rezitativ» // Melos/NZ, 1975, № 1. S. 193-195.

Schönbergs musikalische Poetik // Archiv für Musikwissenschaft, 1976, № 33. S. 81-88.

Schönberg und Beethoven // Ludwigsburger Almanach '80, hrsg. von W. Gönnerwein. Stuttgart, 1980. S. 36-39.

Die Fuge als Präludium. Zur Interpretation von Schönbergs Genesis-Komposition opus 44 // Musica, 1983, № 37. S. 522-524.

Zum Spätwerk Arnold Schönbergs // Die Wiener Schule heute, hrsg. von C. Dahlhaus. Mainz u.a., 1983. S. 19-32.

Schönberg als Lehrer // Österreichische Musikzeitschrift, 1984, № 39. S. 282-285.

La Construction du disharmonique. A propos des theories artistiques de Schoenberg et Kandinsky // Contrechamps, 1984, Nr. 2, April. S. 137-142.

Eine latente Kontroverse zwischen Bartok und Schönberg // Festschrift W. Gieseler, hrsg. von R. Klinkhammer. Regensburg, 1985. S. 13-17.

Schönbergs ästhetische Theologie // Bericht über den 2. Kongres der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1984, hrsg. von R. Stephan / S. Wiesmann. Wien, 1986. S. 12-21.

Was heißt «entwickelnde Variation»? // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1984, hrsg. von R. Stephan / S. Wiesmann. Wien, 1986. S. 280-284.

Das Verhältnis zum Text. Zur Entwicklung von Arnold Schönbergs musikalischer Poetik // Festschrift A. Forchert, hrsg. von G. Allroggen / D. Altenburg. Kassel u.a., 1986. S. 290-295.

Arnold Schönberg: Drittes Streichquartett op. 30 // Melos, 1988, № 50. S. 32-53.

#### п) статьи в словарных и энциклопедических изданиях

**MGG:** Hand, Ferdinand; Historismus; Kostlin, Karl Reinhold von; Konsonanz-Dissonanz; Melodie; Michaelis Christian Friedrich; Oettingen, Arthur Joachim von; Schneegas, Cyriacus; Tonalität, (b: Systematik); Vischer, Friedrich Theodor; Volkelt, Johannes.

**Riemann Musiklexikon. Sachteil.** Mainz: B. Schott's Söhne, 1967: Analyse; Aufführungspraxis; Form; Formenlehre; Editionstechnik; Periode; Takt; Temperatur; Tonalität; Tonsystem.

**Das grosse Lexikon der Musik**, hrsg. von M. Honegger / G. Massenkeil, Fr.i.Br. u.a., 1978 ff.: Musikästhetik; Oper: 19. und 20. Jh.

**Brockhaus-Riemann Musiklexikon**, hrsg. von C. Dahlhaus / H.H. Eggebrecht, Wiesbaden/Mainz, 1978: Ästhetik; Aufführungspraxis; Autonome Musik; Biedermeier; Editionstechnik; Form; Gattung; Historismus; Kadenz; Klausel; Konsonanz und Dissonanz; Manierismus; Naturklangtheorie; Orchester; Romantik; Theorie der Musik; Tonalität.

**NGroveD:** Counterpoint; Harmony; Tonality; Wagner, Richard.

**HMT:** Neuromantik

**PiperE:** Eugen d'Albert: Flauto solo; Enesco, George: Oedipe; Massenet, Jules: Werther; Mozart, W.A.: Idomeneo; Weber, Carl Maria von: Der Freischütz, Euryanthe, Oberon, or the Elf's Oath (mit S. Döhring)

#### Издательская и редакторская деятельность

##### а) музыкальные произведения

Johann Theile: Musikalisches Kunstbuch (Denkmäler norddeutscher Musik). Bd. 1. Kassel: Bärenreiter, 1965.

Richard Wagner, Sämtliche Werke. Mainz, 1970 ff.

Richard Wagner, Klavierwerke. Mainz, 1970.

**б) журналы**

Deutsche Universitätszeitung, Göttingen, 1956-1958.

Neue Zeitschrift für Musik (mit E. Thomas und O. Tomek). Mainz, 1972-1974.

Melos/NZ für Musik (mit H. Oesch, E. Thomas und O. Tomek). Mainz, 1975-1978.

Musik und Bildung (mit R. Jakoby, C. Richter und W. Schmidt-Brunner). Mainz, 1978-1980.

Musica (mit S. Abel-Struth, L. Finscher, W. Gönnerwein, D. de la Motte, W. Rehm und L. Scheuch). Kassel, 1981 ff.

**в) словари, энциклопедии и томовые издания**

Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten. München, 1971 ff. (mit R. Stephan).

Riemann H. Musiklexikon. 12. Auflage. Ergänzungsbände des Personenteils. Mainz, 1972-1975.

Brockhaus-Riemann. Musiklexikon in zwei Bänden. Wiesbaden/Mainz, 1978/79. (mit H.H. Eggebrecht).

Funkkolleg Musik Studienbegleitbriefe, 0–13. Weinheim u.a., 1977 f. (überarb. Neuausgabe: Funk-Kolleg Musik. 2 Bde. Ffm., 1981).

Neues Handbuch der Musikwissenschaft. 13 Bände. Laaber: Laaber-Verlag u. a., 1980–1995. (mit Hermann Danuser).

Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. 6 Bände. München/Zürich, 1986-1997. (mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Univ. Bayreuth unter Leitung von S. Döhring).

Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12. bis 20. Jh. Studienbegleitbriefe (mit L. Finscher, G. Schubert und M. Zimmermann). Weinheim u.a., 1987-1988.

**г) книги под редакцией К. Дальхауза**

Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 8). Regensburg: Bosse, 1967.

Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 23). Regensburg: Bosse, 1970.

Einführung in die systematische Musikwissenschaft (Musik-Taschen-Bücher. Bd. 10). Köln: Musikverlag Gerig, 1971.

Richard Wagner: Werk und Wirkung (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 26). Regensburg: Bosse, 1971.

Das Problem Mendelssohn (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 41). Regensburg: Bosse, 1974.

Beiträge zur musikalischen Hermeneutik (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 43). Regensburg: Bosse, 1975.

Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 56). Regensburg: Bosse, 1980.

Beiträge zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland. Hbg./Wilhelmshaven, 1982. (mit G. Ordschonikidse)

Die Wiener Schule heute. Mainz, 1983.

Musik zur Sprache gebracht. Kassel/München, 1984. (mit M. Zimmermann).

Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision. 6 Beiträge (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung, Darmstadt. Bd. 26). Mainz u.a.: Schott, 1985.

Die Musik des 18. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 5). Laaber: Laaber-Verlag, 1985.

Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Mainz u.a., 1985. (mit E. Voss).

Contemplating Music. Source Readings in the Aesthetics of Music. I. N. Y., 1987. (mit R. Katz).

Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung (Dichtung und Sprache. Bd. 7 = Priority 4). München u. a.: Hanser, 1988. (mit Norbert Miller).

Beethoven: Interpretationen seiner Werke. 2 Bände. Laaber: Laaber-Verlag, 1994. (mit Albrecht Riethmüller und A.L. Ringer).

### 3. Список работ К. Дальхауза, переведённых на русский язык

1. Музыказнание как социальная система [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. Г. Пантиелева // Советская музыка. – 1988. – № 3. – С. 109-116.
2. Тональность – структура или процесс? [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. Л. Грабовского // Советская музыка. – 1989. – № 9. – С. 124-128.
3. Музыкальная поэтика Шёнберга. Пер. и примечания Н. Власовой // Музыкальная академия, 1996, № 3–4. С. 249-252.
4. «Новая музыка» как историческая категория. Пер. и примечания Н. Власовой // Музыкальная академия, 1996, № 3–4. – С. 253-258.
5. Музыкальная эстетика. Основания музыкальной историографии. Избранные главы. Перевод с нем. и комментарии Т. В. Чередниченко // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 123-138.
6. Интерпретация и практика исполнения [Текст] / К. Дальхауз; пер. с нем. О. В. Лосевой // Сборник трудов Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. – Вып. 37: Музыкальное искусство барокко. Стили, жанры, традиции исполнения. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. – С. 234-235.
7. К временной структуре музыки. Перевод с нем. и комментарии С. М. Филиппова // Филиппов С. М. Феноменология и герменевтика искусства (Музыка – Сознание – Время). Пермь, ПРИПИТ, 2003. – С. 139-153.
8. Что такое двенадцатитоновость. Пер. О. Шестаковой. Научн. ред. и комментарии Н.А. Петрусёвой // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика. Сб. статей по материалам международной научно-практич. конференции. – Пермь, ПГИИК, 2010. – С. 201-207.
9. Термины Dur и moll. Перевод с нем. Е.А. Пинчукова. Екатеринбург, УГК им. М.П. Мусоргского. Рукопись.

#### 4. Аналитические этюды и статья К. Дальхауза

(перевод М. Пылаева)

##### Аналитические этюды (из книги «Анализ и ценностное суждение»)

#### 1. И.С. Бах. Кантата № 106 (*Actus tragicus*)<sup>356</sup>

Кантата И.С. Баха № 106 («Божье время – наилучшее время»), наряду с кантатой № 21 («Я много страдал») – была одной из немногих вокальных произведений, которые в XIX веке – в то время, когда Баха хотя и славили как «великого кантора» (*Erzkantor*), но считали прежде мастером инструментальной музыки – воспринимались без внутреннего сопротивления. Одной из причин, несомненно, было то, что текст *Actus'a tragicus'a* в основном состоит из библейских цитат, а не из «мадригальной поэзии», «барочная напыщенность» которой, смесь диалектики и чрезмерности, ощущалась как невыносимые до тех пор, пока эстетическое чувство несло отпечаток классицизма.

Суждение о кантате Морица Хауптмана (1792–1868), кантора церкви св. Фомы, было, впрочем, двойственным. «Что за чудесная задушевность (*Innerlichkeit*), – писал он Отто Яну, – ни одного традиционного такта, всё прочувствовано. Из известных мне кантат я не знаю ни одной, в которой музыкальное значение и его выражение во всём было бы столь определённым и точным». Однако энтузиазм уступает рефлексии, а эстетика чувства – формализму. «Но если бы мы захотели ограничить наше чувство этой стороной красоты и рассмотреть целое как музыкально-архитектоническое произведение, то оно станет курьёзным монстром из нагромождённых друг на друга, сросшихся частей, где соединяются сваленные одна на другую фразы текста – без какой бы то ни было группировки и кульминации».

Филипп Шпитта (1841–1894), процитировавший в написанной им биографии Баха данное суждение Хауптмана, счёл похвалу «обоснованной»,

---

<sup>356</sup> См.: [260, S. 69–72].



а упрёк – «напрасным». Однако один аспект, недооцененный Шпиттой, есть дополнение и обратная сторона другого; характер выразительности кантаты, напряжённая экспрессивность или риторика не должны здесь быть оторванными от формы, производящей впечатление фрагментарной. Музыкально-архитектоническая правильность, которой Хауптману недоставало в кантате, вряд ли мыслима, если настаивать на том, что здесь не может возникнуть «ни одного традиционного такта»; в музыкальном произведении, цель и идея формы которого – быть масштабной и развёрнутой и при этом обозримой, никак не может быть «всё прочувствовано».

Обвинение в «бесформенности», выдвинутое Хауптманом, можно оспаривать, если заботиться об исторической справедливости, но композиционно-технически и эстетически оно не столь необосновано, как полагал Шпитта в своем апологетическом рвении. Произведение возникло до 1714 года – предположительно в 1707 или 1708 году в Мюльхаузене и пока еще несёт отпечаток «более старого типа кантат», который, строго говоря, следует назвать не кантатой, а духовным концертом (определение жанра для эстетического суждения не может быть несущественным). Отдельные части – скорее ариозо, чем арии – еще не обрели прочности самостоятельных, замкнутых разделов, и слушатель, ожидающий однозначности в плане формы, будет разочарован: нельзя решить определенно, является ли ариозо альта «In deine Hände» самостоятельным (тонально оно отделено от последующего) или оно представляет собой первую часть дуэта. Будучи сопоставленными с типом «большой формы», возникшей в Италии около 1700 года, формы в 106-й кантате кажутся неразвитыми и рудиментарными. Ария *da sarò* с дифференцированным ритурунелем, выглядящим как основа построения, была воспринята Бахом лишь с Веймарских кантат 1714 года.

Шпитта, хотя и был музыкальным консерватором, судил согласно духу своего времени – эпохи, которая воспринимала «музыкально-архитектоническое», как его называл Хауптман, в качестве вторичного и испытывала симпатию к экспрессивности или риторике, преодолевшей

традиционный подход к музыкальной форме, а в отклонении от нормы видела средство к эмфатическому, яркому выражению. Очевидно (хотя и не без недвусмысленности провозглашения эстетических предпосылок суждения), что беспорядочность и нелогичность формы в 106-й кантате в XIX веке воспринимались не как недостаток, а прямо-таки как достоинство, как отказ от традиций ради экспрессивности. Но около 1710 года замкнутая, одновременно протяжённая и легко обозримая музыкальная форма ещё не была выхолощенной традицией, требующей преодоления, а, наоборот, выступала как цель, к которой было устремлено развитие композиторской практики, если оно не закосневало в провинциализме. Если реконструкцию эстетических предпосылок считать убедительной, то высокая оценка произведения в XIX веке, следовательно, обуславливалась диаметрально противоположной исторической ситуацией: фрагментарная или распадающаяся на части форма, архаичная в начале XVIII века, считалась современной в XIX веке, а крупная замкнутая форма, к которой Бах попытался перейти в 1714 году как к новой, при ретроспективном взгляде воспринималась как скованная традицией.

Манеру соразмерять формы, составленные из разнородных частей (казавшихся Хауптману «чудовищными») с такой формой, которая, сохраняя непрерывность, простирается на сотни тактов, можно упрекнуть в том, что разнородное, коренящееся в различных традициях формы целое (*Gebilde*) подвергается некорректному сравнению, и этот упрек тем более справедлив, если «более старый тип кантат» воспринимать и классифицировать как духовный концерт, т.е. как самостоятельный жанр, а не как рудиментарную предформу более новой кантаты, состоящей из речитативов и арий.

*Actus tragicus* – всё же переходное произведение, и не только историко-хронологически – как явление (*Gebilde*), предпосылки и влияния которого прослеживаются в обеих эпохах, – но также эстетически и композиционно-технически: в нескольких отношениях кантата отмечена двойственностью и неокончателностью. Здесь можно, не рискуя быть обвинённым в телеологических склонностях и в попытках превратить «лабиринт истории» в

«улицу с односторонним движением», увидеть в арии баса «Bestelle dein Haus» не что иное, как предформу, неокончательный этап на пути к обычной кантатной арии, к крупной, вырастающей из одной темы форме.

Ария есть ариозо в той степени, в какой является не замкнутой в себе формой, а колеблется между до минором и фа минором, будучи частью комплекса построений, «вросших друг в друга», как выразился Хауптман. С другой стороны, синтаксически ей присуща тенденция к протяжённому развитию. Тема содержит признаки так называемого периода типа развёртывания с начальным построением наподобие *motto*, секвенционным развёртыванием и кадансирующим заключением (такты 5-13); оба же последующих раздела выглядят как развёртывание второго порядка, так как состоят из секвенций на основе фрагментов темы (такты 18-40): синтаксис темы даёт образец членения формы целого; отношение между ядром и развёртыванием в укрупненном виде воспроизводится в соотношении темы и её развития (или продолжения).

Тенденция к крупной форме, следовательно, ощутима, но она не осуществляется и не реализуется полностью, в этом плане кантата – переходное произведение: ария, вместо того чтобы противопоставить основной части дополняющую среднюю часть, прерывается возвращением двух первых тактов темы, представляющим собой скорее реминисценцию, чем репризу, и инструментальной постлюдией (а то, что форма выглядит фрагментарной, не может не иметь значения для содержания текста: обрыв в окончании подчёркивает угрозу, заключённую в словах «Bestelle dein Haus» («Сделай завещание для дома твоего»), которые Исайя бросает в совет царю Езекии).

Ария сокращается до ариозо. Отсутствие средней части – недостава не индивидуально-случайная, а историко-стилистически обосновываемая: чтобы благодаря расширению – добавлению средней части – не стать аморфной и необозримой (крупная форма начала XIX века – архитектурная форма с чёткими очертаниями), построение должно быть крепко соединённым и скрепляться инструментальным ритурунелем, возвращающейся тематической

основой. Однако образованию инструментального ригурнеля на словах «Сделай завещание для дома твоего» препятствовала мелодика, имеющая однозначно вокальную природу и в некоторой степени отражающая детали текста – в инструментальной версии или в парафразе она стала бы непонятной.

Форма арии «Сделай завещание для дома твоего», следовательно, двойственна: старое и новое, мелодический словарь духовного концерта и синтаксис кантатной арии, робость в рамках тесной, строго следующей за текстом формы и наполовину сдерживаемая тенденция к протяжённой, эмансипированной от деталей текста форме противоречиво скрещиваются друг с другом. И поскольку *Actus tragicus* уже не репрезентирует «старый кантатный тип» в чистом виде, из традиции которого он произошёл, то критика формы, исходящая из «тенденции», а не из «происхождения» произведения, не является необоснованной и несправедливой, какой могла бы показаться строгим приверженцам истории.

## 2. И. Стамиц. Симфония ре мажор<sup>357</sup>

Симфония ре мажор Иоганна Стамица (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, 3. Jahrgang, I. Band. Sinfonien der pfalzbayerischen Schule (Mannheimer Symphoniker. Leipzig, 1902. S. 14–35) открывала представительное собрание мангеймских симфоний «*La Melodia Germanica*», опубликованное в Париже до 1760 года. Произведение показательно как парадигма «Новой музыки» XVIII века – одновременно очаровывавшей и поражавшей современников.

Х. Риман, открывший историческое значение Стамица (не без преувеличения), исследовал музыку через призму исторического развития. Решающей для него была та ступень, которую произведение занимало в истории жанра – симфонического варианта сонатной формы; критерием, на котором он основывался, была степень выявления побочной темы, мотивно-

---

<sup>357</sup> См.: [260, S. 72–76].

тематическая работа и реприза главной темы. Эстетическое суждение у Римана неотделимо от исторического, так как для историка, убеждённого, что развитие музыкальной формы устремлено к классицизму, в котором данная форма достигает завершения и полного осуществления своей идеи, историческая дистанция, отделяющая от классицизма, должна выступать и как эстетическая: архаичное низводится до подготовительного этапа, а маньеризм – до распада.

Метод исторического развития, трактующий музыкальное сочинение не как произведение, а как документ, был с полемической резкостью отвергнут Вернером Корте («Darstellung eines Satzes von Johann Stamitz», Festschrift für Karl Gustav Fellerer). Склоняющийся к варианту структурализма Корте пытается определить индивидуальный закон формы композитора; в симфониях Стамица он открыл приём, названный «приёмом рассеивания» («Streuungsverfahren»). Чтобы отделить характерное для Стамица изложение формы от сонатной формы Гайдна и Бетховена, он говорил о прямо-таки «калейдоскопической разбросанности тематических образований», словно разделы здесь произвольно переставляемы.

«Приём рассеивания» – термин строго описательный, он не несёт в себе никакого эстетического суждения. Однако трудно отказаться от привычного представления, что сочинение, части которого можно произвольно менять местами, в иерархии форм занимает более низкую ступень, чем жанр, в котором более богатая функциональная дифференциация и более прочная интеграция частей взаимно дополняют и обуславливают друг друга. Здесь следовало бы задать вопрос: является ли «приём рассеивания» эстетически бесспорным принципом формы с собственным правом на существование, не сводящимся к принципам развития и группировки.

Ради полемической наглядности характеристика приёма Стамица у Корте подвергается искажениям. Это прежде всего противоречие, заключающееся в том, что, с одной стороны, речь идёт о «принципе игрального кубика», то есть о случайной заменяемости, с другой стороны – о функциональной

дифференциации частей, хотя, строго говоря, одно исключает другое: если период имеет характер «начальной темы», он не может находиться в конце, не будучи решительно измененным – иначе «прием рассеивания» оказывается эстетически шатким.

Но это противоречие не является неразрешимым. Компромисс между дифференциацией и заменяемостью – оба момента присутствуют со всей очевидностью – может быть достигнут с помощью приема группировки, который Корте не осознавал или которым пренебрегал. Первая часть симфонии ре мажор делится на семь групп, которые охватывают два или три элемента:

группы	I	II	III	IV	V	VI	VII
эл-ты	a b c	d e	f g	b d h	d c e	f b g	b g
кол-во тактов	8 8 8	7 6	12 8	12 6 6	9 6 6	12 8 4	4 7

Построения *a*, *d*, *f* имеют явно начальный характер; мелодически и динамически, благодаря их тематической яркости и тенденции к пиано, они ясно отличаются от нетематических построений, образующих либо переход на крещендо, либо контраст на форте. Фрагмент *b* – фигура «Mannheimer Walze»<sup>358</sup>, фрагмент *e* – секвенцируемое продолжение с каденцией, фрагменты *c* и *g* появляются как кульминации или как шумные тутти, которые Шубарт воспринимал как «водопады».

В группах I–III последование фрагментов коренится в их несомненной функциональной дифференциации. Напротив, в репризе, в группах V–VII, элементы переставляются с кажущейся произвольностью, так что напрашивается понятие «принцип игрального кубика». Видимость случайного

<sup>358</sup> Под «Mannheimer Walze» имеется в виду одна из устойчивых фигур композиторской техники мангеймцев – остигатное повторение мелодико-гармонического оборота с восходящим гаммообразным движением, которое в сочетании с динамическим нарастанием вызывает ощущение нагнетания энергии. Насколько нам известно, общепринятого перевода данного немецкоязычного термина на русский язык (буквально – «мангеймский ролик», или «мангеймский валик») не существует. Профессором М.А. Сапоновым (Москва) был предложен неофициальный, но выразительный вариант перевода – «мангеймская вертушка».

и необоснованного однако обманчива. Принципы формы реконструируемы, а исключения – мотивируемы.

1. Элементы *a*, *d*, *f* всегда находятся в начале группы, после цезуры, которой предшествует каденция; другие элементы меняются местами. Исключение составляет переход на крещендо *b* в группах IV и VII. В группе IV он присутствует – описание имплицитно эстетическое суждение – нерегулярно и в своей функции сокращается между двумя каденциями (тема *d* регулярно вступает после цезуры), а в группе VII он наполовину преобразован в тему – благодаря тому, что соединён с характерным мотивом из темы *f*.

2. То, что тема *a* в репризе (группа V) заменяется на элемент *d*, в отношении формы так же оправданно, как и перемещение *b* из группы I (между *a* и *c*) в группу VI (между *f* и *g*), если исходить из принципа, что периоды, хотя и характеризуются как начальная, переходная и заключительная части, но при этом одно начало или один переход заменимы на другие, что не приводит к неясности группировки. Тема *b*, «Mannheimer Walze» – просто переход, не являющийся специфической между *a* и *c*. Функциональная дифференциация носит общий, а не индивидуальный характер.

3. По своей функции *b* – переход, *c* – заключение. И то, что их позиции изменяются (*b* в группе IV, в разработке – начальная часть; *c* в группе V – средняя часть) – обосновывается не в принципе формы всей части – в произвольно применяемом «приёме свободного рассеивания», а на дополнительной нехитрой «уловке»: плагальная каденция, благодаря которой *c* в группе I характеризуется как заключение, отсутствует в группе V и, с другой стороны, добавляется к *b* в группе IV, чтобы начальная тема *d* предварялась правильной цезурой.

Благодаря этой простой, но характерной «уловке» – добавлению или пропуску каденционной формулы – части, вопреки своему первоначальному функциональному наполнению, становятся переставляемыми. Привычное ориентирование на модель (живого) организма, представление о том, что переставляемость частей характеризует рудиментарное, более раннее

состояние, а функциональная дифференцированность – более высокую, позднюю ступень развития, не срабатывает, если попытаться реконструировать генезис симфонической формы у Стамица. Стамиц очевидным образом исходит из функциональной дифференцированности частей (которую следует считать не чем иным, как «уловкой»), возможности их характеристики как начала, середины и окончания группы, и лишь затем делает усилие, чтобы достичь переставляемости, неожиданных изменений, которые, как он полагал, были необходимы ему для постоянного поддержания слушательского интереса. Идея формы, которую он осуществляет – если считать функциональную дифференциацию и интеграцию дифференцируемого классической нормой – скорее маньеристская, чем архаичная.

Контуры сонатной формы (хотя Корте их и отрицает) неоспоримы. Главная тема здесь – элемент *a*, побочная – элемент *f*. (Элемент *d* – еще не побочная тема, так как он, хотя и написан в доминанте, является лишь вариантом *a*: оба определяющих признака побочной темы – мелодический и тональный – здесь не совпадают, что иногда бывает и у Гайдна.) Группа IV – модулирующая, разработочная, здесь секвенционно развиваются вычлняемые начальные такты элемента *d*; в репризе (группы V–VII) элемент *a* сменяется вариантом *d*, но повторению *d* предшествуют два начальных такта *a* – словно реминисценция и намек на измененную функцию в форме.

Сонатная форма, поскольку она предполагает функциональную дифференциацию частей, находится под угрозой тенденции к переставляемости элементов. Но как следовало бы сформулировать возражение против римановской схемы исторического развития, она, скорее, вторично «искажена», чем «неразвита». А историческое суждение влечёт за собой эстетическое: ради пёстрых перемен и перестановок Стамиц отрицает функциональную дифференциацию частей; он достигает её лишь наполовину. Будь она осуществлённой полностью, её вполне хватило бы для избегания монотонности, которая преодолевается Стамицем благодаря маньеризму.



### 3. Й. Гайдн. Струнный квартет до мажор, ор. 20 № 2<sup>359</sup>

Классицизм – двойственное понятие, в котором неразрывно объединяются исторические и эстетические моменты. Представление о том, что музыкальное произведение, репрезентирующее классицизм, одновременно притязает на классичность, прочно утвердилось, хотя историки, чурающиеся эстетических суждений, склоняются к тому, чтобы категорию классицизма сводить к понятиям стиля и эпохи, ничего не говорящим о ранге произведений, ими охватываемых. Однако если представляется вполне безобидным говорить о музыке барокко в связи с произведениями композиторов второго ранга (если полностью не отказываться от духовно-исторических клише и штампов), то даже последовательным приверженцам историзма трудно без внутреннего сопротивления причислять к классикам Плейеля или Крамера – современников и эпигонов классицизма.

То, что квартеты Гайдна ор. 33 дают почувствовать цезуру, отделяющую музыкальный классицизм от предклассицизма (более точная характеристика которого как рококо, чувствительного стиля или «бури и натиска» добавляет скорее путаницу, чем ясность), есть соглашение историков, прочно укоренившееся в сознании с тех пор, как Адольф Зандбергер несколько десятилетий назад в своей работе «К истории квартета у Гайдна (Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, 1921, S. 224) обозначил эстетико-композиционную разницу между ор. 20 и ор. 33 как качественный скачок. Приблизительно тогда же – около 1780 года – появилась «Ифигения в Тавриде» Гёте, что подтверждает представление о музыкально-исторической цезуре, о переходе к классицизму – сколь бы зыбкой и неуловимой не казалась идея «духа времени».

---

Зандбергер объявил мотивно-тематическую работу, в которой усматривал то новое и характерное, что вносят квартеты ор. 33, снятием противоречия, в которое Гайдн впадает в квартетах ор. 20 – между дивертисментным духом и

---

<sup>359</sup> См.: [260, S. 76–80].

строгим контрапунктом. Три из шести квартетов ор. 20 заканчиваются финалом с фугой или фугато, хотя, с другой стороны, они сохраняют приметы происхождения от «низкого стиля», так что кажется, будто Гайдн насильственно объединяет здесь разнородные, взаимоисключающие традиции – «галантного» и «учёного» стилей. Зандбергер пишет, что «Гайдн сочетает здесь две вещи, стилистически имевшие друг с другом мало общего <...> То квартет-кассация, то торжественный контрапункт, то новая воздушная лёгкость, то глубина мысли – эти противоречия Гайдн должен был ощущать. Будет иметь большое значение, если нам удастся доказать, что Гайдн, дойдя до этого пункта, отложил сочинение квартетов на целых десять лет. Эти пьесы пока ещё не получили верного решения, они не удовлетворяли автора, в них отсутствовало загадочное Нечто. Итак, мастер временно прекратил работу над квартетом. – Отсутствовало связующее звено между строгим и свободным музыкальным изложением. Детищем брака контрапункта и свободы как раз и стала тематическая работа» (А. Sandberger. *Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts // Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, 1921. S. 259–260).

Историческое описание Зандбергера – реконструкция постановки композиторской проблемы, в ходе решения которой возникла мотивно-тематическая работа – включает в себя и эстетическое суждение: как исторически подготовительная ступень к ор. 33, как «предклассическое» произведение в двояком смысле ор. 20 композиционно-технически противоречив. Однако спросить следовало бы, во-первых, о том, в каком смысле мотивно-тематическая работа, уходящая своими истоками в XVII век, если не в более раннее время, в ор. 20 ещё является неразвитой и «предклассической», а во-вторых, о том, означали ли в конкретном квартете (а не в абстрактном противопоставлении «галантного» и «учёного») финал с фугой или фугато стилевой перелом, придающий произведению композиционно-эстетическую противоречивость. Является ли техника фуги чуждым, инородным элементом, который словно извне проникает в квартет,

подобный ор. 20 № 2, не будучи обоснованным его стилистической концепцией?

Можно считать бесспорным, что мотивно-тематическая работа – в широком смысле понятия – характерна для первой части ор. 20 № 2, что она выстраивает и связывает эту часть воедино. В основе первого раздела разработки (такты 48-60) лежит мотив секвенции, ритмически восходящий к мотиву главной темы (такты 1–2), – правда, ритмическая связь здесь скорее ассоциативная, чем основополагающая, и не специфичная для разработки: заключительная партия экспозиции (такты 39-42) ритмически тоже связана с главной темой. Во втором разделе разработки (тт. 61-80) фрагменты экспозиции вовлекаются в модуляционный процесс, мелодически существенно не преобразуясь. Следовательно, разработочная техника, будучи сопоставленной с приемом, господствующим начиная с ор. 33, страдает тем недостатком, что резко различные приемы непосредственно соседствуют друг с другом: либо связь с темой ограничивается частным моментом мелодики – ритмом, либо же тема скорее цитируется, чем разрабатывается. Опосредование же, отсутствующее здесь – так следовало бы проинтерпретировать критику формы Зандбергером, – есть тематическая работа в более узком, классическом смысле.

Если, однако, мотивно-тематическая работа в первой части выглядит двойственной, то, с другой стороны, фугированный финал – второй момент зандбергеровской реконструкции проблематики исторического развития произведения – ни в коей мере не «учёное» дополнение, выпадающее из стиля квартета. В сочетании дивертисментного тематизма и техники фуги, которое Зандбергер воспринимал как противоречивое, скорее проявляется тенденция, господствующая во всех частях: тенденция мастерски запечатлеть противоположность между «тоном» галантного и «техникой» серьёзного стиля, не ставя цели достичь их равновесия, «синтеза». Контраст выступает как очарование, и невольно появляется соблазн использовать категорию «интересного» в шлегелевском смысле, чтобы эстетически охарактеризовать

концепцию квартета. Внутренняя противоречивость в ор. 20 № 2 – произведении, в котором «предклассическое» обретает право на существование – не недостаток, оправдывающий эстетический приговор, а принцип стиля. Двойственность – можно даже сказать, «неоднозначность» во избежание негативного эстетического суждения – простирается здесь вплоть до тем первой части. Начало с типичного диссонанса на синкопе производит впечатление архаичного, а продолжение, наоборот, «легкомысленного», если воспользоваться словом, модным в XVIII веке. И то, что тема, хотя и является характерной для части в сонатной форме, излагается по схеме «тема–ответ–тема» (*dux–comes–dux*) (вместе с двумя обязательными контрапунктами), напоминает о технике фуги в сонате *da chiesa*, представляющей собой одну из исторических предпосылок струнного квартета.

Вторая часть, *Adagio*, выглядит как «музыка о музыке» – как музыкальное воспроизведение – но не копия – вокального прототипа. Первый раздел (тт. 1–33) – это «сцена», в начале и в завершении которой звучит архаичный ритурнель (секвенция по квинтам в качестве гармонической опоры, устаревшая еще около 1770 года), что напоминает «каватину»: вся часть – образец «речевого» стиля. Эта «сцена», парадоксально выражаясь, представляет собой речитатив без речитации. Она речитативна, поскольку сольная партия прерывается типичными оркестровыми репликами аккомпанированного речитатива, так что напрашивается аналогия с оперой или кантатой. Однако партия скрипки не подражает речевой интонации, являясь типично инструментальной. Принцип части, таким образом, следует (если опираться на одну из основополагающих антитез классической эстетики) охарактеризовать как *aemulatio* (соперничество), а не *imitatio* (подражание) – скрипка здесь, используя свойственные ей мелодические обороты, соревнуется с речитативом, вместо того, чтобы копировать его.

В третьей части сквозь «галантный» стиль менуэта, которого закономерно ожидает слушатель, пробивается нечто «ученое». Трио, реминисценция в котором есть почти цитата, напоминает гармонический

оборот архаичного ритурнеля из Adagio. Мелодика же основного раздела подвергается метроритмическим экспериментам, перечеркивающим танцевальный характер. 1-й период – не «квадратный», он подвергается неправильному членению на четыре пятитакта; в репризе же (тт. 29-56), словно в выписанном результате анализа, некоторые из этих неправильных тактовых группировок возвращаются к своей изначальной «квадратной» структуре (такты 34-39 = такты 6-10, без 10-го такта, но с добавлением двух новых; такты 45-48 = такты 16-20, без 18-го такта; следовательно, «лишние», неправильные такты начального периода – такты 10 и 18). Мастерство здесь выступает в виде игры, правила которой Гайдн нарушает в конце части.

Если же попытаться найти всеобъемлющую формулу целого в квартете ор. 20 № 2, то таковой могло бы быть экспериментальное сочетание разнородных элементов (экспериментальное, как и маньеристское, здесь, впрочем, не нужно понимать как классицистское). Следовательно, имеет место раздвоенность «самого весёлого и самого глубокомысленного элементов музыкального облачения, разрешением чего Зандбергер в ор. 33 считал мотивно-тематическую работу. Эта двойственность, стало быть, не проблема, могущая быть изолированной (её обособление могло бы быть знаком эстетической хрупкости или сомнительности), а проявление всеобщего принципа, господствующего во всех частях произведения. Следовательно, противоречия, отмеченные с точки зрения метода исторического развития, следующего за достигнутым в ор. 33 классическим стилем, есть признак предварительной ступени: в эстетическом контексте с ор. 20 № 2 это ни в коей мере не недостаток, требующий исправления, а основополагающий стилевой признак. Таким образом, было бы своевременным попытаться выстроить такую эстетику, в которой «предклассическое» не находилось бы в тени классики.

#### 4. Ф. Шуберт. Фортепианная соната до минор, op. posthumum<sup>360</sup>

До-минорная соната, оконченная в сентябре 1862 года, за несколько недель до смерти Шуберта, – одна из его трёх последних фортепианных сонат. Однако суждение о стиле этого произведения как о «позднем» было бы неправильным или, по меньшей мере, спорным. Нельзя также сказать, что Шуберт умер слишком рано, чтобы вообще имело смысл вести речь о «позднем стиле» – данное понятие есть категория внутренней, а не внешней хронологии. Но представления, довольно очевидно напрашивающиеся в связи с выражением «поздний стиль» – о пересечении сомнительной оглядки на традиционное со столь же сомнительной бесцеремонностью в настаивании на неповторимом своеобразии – не коснулись бы характерного в до-минорной сонате. Проблематика этого сочинения (а речь пойдёт о проблематике в подлинном смысле) другого рода.

Как автор инструментальных сочинений, Шуберт, по крайней мере в ранних сонатах, является словно музыкальным эпиком, убеждённым, что от него ожидают щедрости, пёстрого богатства деталей. Нетерпеливое стремление к цели, итогу ему чуждо. Его надо слушать как рассказчика, в повествовании которого отступления и переключения не являются препятствиями для главного, а сами становятся главным.

Однако в последних сонатах тон меняется. Шуману казалось, что он расслышал здесь признаки некоего отречения от прежнего, и рецензия 1838 года, в которой он писал о посмертной публикации сочинений, выдает разочарование: «Как бы то ни было, но мне кажется, что сонаты эти резко отличаются от других его аналогичных произведений; они гораздо проще в смысле изобретения, в них заметен добровольный отказ от блестящей новизны, в чём он обычно предъявлял к самому себе особенно высокие требования; здесь композитор развивает определённые общие музыкальные

---

<sup>360</sup> См.: [260, S. 81–85].

мысли, в то время как раньше он, нанизывая период за периодом, скреплял их всё новыми и новыми нитями»<sup>361</sup>. Похоже, что Шуман говорит о мелодической фантазии, которую он находит оскудевшей. И всё же представляется, что попытка обосновать или объяснить его суждение анализом, реконструирующим идею формы, словно внутреннюю историю возникновения произведения, не была бы напрасной.

Первой части до-минорной сонаты свойственна внутренняя раздвоенность. Признаки, напоминающие о Бетховене, сочетаются с индивидуальным, не достигая окончательного уравнивания. То, что начало разработки содержит явную реминисценцию темы бетховенских до-минорных вариаций, есть не простая случайность, а знак или жест, который, похоже, выдает цель стремлений Шуберта – к решительному и волевому началу, так восхищавшему Шуберта в Бетховене.

Чтобы противостоять склонности к отступлениям, влекущим за собой непредсказуемость – склонности, напоминающей о повествовательной манере Жана Поля, – Шуберт образует систему мотивных соответствий, частично явных, частично скрытых (вызывающих у слушателя ощущение музыкальных связей даже при неосознанном их восприятии). Приёмы здесь различны: такты 40-42, с которых начинается побочная тема, по интервалике, но не по ритмике, переключаются с тактами 14-15 из продолжения главной темы; и, наоборот, такты 86-87, начало заключительной партии, по ритмике, но не по интервалике, образуют реминисценцию такты 4-5 главной темы.

Следовательно, если, с одной стороны, несомненна забота о тесных мотивно-тематических взаимосвязях, то, с другой стороны, кажется, будто Шуберт одновременно сделал уступку тенденции к эпической широте. Переходы между главной и побочной темами (такты 21-39) и побочной и заключительной партиями (такты 68-85) продолжительные, они словно неторопливо разворачиваются, а второй из этих соединительных фрагментов,

---

<sup>361</sup> См.: Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II а. М.: Музыка, 1978. С. 126.

не выполняющий функции модуляции, имеет характер эпизода (виртуозный фактор и его место в форме напоминают об «эпизоде солиста» в фортепианном концерте XIX века). Результатом двойственной тенденции – к связи, с одной стороны, и к расширению, с другой – становится своеобразная вариационная техника, проблематичная для части, написанной в сонатной форме. Названные переходы есть не что иное, как вариации или варианты главной и побочной тем – говорить о «развивающих разделах», сглаживая тем самым существенное различие с бетховенской техникой формы, было бы неудачным. Вариационная техника, одновременно служащая связи и расширению, перечеркивает смысл, который имели связь у Бетховена и расширения в более ранних сонатах Шуберта: отсутствует впечатление как концентрации, так и мелодико-тематического богатства. Тенденции, которые Шуберт пытался объединить ценой усилий, взаимно нейтрализуют друг друга, вместо того чтобы достичь равновесия. Результатом становится сочетание тематической экономии со склонностью к большим длиннотам, которое Шуман не без основания воспринимал как эстетический недостаток.

В основе финала до-минорной сонаты, насчитывающего более 700 тактов, лежит предельно простая форма-схема, роль которой – в том, чтобы вся часть вопреки своей чрезмерной протяжённости не превращалась в нечто необозримо расплывающееся; трудно представить что-либо более простое:

части	A <sup>1</sup>	B <sup>1</sup>	C	A <sup>2</sup>	B <sup>2</sup>	A <sup>3</sup>
такты	1–112	113–242	243–428	429–498	499–660	661–717

Простота и ясность контуров создают противовес эпическому расширению.

Но сколь бы простой ни была схема (обозначение серий буквами, часто являющееся насильственным и эстетически неправомерным, здесь вполне адекватно), столь же мало финал шубертовской до-минорной сонаты



подчиняется системе учения о музыкальной форме, разработанной в начале XIX века А.Б. Марксом. Сведение к сонатной форме или к форме рондо хотя и возможно, но сомнительно, поскольку решение в пользу какой-либо из названных форм затруднено. С другой стороны, можно сомневаться, справедлив ли отказ от такого решения, т. е. признание формальной «двусмысленности» – в отношении части, для очертаний формы которой характерна скорее тенденция к простоте, чем к усложнённости. В качестве поворотного пункта, о котором трудно сказать определённо, свидетельствует ли он о недостатке или является сутью формы, выступает начало части С или переход от В<sup>1</sup> к С. Слушатель, исходящий из жанровой нормы сонатного финала, ожидает здесь или разработки – по модели сонатной формы, или возвращения ритурнеля А – по схеме рондо. То, что Шуберт экспонирует третью тему, вводит в заблуждение, и впечатление распада формы, превращение в попури сдерживается здесь лишь тем, что попури – простое последование тем – исключено в качестве финала сонаты. Приходится произвольно искать оправдание или обоснование, которое превратило бы видимость недостатка формы из разочарования и недоразумения в нечто понятное. Место и функция части в цикле, уровень формы которого предписан традицией, вынуждает слушателя сделать формально-эстетическое «понятийное» усилие.

Объяснение, согласно которому проведение ритурнеля А между В и С опущено потому, что дальнейшее повторение большой по протяжённости темы было бы невыносимым, то есть гипотеза о том, что форму следует понимать как усечённое рондо, вносит видимость ясности, так как согласуется с простотой очертания формы, но является слишком неглубоким. Если, анализируя часть С, опираться на коренящееся в традиции жанра «предубеждение» о том, что характерная для попури смена частей невозможна в шубертовском формообразовании (*Formgedanke*), то, с одной стороны, становится ясно, что эта часть приближается к принципу развития в сонатной форме: она состоит из экспозиции (такты 243-308) и разработки (такты 309-428), в которой

секвенцируются три мотива, все производные от темы С. С другой стороны, в теме С можно распознать очертания мажорного варианта А (такт 67), ставшие, впрочем, нечёткими из-за протяжённости: последование  $fis - dis - cis (ais) - h - fis$  выглядят как транспозиция  $g - e - d - c - g$ . Если, однако, часть С есть не что иное, как преобразование и замещение А, то вся она, согласно марковским критериям, должна по форме классифицироваться как рондо-соната – как рондо, первый эпизод (Couplet) которого в репризе повторяется и тонально трактуется как побочная тема, а второй эпизод которого представляет собой разработку.

Разумеется, музыкальная форма, чтобы не превратиться в голую схему и пустую шелуху, что бывает в некоторых случаях, должна обосновываться в характере и структуре тем. Тематизм рондо и тематизм сонаты отличаются друг от друга, поэтому их уравнивание (Ausgleich), диктуемое формой рондо-сонаты, затруднительно.

Темы финала сонаты до минор изначально, в мелодическом отношении, являются характерными темами рондо: они представляют собой периодические замкнутые образования, прямо-таки требующие повторения – а повторение частей в свою очередь является основополагающим для такой сложной формы, как рондо, основанной на принципе группировки. Развертывания тем (такт 25, такт 145) склоняются все же в сторону развивающей формы: от тем обособляются фрагменты, которые секвенцируются сами по себе либо включаются в разработку.

Двойственный характер тем, сосуществование признаков разных традиций форм не есть нерешительность, которая могла бы быть расценена как эстетический недостаток – таковой выполняет свою функцию: в структуре отдельных тем намечена и обоснована форма целого, пересечение схем сонатной формы и рондо. Финал – не усеченное рондо, приближающееся к попури, а особая разновидность рондо-сонаты, эстетически мотивированная вплоть до мелочей.

## 5. Ф. Лист. Симфоническая поэма «Мазепа»<sup>362</sup>

Стендаль определял классицизм и романтизм как эпохи не в плане стиля, а в плане эстетического суждения о стилях. Классицизм современности есть, по его мнению, романтизм прошлого, а романтизм настоящего есть классицизм будущего. Однако философско-историческая гипотеза, лежащая в основе терминологии Стендаля, то есть ожидание, что романтизм XIX века, а именно как раз самый прогрессивный, испытывавший склонность к программной музыке, возвысится до классицизма, постигло разочарование. Программная музыка – «Новая музыка XIX века» – в XX веке не утвердилась, а устарела.

И всё же философско-эстетическая мысль Стендаля – не просто пустая спекуляция. Согласно популярным определениям XIX века, классицизм (*eine Klassik*) – если грубо наклеивать ярлыки – склоняется к формализму, а романтизм, напротив – к эстетике содержания, следовательно, превращение романтизма в классицизм означает, что содержание музыкальных произведений постепенно поблекло, а их форма, или структура, проявляется всё отчетливее и ярче. И то, что произведения Листа, сколько бы ни презиралась сегодня эстетика программной музыки, ревностно изучаются именно музыкальными «структуралистами», является очевидным. Разумеется, возврат к Листу, за последние полтора десятилетия почти превратившийся в моду, означает исключительно открытие необычных композиционно-технических приемов, а не ренессанс произведений как эстетических явлений (*als ästhetischer Gebilde*); вопреки восторженному техническому интересу к методам царит эстетическое недоверие к результатам.

Во избежание путаницы следует различать форму и структуру. Превозносить сокрытие структуры как композиционно-технической находки в произведениях Листа почти стало почти что традицией среди историков музыки; в области же критического рассмотрения формы, выходящего за рамки

---

<sup>362</sup> См.: [260, S. 85–89].

простой констатации, едва сделаны первые шаги – таковое должно было бы обрести сомнительное равновесие между аналитическим интересом и эстетическим безразличием.

Теория формы в музыкальной эстетике содержания XIX века была двойственной. Либо существовало убеждение, что музыкальная форма может или даже должна быть схематичной, так как она вторична – не случайно сонаты романтиков Вебера и Шопена по форме более традиционны, чем сонаты классика Бетховена; либо же утверждалось обратное – форма, зависящая всякий раз от различного содержания, в каждом произведении должна быть индивидуальной и неповторимой. Следовательно, схематизм формы, как и эмансипация от схемы, допущение и оправдание традиции, а также её отвергание, совместим с эстетикой содержания. Такая двойственность простирается вплоть до концепции отдельных произведений или до их толкования. Например, основной раздел симфонической поэмы «Мазепа» – без вступления и триумфально-воинственного заключения – по форме неоднозначен, хотя и нельзя однозначно оценивать эту неоднородность как дифференцированность или неопределенность, признак эмансипации или распада формы.

Очертания основного раздела напоминают форму вариационного цикла. Тема (с такта 36) делится на четыре функционально различных части (8+8+8+9 тт.): первое предложение, продолжение, кадансирующее заключение (Epilog) и дополнение или переход. В первой вариации (с такта 69) первое предложение хроматизируется, или, точнее говоря: превращение аккордов темы C – F – E – A в аккорды C – f – Es – As занимает промежуточное положение между модуляцией (или транспозицией) и хроматизацией, захватывающей основные тоны аккордов (не существующей, если верить букве теории). Продолжение и заключение меняются местами, и коррелят смены функций частей составляют мелодические преобразования: заключение становится вторым предложением. Вторая вариация (с такта 122) является следствием (Konsequenz) первой. Хроматизация достигает предела, поскольку уже начало темы преобразовано.

Последование звуков d – c – b – a – e – g – f – a – d хроматически замаскировано или странно модифицировано в des – c – b – a – ges – a – c – b (то есть d-moll превращается в b-moll). Кроме того, заключение вновь преобразуется во второе предложение. Начало третьей вариации (с такта 184) является транспозицией второй из b-moll в h-moll, но одновременно h-moll выступает как дальнейшая хроматизация ре-минорной темы – словно как «альтернативный» хроматический вариант к b-moll (альтерированные ступени b-moll остаются неизменными, и наоборот). В окончании вариации (с такта 216) возникает намёк на разработку фрагментов первого предложения. Четвёртая вариация (с такта 232) – восстановление первоначального облика, реприза. Последняя же, шестая, вариация (с такта 317) выглядит как хроматический вариант темы, а именно: шестая вариация соотносится со второй – так же, как вторая с третьей – по принципу «альтернативного» хроматического варианта: последовательность аккордов A – d – C – F – E – A в теме в первой вариации хроматически преобразуется в A – d – C – f – Es – As, в шестой же, напротив, в A – D – Cis – fis – E – A.

То, что последование вариаций являет собой цикл, замкнутый круг, а не как простой ряд или цепь, объясняется сочетанием с другими, дополняющими принципами формы. Тема и первая вариация, несомненно, образуют основную часть, вариации со второй по четвёртую – среднюю часть, а пятая и шестая вариации – репризу. Однако простая схема «песенной формы» (неудачный, но неискоренимый термин) недостаточна, чтобы объяснить преобразование открытой формы в замкнутую. «Песенная форма» модифицируется благодаря признакам сонатной, а моменты, напоминающие о сонатной форме, в XIX веке должны были восприниматься еще отчётливее, поскольку происхождение симфонической поэмы от увертюры и симфонии давало повод ожидать сонатной формы. Хроматизация темы в первой и шестой вариациях представляет собой отдалённую аналогию смены тональности в побочной партии сонатной формы, или, парадоксально выражаясь: хроматизация выступает как модификация, требуемая сонатной формой, при отсутствии

модификации, необходимой для вариационного цикла (двойственная гармоническая техника могла бы, следовательно, быть коррелятом необычной идеи формы). Другие частные моменты сонатной формы проявляются в третьей – пятой вариациях: намёк на разработку (третья вариация); эмфатически-триумфальное, характерное начиная с Бетховена для репризы как кульминации и как результата разработки (четвёртая вариация) и, наконец, возвращение темы в ее первоначальном облике (пятая вариация). Выражаясь словами Августа Хальма, высшая точка (кульминация) и реприза в «Мазепе» – разъединённые моменты «времени формы»; причину разделения, выступающую как формально-эстетический недостаток, приводящую к тому, что кульминация вызывает впечатление достигнутой через силу – апофеоза «по договоренности», а не обоснованного, завоёванного результата – следует искать, вероятно, в краткости и неразвитости разработки – ее развёрнутость в вариационном цикле была исключена. Принципы формы, смыкающиеся в «Мазепе», сочетаются друг с другом не без противоречия. Блестящие преодоления этих трудностей – хроматизация как модуляция и одновременно как её отсутствие – соседствуют с наполовину неудачными – расщеплением (*Aufspaltung*) репризы.

Следовательно, не будет апологетическим преувеличением утверждать, что концепция формы «Мазепы» дифференцирована, хотя, с другой стороны, нельзя отрицать, что воздействие пьесы основывается, в первую очередь, на линии напористого, неудержимого движения. Музыкальная форма – согласно эстетике содержания, сблизившей Вагнера с Листом и обоснованной Вагнером в статье о симфонических поэмах Листа, – должна оставаться незаметной: она является не целью, а средством существования «поэтического намерения чувства». Форма есть формулировка – как в музыке, так и в языке, и эта формулировка является законченной, если она настолько полно соответствует содержанию, которое выражает, что сама как формулировка остается неощутимой.

Как незаметную Вагнер и Лист воспринимали индивидуальную, зависящую от изменяющегося содержания музыкальную форму, а как выделяющуюся – традиционную схему; формалисты же, против которых они полемизировали, ссылались на неузаконенные нормы. И все же эстетико-психологическая ситуация двойственна. Следовало бы задать вопрос: не наоборот ли необычная, отклоняющаяся от схемы форма бросается в глаза и в качестве формы навязывается музыкальному сознанию, вместо того чтобы как способ раскрытия содержания оставаться в тени.

Впрочем, создаётся впечатление, что эстетика Листа – благодаря ей листовской концепции формы относятся несправедливо – была в XIX веке психологически убедительной (исторически близорукая музыкальная психология здесь заблуждается). И, вероятно, адекватное восприятие дифференцированных форм, происходящих в поэмах Листа из пересечения различных принципов, стало возможным лишь с тех пор, когда, с одной стороны, программный момент поблек и снизился до нерелевантного, а с другой – классицистский формализм XIX века, искавший в музыкальной форме реализацию традиционного типа, сменился манерным формализмом XX века, настаивающем на новизне и воспринимающем в качестве выделяющейся не схематичную форму, а нетрадиционную. Таким образом, листовские музыкальные формы, если эстетико-психологическая гипотеза соответствует действительности, в XIX веке не воспринимались адекватно – ни новонемецкими сторонниками, видевшими в форме – в незаметной, не бросающейся в глаза – лишь голую функцию содержания, ни противниками, которые, будучи классицистскими формалистами, считали нетрадиционные концепции симфонических поэм бесформенными, недооценивали их и отвергали.

## 6. Г. Малер. Финал Второй симфонии<sup>363</sup>

Симфония-кантата, появившаяся в XIX веке, (так она была названа тогда) – один из жанров, о которых трудно сказать определенно, являются ли они вообще жанрами. Трудно не потому, что симфония-кантата – некое гибридное сочетание: эстетический постулат «чистоты жанров» имел классицистское происхождение и в XIX веке утратил свое значение (отвергнутый Ф. Шлегелем как прямо-таки «смешной»). И все же симфония-кантата выступает как парадокс жанра в особых, исключительных, произведениях: от финала Девятой симфонии Бетховена через «Хвалебную песнь» Мендельсона, «Ромео и Юлию» Берлиоза, «Фауст-симфонии» и «Данте-симфонии» Листа до симфоний Малера. А особые формы, будучи отдельными, исторически изолированными, не сводимыми друг к другу попытками сочетания признаков симфонии и кантаты, не представляют собой самостоятельного жанра, поскольку по своей сути образуют традицию, обуславливающую отдельные произведения. За счёт этой традиции они существуют, даже если противоречат нормам жанра.

С другой стороны, понятие симфонии-кантаты имплицитно подразумевает проблему формы, в своей основе остающуюся всегда одной и той же. Сформулированная негативно, она состоит в трудности избежать как простого соседства симфонии и кантаты, разнородных, покоящихся в себе частей, так и диспропорциональности, заключающейся в том, что или кантата сокращается до дополнения к симфонии (как в «Фаусте» Листа), или, наоборот, симфония – до прелюдии к кантате.

В сути вещей или в природе европейской музыкальной традиции коренится тот факт, что вокальная часть всегда является целью и окончанием инструментальной, а никак не наоборот – по причине эффекта заключительности, возникающего из нагромождения средств, либо потому, что определённое языковое выражение воспринимается как результат

---

<sup>363</sup> См.: [260, S. 89–93].



определённого музыкального, словно выполняя обещание последнего. Следовательно, вставшую перед Малером проблему формы в финале Второй симфонии – «Симфонии Воскресения», представить как парадоксальное требование сочетать симфонию с кантатой таким образом, чтобы симфоническая часть, обосновываясь в себе самой, тем не менее сохраняла характер интродукции (ограничение анализа проблемой формы может оказаться сведением к несущественному или вторичному, но может считаться оправданным, поскольку никто, и даже противники Малера, не сомневается в экспрессивной и риторической силе малеровских симфоний).

Инструментальная часть финала в целом имеет характер вступления, который можно было бы считать особым родом выражением типично симфонической линии движения, стремящегося к цели. А начало – 60 тактов на одном и том же органном пункте, словно удерживающем музыку на месте – выглядит как вступление к вступлению, включающее диссонирующую звуковую область, с неясными очертаниями и поисками подступов к темам финала, сочетающихся с реминисценциями из I части, и, наконец, с цепью блуждающих аккордов, тонально не связанных друг с другом и вместе с неподвижными звучаниями свидетельствующих об отсутствии развития.

Первый период главной темы (четыре такта после 4) есть не что иное, как повторение музыки I части, иными словами, финал выступает как следствие и подытоживание предыдущих частей. Собственно центральную тему финала образует все же 2-й период (цифра 5), предвосхищающий начало кантаты – «Auferstehn» (он тоже представлял собой реминисценцию из I части, но частичную – 3 такта после цифры 5 в финале сходны с семью тактами после цифры 17 в I части – с ритмическим изменением, делающим связь наполовину незаметной). Побочная тема (цифра 7), опять-таки предвосхищение мелодии кантаты, выступает как предельно контрастная по отношению к главной теме. Однако после побочной партии главная партия повторяется (цифры 10-14), и возникает замкнутая трёхчастная форма, вместо того чтобы экспонировать тематический дуализм в разомкнутой двухчастной форме, непосредственно

требующей развития и разработки. Как главная, так и побочная темы, пусть даже и резко контрастирующие – «говорящие» темы, вокальная природа которых, с одной стороны, хоральная, с другой – проистекает из драматически-экспрессивного жеста. Речевой же характер мотивов образует точный коррелят двойственной функции в форме инструментальной части. С одной стороны, кажется, что слышны слова, выражением которых являются темы, и в итоге последующая вокальная версия является подготовленной. С другой стороны, темы могут – именно потому, что они чрезвычайно выразительны и красноречивы (инструментальное здесь полностью вбирает в себя вокальное) – самостоятельно существовать как инструментальные и составлять основу симфонической части, в то время как менее выразительный инструментальный речитатив казался бы лишь тенью, отблеском вокальности. Такие темы, следовательно, предвосхищают вокальное окончание, не рискуя утратить своей инструментальной самостоятельности.

Вокальная часть финала, кантата, формально выполняет функцию репризы, однако соотносится с инструментальной экспозицией как окончательный вариант с эскизом. Темы, которые в экспозиции были фрагментарными и словно неуверенными подступами (шесть тактов после цифры 2, три такта после цифры 11), в конце части развиваются, разрабатываются, так что кажется, будто первоначальные варианты тем, хотя они и возвращаются без сокращений, сдерживались и имели меньшее значение. Смещение акцентов здесь – не случайность, а результат формального расчёта. То, что темы или мотивы, господствовавшие в экспозиции, в репризе находятся в тени, и наоборот, как уже говорилось, характерно, что мелодия «Auferstehn» в экспозиции образовывала второе предложение, то есть вторичную по значению часть главной темы – есть один из моментов, из взаимодействия которых рождается малеровское решение проблемы формы симфонии-кантаты. С одной стороны, кантата представляет собой репризу симфонической экспозиции, и переход к вокальности выступает прямо-таки как следствие эмфазы, которая начиная с Бетховена характерна для репризы как цель и результат разработки.

С другой стороны, кантата благодаря перегруппировке в иерархии тем, подчёркиванию прежде вторичных и отодвиганию в тень первичных по значению мотивов сохраняет свою самостоятельность как вокальная часть, выделяющаяся на фоне инструментальной.

Трудным и почти невозможным является однозначное формальное определение средней части (цифра 14), программный смысл которой – марш с чертами танца смерти – столь ярок, что размышление о функции в форме затруднительно. Включение марша в симфонию в качестве финала не является чем-то необычным и не требует оправдания. Кроме того, эмфатически-неудержимое движение намекает на цель, к которой оно стремится, следовательно, в марше выдерживается эстетический постулат, гласящий, что инструментальная часть симфонии-кантаты в целом должна иметь характер вступления. Решающим для определения формы, однако, является то, следует ли или нет понимать марш как разработку.

На неё указывают некоторые признаки. Темы экспозиции включаются в марш, который, наконец, по аналогии с 1-й частью (цифра 18), достигает кульминации, представляющей собой не завершение, а скорее падение, обвал (цифра 20). Скрытых и запутанных мотивных связей здесь более чем достаточно. Тема марша (11 тактов после цифры 15), с одной стороны, реминисценция *Dies irae*, с другой – благодаря парафразе (*Parafrasierung*) – производна из мотива (цифра 15), ритмически и интервально напоминающего главную тему (4 такта после цифры 4). И всё же утверждение, что средняя часть представляет собой разработку, одновременно и верное, и неверное. Оно верное, так как подхватываются темы из экспозиции и вовлекаются в ток напористого движения, что со времен Бетховена принадлежит к признакам разработки. С другой стороны, оно неверное, поскольку темы не подвергаются приёмам мотивно-тематической работы – они словно несомы танцем смерти, который слышится в музыке.

Если не воспринимать марш как разработку, то, разумеется, формальное значение вокальной части изменяется. Ибо в форме А В А, которую здесь

следовало бы принять за основу, возвращение начала в меньшей степени и не столь эмфатически представляет собой репризу, чем если бы оно вытекало из разработки как её цель и результат. Следовательно, поскольку среди возможных интерпретаций самая адекватная та, что произведение является вполне законченным, марш следовало бы считать разработкой. Эстетический аргумент можно дополнить историко-психологическим. Традиции жанра и формы, из которых основывается произведение, принадлежат его основе (Substanz): самому предмету, а не только условиям его возникновения. А в финале симфонии черты сонатной формы обнаруживаются даже тогда, когда они выражены слабо, поскольку сонатная форма – именно та, которую здесь ожидает слушатель (поэтому можно принять за правило анализа, что сочинение, пока оно имеет какой-либо смысл, воспринимается как вариант, характерный для жанра или формы, а не как проявление иной, необычной в данном жанре схемы).

### 7. А. Шёнберг. Струнный квартет ор. 30 № 3<sup>364</sup>

Мысль об аналогии, согласно которой все отдельные параметры формы должны быть развиты одинаково, если непрочность целого недопустима – один из ведущих принципов шёнберговской эстетики, замаскированной под учение о ремесле. Однако композиторами и теоретиками сериальной музыки, выступившими в 1951 году под лозунгом «Шёнберг мертв»<sup>365</sup>, принцип аналогии был обращён против самого Шёнберга. То, что он ограничивал серийную технику интерваликой, последованием высот звуков или порядком звуковых качеств<sup>366</sup> и исключал ритмику и динамику, было поставлено ему в упрёк как непоследовательность, означающая композиционно-технический

<sup>364</sup> См.: [260, S. 93–97].

<sup>365</sup> Имеется в виду знаменитая декларативно-программная статья Пьера Булеза, написанная вскоре после смерти Шёнберга в 1951 году и опубликованная в февральском номере журнала «The Score» за 1952 год. См. её перевод и комментарии к ней: В. Цыпин. Пьер Булез об Арнольде Шёнберге // Двенадцать этюдов о музыке. М.: Моск. гос. консерватория, 2001. С. 110–119.

<sup>366</sup> То есть звуковысотности – *М.П.*

недостаток (эта полемика была частью собственного, сериального метода критиковавших, с помощью которого разрешалось противоречие, якобы имеющееся у Шёнберга). Считалось, что Шёнберг насильственно соединил атональную интервалику с «тональной» ритмикой, возникшей в связи с тональной гармонией, так что отдельные параметры музыкальной композиции вопреки постулату об аналогии выглядели неодинаково развитыми и репрезентировали различные исторические стадии.

Однако «тональная», традиционная ритмика Шёнберга в таких сочинениях, как 3-й и 4-й струнные квартеты, создаёт предпосылку к реставрации «тональной» сонатной формы в атональных условиях, реставрации столь же мнимой, сколько и насильственной. Попытка восстановить сонатную форму (основа которой – тональность – распалась и время которой поэтому миновало), исходя из исторически запоздалого стремления к крупной форме, должна была потерпеть неудачу; признак же философско-исторической или исторической бесполезности следует расценивать как неудачу также и в области эстетики.

То, что в основе первой части 3-го струнного квартета, созданного в 1927 году, лежит сонатная форма, не поддержанная и не оправданная тонально, неоспоримо. Общие очертания её здесь чрезвычайно чёткие, словно призванные компенсировать утрату тональной опоры. Однако только лишь о форме декоративной и нематериальной, развёртывающейся поверх музыкальных процессов, всё же не может быть речи. Тот аргумент, что сонатная форма изначально основывается на тональности – об этом свидетельствуют тонико-доминантовый контраст и различия между тонально-замкнутыми и модулирующими разделами – отождествляет происхождение формы с её сущностью и не учитывает исторического развития, которое форма претерпела на протяжении XIX века. В камерной музыке Брамса с трудом различимый тональный план образует основу формы в меньшей степени, чем тематический контраст, из которого вытекает мотивно-тематическая работа. А попытка Шёнберга при отказе от тональности придать форме расчлёнённость

только через тематическую структуру означает хотя и экстремальное и одностороннее выявление сонатного принципа, но никак не его отмену или выхолащивание. Традиционализм Шёнберга не столь наивен, как полагают философы истории из числа его противников (тезис о том, что сонатная форма в равной степени должна быть обоснована как тонально-гармонически, так и мотивно-тематически, был догматичен по причине чрезмерной приверженности классицизму: ранний этап развития формы, когда решающим фактором являлся тональный план, выглядел бы рудиментарным, а поздний, где господствует тематическая работа – кризисом).

Сомнительным и слабо обоснованным аналитически является и утверждение о том, что тематизм сонатной формы после распада тональности состоит из голых ритмов, которые лишь вторично «оснащались» звуковысотностью благодаря серийным образованиям, что, следовательно, тематизм распадается на ритмический остов и интервальное заполнение и является столь же противоречивым и внутренне двойственным, как и форма в целом, основу которой он – тематизм – образует. Такое предубеждение возникло благодаря интерпретации, преувеличивающей одно важное наблюдение. Первая и вторая темы (начинающиеся соответственно с тактов 5 и 62) в репризе даны, во-первых, в обратной последовательности, а во-вторых, с обращением интервалов, но с неизменным ритмом; отсюда возникает необходимость воспринимать идентичный ритм тематизма как саму материю, основу (Substanz), а изменяемую звуковысотность – как случайность. Кроме того, создается впечатление, что темы плавно переходят друг в друга.

В основе первой темы сначала находился первоначальный вариант и обращение ракохода серии, а в основе второй – обращение и ракоход. Следовательно, интервальное обращение в репризе означает обмен вариантами серии между первой и второй темами (разумеется, не обмен конкретными последованиями высот, так как темы состоят из фрагментов серии, оставшиеся звуки которой переданы в сопровождение): основной вариант и обращение

ракохода становятся обращением и ракоходом, а обращение и ракоход – основным вариантом и обращением ракохода<sup>367</sup>.

И всё же тезис о том, что ритм и интервалика в Третьем струнном квартете не соответствуют друг другу, неубедителен. Собственно тематическое «вещество», на основе развития которого слушатель воспринимает всю часть, образуют не ритм и не звуковысотная последовательность главной и побочной тем в целом, а мельчайшие элементы: ясно очерченные и постоянно повторяющиеся ритмические фигуры, с одной стороны, и определённые интервалы и группы интервалов – с другой. Ритмическая основа первой темы – две «звуковые стопы», как сказал бы Иоганн Маттезон, – спондей и кретик<sup>368</sup>, а основа второй – кроме спондея, ямб. Интервальный же состав тем ограничивается полутоном, малой терцией, квартой и тритоном, а также их обращениями; целый тон и большая терция отсутствуют. Такое ограничение и кажущееся обеднение, однако, является предпосылкой или оборотной стороной богатства связей, которые вполне ощутимы. Темы квартета представляют собой постоянно обновляющиеся группировки одинаковых ритмов и интервалов; благодаря идентичности в изменении и вариабельности ритмы и интервалы при возвращении связываются друг с другом: вариантная техника создаёт соответствие между «параметрами». Упрёк в том, что Шёнберг размывает традиционное взаимодействие между звуковысотностью и ритмом, не заменяя его сериальным, и наполняет тематические ритмы произвольно заменяемыми, случайными и почти несущественными для них серийными образованиями, к Третьему струнному квартету всё же не относится.

Ведущий принцип додекафонно реставрируемой сонатной формы составляет – после распада тонального плана – разработочная техника, тематическая работа, которая, однако, в таких произведениях, как Третий

---

<sup>367</sup> Схема проведения серии в экспозиции и в репризе I части квартета уже приводилась выше. Подробный анализ серийной техники Третьего квартета Шёнберга см. у К. Мёллера [372].

<sup>368</sup> Спондей – стопа из двух долгих слогов, кретик (досл. «критский») – редкая стопа из одного короткого слога между двумя долгими. В книге В.Н. Холоповой приведено другое название кретика – амфимакр. См.: Холопова В. Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980. С. 7.

квартет Шёнберга, иногда подвергается упреку в тавтологичности. Сама додекафония – сплетение обращений, транспозиций и результатов расчленения серии – есть не что иное, как крайнее следствие и исторически последняя ступень развития тематической работы, которая в двенадцатитоновой композиции, где каждый звук выводится из серии, распространяется на всё сочинение. Вместо того, чтобы ограничиваться развивающим разделом экспозиции и разработкой, тематическая работа, как выразился Т. Адорно, «отодвигается в материал» [2, с. 129–130]; а поскольку «предварительное оформление» материала основано главным образом на тематической работе, то она как специфическая техника композиции является излишним удвоением. Сонатная форма словно лишается вещества, так как единственное вещество, оставшееся после распада тональности – тематическая работа – «устраняется» («aufgehoben» sei) в серийной технике еще до начала сочинения и, следовательно, не может быть основополагающей для отдельной формы.

Представление, согласно которому додекафония происходит из тематической работы и представляет собой её историческую цель и итог, всё же не считается с тривиальным положением вещей, а именно с тем, что последование звуков без ритма – не тема, а лишь абстрактный параметр, и что, следовательно, отождествление додекафонной структуры и тематической работы выглядит сомнительным преувеличением. Рудольф Рети, метод которого даже в случае, когда предметом анализа является бетховенская соната, несёт явный отпечаток додекафонии, не без основания различает явные мотивные связи, всегда являющиеся связями мелодико-ритмическими, и скрытые интервальные, обнаруживающиеся лишь при абстрагировании от ритма<sup>369</sup>. А поскольку анализы Рети убедительны, то скрытые интервальные связи, не касающиеся различия тематических и нетематических разделов

---

<sup>369</sup> Имеется в виду посмертно изданная книга Рети: R. Reti. Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven, ed. by D. Cooke. London: Faber and Faber, 1967. К данному методу склонялись даже такие теоретики, как Август Хальм и Хайнрих Шенкер, относившиеся к додекафонии недоверчиво либо враждебно.



формы, и могли бы быть тем, в чем следует попытаться обнаружить следы предыстории додекафонии.

Разумеется, суждение об анализе предполагает постановку сложных эстетических и философско-исторических вопросов. Является ли анализ музыки Бетховена, основанный на изолированном рассмотрении интервалики и ритма и чуждый музыкальному ощущению начала XIX века, всё же имеющим право на существование, а именно в тех случаях, когда в музыкальном тексте удается безо всякой натяжки распознать структуру, с одной стороны, самостоятельную, с другой – связывающую друг с другом важные разделы сочинения? Может ли метод, основанный на анализе Новой музыки, без которой он был бы немислим, привести к открытиям, а не к фикциям, в музыке более старой? Является ли сущность музыкальных произведений, вместо того чтобы оставаться неизменной *sub specie aeternitatis*<sup>370</sup>, подверженной развитию, и, следовательно, история его интерпретаций может быть понята как выражение истории самих произведений? Возможно ли говорить об исторической изменчивости произведений, не отрицая их неизменности? Размышлениям, в лабиринте которых приходится блуждать, пытаюсь связать воедино анализ, эстетику и историю либо философию истории, не видно конца.

### **«Понимание» музыки и язык музыкального анализа<sup>371</sup>**

#### **1**

Во «Фрагменте о музыке и языке», открывающем книгу «*Quasi una fantasia*», Т. Адорно писал: «Интерпретировать язык – значит понимать его, интерпретировать музыку – значит исполнять её» [1, S. 12]<sup>372</sup>. Было бы абсурдным приписывать Адорно противопоставление простого «исполнения» музыки рефлексии, которая, постигая произведение, стремилась проникнуть внутрь него. Скорее высказывание Адорно – в контексте содержания всей

<sup>370</sup> Лат. – с точки зрения вечности (примеч. переводчика. – М.П.).

<sup>371</sup> См.: [266].

<sup>372</sup> Обозначения источников в квадратных скобках относятся к списку литературы, помещенному в конце данной статьи К. Дальхауза.

книги или её основной части, обращающей шопенгауэровскую метафизику музыки к тайно-теологическому – направлено на «осуществление» (Vollzug) музыки, которое превосходит «понимание», аналогичное языковому, вместо того чтобы уступать ему. «Музыкальная интерпретация есть осуществление, которое как синтез сохраняет сходство с языком и одновременно исключает все частные моменты сходства с ним» [1, S. 12].

Однако разграничение языкового «понимания» и музыкального «осуществления» сомнительно. Ведь и в языке «понимание» есть прежде всего – пока взаимопонимание (Verständigung) в разговоре не наталкивается на препятствия, прерывающие его, – нерелефированное «осуществление»; язык понимают, когда, выражаясь словами Л. Витгенштейна, усваивают игру языка как часть жизненной «формы» (перефразируя Адорно, можно сказать: понимать язык – означает употреблять его). Напротив, рефлектированное «понимание», которое имеет в виду герменевт, говоря о «понимании текста», предполагает внутреннюю дистанцию к сказанному или написанному, которое слушатель или читатель в состоянии усвоить уже не непосредственно и напрямую (in direktem Zugriff), а словно постичь через «перевод». Понимание как простое «осуществление» переходит в «интерпретацию», являющуюся «искусством», а «учение» об этом «искусстве» есть герменевтика. Первичное, «естественное», понимание сменяется вторичным, «искусственным».

Разграничение «осуществления» и «интерпретации», благодаря чему термин «понимание» обретает двусмысленность, в музыке не менее убедительно, чем в языке. Понимание музыки есть прежде всего нерелефированное «осуществление» – как при слушании, так и при исполнении. Здесь не отдают себе отчет, а словно «пребывают» во взаимосвязи звуков, которая – не что иное, как «игра языка» – образует часть «жизненной формы».

Однако «понимать», если это слово – не пустая оболочка, означает «понимать нечто как нечто». А «нечто», которое должно быть «понято» «как» музыка, похоже, стремится уклониться от чёткой фиксации. Можно даже

усомниться, имеет ли вообще смысл вести речь о «понимании» применительно к такому непонятному и внепредметному искусству, как инструментальная (непрограммная) музыка. То, что в повседневном языке имеют в виду под термином «понимание музыки», выясняется скорее не при «семантическом», а при «прагматическом» анализе: при описании тех ситуаций, в которых речь идет о «понимании музыки». Если в обиходном языке, в отношениях между исполнителем и слушателем или между учителем и учеником говорят, что музыка «понята» или «не понята» (исполнителем или слушателем), то имеется в виду не что иное, как адекватное восприятие и воспроизведение не записанного или записанного неточно. Если есть согласие относительно того, уместен ли темп, выбранный для пьесы, отчетливо ли ощущается членение на фразы и периоды, гибко ли выделен главный голос на фоне сопровождающих, соблюдены ли агогика и риторические акценты, то музыка считается «понятой», и при этом не требуется словесных пояснений относительно её «смысла». Сказуемое «понята» означает, что относительно моментов, не обозначенных в нотной записи, царит согласие. И лишь когда согласию что-то мешает или оно нарушается, – а соотношение между исполнителем и слушателем вполне сравнимо с ситуацией разговора, в которой как раз и можно наблюдать функционирование языка, – то понимание, для которого достаточным было бы «осуществление», дополняется и поддерживается «пониманием», основанным на «интерпретации» (вербальной).

Внешне замысловатое (либо ни о чем не говорящее) клише, гласящее, что музыка, точнее, «абсолютная» музыка, «означает не что иное, как саму себя», с одной стороны, имплицитно, что процесс звучания, нечто происходящее акустически вообще имеет или выражает какое-то «значение» – вместо того чтобы исчерпываться в себе самом, – что в музыке, следовательно, можно отличать наличествующее (Präsent) от репрезентируемого; а с другой стороны, одновременно свидетельствует о том, что значение это музыкальное, а не внемузыкальное. Слышать такое последование аккордов, как T – S – D – T, есть, по словам Карла Штумпфа, «дело восприятия и соотносящего мышления»

(des beziehenden Denkens), и это ничуть не метафорическая, но вполне соответствующая положению дел манера выражения – говорить о музыкальном «понимании», при котором «нечто» – акустически данное, физически измеримое – улавливается «как нечто», как функциональная каденция. Иными словами, слушателю, чтобы «понимать» связь тональных функций, не нужно знать названия значений аккордов и имплицитный их раздел теории: способность проводить различия между правильными и чуждыми языку образованиями ни в коей мере не предполагает осознания синтаксических категорий. То, что трудно точно определить смысл выражения «значение аккорда» и что недоверие к понятию «объективного духа» вполне обосновано, – так что речь не идет ни о голой теории, вещи, доступной исключительно «посвященным», ни исключительно о привычке к затёртым формулам, которые могли бы быть заменены на другие – можно считать бесспорным. «Значения», с одной стороны, вырастают из возможности (а не необходимости), лежащей в «природе вещей», а с другой стороны, устанавливаются исторически, благодаря традиции.

Обиходный язык, отражающий адекватное постижение и воспроизведение того, что не записано нотами, как «понимание» музыки, неточен, но всё же имеет смысл: неточен потому, что в категории «не записанного нотами» акустически уловимые, «реальные» данности – такие, как агогические замедления и риторические акценты – смешиваются с «нереальными», «интенциональными» моментами – такими, как функция тона и аккорда; имеет же смысл потому, что здесь при упоминании как исполнительских тонкостей, так и значений тона и аккорда речь идет о признаках, на которых основывается уподобление музыки языку. «Понимание» того, что «не записано нотами», выглядит, следовательно, как «понимание» музыки в качестве «языка звуков».

То, что музыкальные события (Momente), которые должны быть «поняты», а не просто апперцированы, в целом не нотируются или нотируются лишь в грубом приближении, похоже, опирается на произвол или историческую

случайность: наряду с обычным «звуковым шрифтом», хотя и отражающим высоту и длительность звука, но не способным обозначить ни функции звуков, ни ритмические качества (такие, как разница между сильнодолевым дактилем и затактовым анапестом), следовательно, был бы вполне мыслим и даже употребителен музыкальный «шрифт значений» (правда, он был бы иногда запутанным: ведь чтобы показать отклонения «убедительного» исполнения от строгого метра, недостаточно оперировать длительностями в  $3/16$  и  $5/16$  вместо четверти; так как длительности в  $3/16$  и  $5/16$  понимаются не сами по себе, а как модификации одной четверти – основной меры, которую они хотя и дифференцируют, но не отменяют, то ритм должен быть нотирован дважды).

Однако чем меньше отказ от музыкального «шрифта значений» обоснован «природой вещи», тем нагляднее и характернее он выступает как знак исторической тенденции. И можно, не теряясь в шатких спекуляциях, усмотреть в настаивании на простом «шрифте звучания» проявление намерения выделить путем аналогии музыкальной нотации и языкового (европейского) шрифта (обозначающего опять-таки звуки, а не смысл) «двухслойность» музыки, её сходную с языком дифференциацию на смысл и значение. Лишь в «понимании» того, что не нотруется, проявляется «дух», заключенный в «мёртвой букве», не означающей ничего, кроме акустической внешней стороны.

## 2

Общей фразой, гласящей, что музыка есть язык, пользовались и злоупотребляли так часто, что вполне понятно раздражение некоторых эстетиков, стремящихся избавиться от неё как от сомнительной и устаревшей. С другой стороны, упорство, с которым она отразила все нападки, может служить признаком (если не доказательством) того, что она выполняет некую функцию и в этом плане вряд ли заменима. Характерно, что Э. Ганслик, с одной стороны, хотя и отверг эту метафору [6, S. 49] как ошибочную, с другой

стороны, не смог обойтись без неё [6, S. 35]<sup>373</sup>, так что Ханс Хайнрих Эггебрехт цитировал его как сторонника [2, S. 73], а Гюнтер Майер – как критика [7, S. 113] понятия музыкального языка.

Различающиеся по смыслу высказывания Ганслика, впрочем, не одинаково весомы. Аргумент, выдвинутый против аналогии музыки и языка, отражает его взгляд в том виде, в каком он был сформулирован в трактате «О музыкально-прекрасном»: «Основное же различие состоит в том, что в языке звук (Ton) есть лишь средство для достижения цели, абсолютно чуждое тому, что нужно выразить, в то время как в музыке звук есть самоцель»<sup>374</sup> [6, S. 49]. Это утверждение бесспорно постольку, поскольку направлено на общеизвестную мысль об «абсолютной» музыке как об искусстве беспонятийном и беспредметном. Данное утверждение, однако, ошибочно, если должно означать, что в музыке нет разницы между наличествующим и репрезентируемым – между акустически данным и его музыкальным значением. Ганслик говорит о «звуке», словно позабыв про собственное мнение о том, что выражение в языке означает лишь звуковой материал (Erklingende), а в музыке – как «реальный», так и «интенциональный» момент, то есть как звучащее, так и его функцию (музыкальную). Чтобы ярче обозначить противостояние «новонемецкому» преувеличению относительно характеристики музыки как языка предметно определённого или могущего стать таковым, он сводит музыкальный звук к аналогу звукового материала языка.

Вряд ли можно оспаривать, что беспредметность музыки ослабляет её аналогию с языком, в результате чего допустимо говорить лишь о частичной аналогии с речью («новонемецкая» доктрина, наиболее четко сформулированная Вагнером в его открытом письме «О симфонических поэмах

<sup>373</sup> Цитату из труда Ганслика, которая имеется в виду, см. далее. – *М.П.*

<sup>374</sup> Цитата заимствована из третьей главы книги Э. Ганслика – «Музыкально-прекрасное»: см.: Ганслик Э. О музыкально-прекрасном / пер. с нем. Г. Лароша. Изд. 2-е. М.: П. Юргенсон, 1910. С. 102.

Ф. Листа», первоначально была теорией вокальной и программной музыки, так что расхождение мнений отчасти коренилось в предметах, с ними связанных). Выявление различия между наличествующим и репрезентируемым является достаточным для оправдания характеристики музыки как «языка», а тот, кто оспаривает такую предпосылку, будет вынужден – чтобы слова не теряли своего «значения» – исключить «беспредметную» лирику из понятия языка. Следовательно, термин «музыкальный язык» – ни в коем случае не шаткая метафора, в качестве которой его часто хулили, а скорее убедительное описание той ситуации, что музыка – аналогично языку или «являющаяся» языком – «многослойна»: что звучащий «материал» (нечто акустически данное) выражает «смысл». Ганслик высказывался даже – подобно тому, как позже Шёнберг – о «музыкальной мысли»: «В музыке есть смысл и последовательность (Folge), но свои, музыкальные; музыка – язык, на котором мы говорим и который понимаем, но перевести который мы не в состоянии. Глубокий смысл заключен в том, что применительно к музыкальным произведениям тоже говорят о “мыслях”, и здесь, как и в словесной речи, искусное суждение легко отличит подлинные мысли от пустых разговоров» [6, S. 35]<sup>375</sup>. Непереваемость музыки, неотделимость музыкального смысла от формулировки, с помощью которой он был выражен, означает хотя и сужение, но никак не отказ (Aufhebung) от языкового характера (не все определяющие признаки понятия должны содержаться во всех предметах, попадающих под определения, или, выражаясь словами Людвиг Витгенштейна: «Вместо того чтобы выявлять то общее, что свойственно всему, называемому языком, я говорю: во всех этих явлениях нет какой-то одной общей черты, из-за которой мы применяли к ним всем одинаковое слово. Но они родственны друг другу многообразными способами. Именно в силу этого родства или же этих родственных связей мы и называем всех их “языками”») [10, S. 31]<sup>376</sup>.

---

<sup>375</sup> Цитата заимствована из третьей главы книги Э. Ганслика «О музыкально-прекрасном». См.: [31, с. 83].

<sup>376</sup> Л. Витгенштейн. Философские исследования // Людвиг Витгенштейн. Философские работы (Часть I). М.: Гнозис, 1994. С. 110. Дальхауз цитирует § 65 «Философских исследований».

Подобие музыки языку, позволяющее констатировать родство между музыкой и языком или вести речь о музыке, выступающей «в качестве языка», должно первично осознаваться как исторический феномен – как результат развития, в ходе которого музыка, будучи изначально связанной с языком, в последствии смогла проявиться в качестве языка (теория «праязыка» Руссо и Гердера свидетельствует скорее о «естественном состоянии» музыки, чем о тенденциях её развития в XVIII веке).

Приводимый Гансликом аргумент, согласно которому «специфическое в искусстве, его отличия от родственных областей важнее, чем черты сходства» [6, S. 49]<sup>377</sup>, слаб ввиду сочетания тавтологии с ошибкой: тавтология здесь та, что «отличия» проявляются, когда описывается «специфическое» в какой-либо вещи, ошибка же в том, что признаки, благодаря которым один вид искусства отличается от других, есть принципиальные основополагающие моменты, образующие его сущность (Гегель, с которым Ганслик скрыто полемизирует, утверждал обратное). Тезис Ганслика является спорным именно по историческим причинам: он противоречит тенденции исторического развития. «Эмансипация инструментальной музыки», теоретической рефлексией которой является гансликовская эстетика «абсолютной» музыки («прогнившая эстетика чувства», против которой он боролся, первоначально была эстетикой вокальной музыки – оперы и песни), означала как раз не замыкание музыки как «движущейся звуковой формы» в себе самой, а возможность её обособления от языка – без сужения ее характера как искусства и уменьшения эстетических притязаний, поскольку музыка сама стала языком, раскрывавшим «смысловую связь», а не просто «приятным шумом» (если вспомнить о предубеждении эстетики XVIII века против инструментальной музыки). «Специфическое» в музыке, в том числе и в «абсолютной», есть то, что она в своих важнейших признаках не «специфически» музыкальна.

---

<sup>377</sup> Цитата заимствована из третьей главы книги Э. Ганслика – «О музыкально-прекрасном». См.: [31, с. 102].



## 3

Язык, «каковым» представляется музыка, не является независимым от языка, «на» котором говорится о музыке (литература о музыке, сколь бы скромно ни оценивали иные практики «плетущуюся в хвосте» теорию и эстетику, есть не только документ истории музыки, но и её часть). Поэтому одним из подходов к «языку» музыки является анализ языка текстов о музыке.

Язык – не только собрание названий предметов и их свойств, но и система (разумеется, открытая) знаков, грамматическая связь которых направлена на соответствие связи предметов, а также соответствие структуре связей в самом этом предмете. Различия и связи между языковыми знаками мыслятся как корреляты к различиям и связям между обозначаемыми предметами и их признаками.

Если исследовать язык анализа музыки с точки зрения соответствия (или несоответствия) предметной и грамматической структуры, то самым примечательным признаком является субстантивация, по поводу которой трудно сказать определённо, опирается ли она на сам предмет или основывается на «чарах, излучаемых языком» («Verhexung durch die Sprache»). В анализе Вальтера Рицлера I части бетховенской «Героической» симфонии – исключительно ясном, чётком, без псевдопоэтических ассоциаций [8, S. 42] – грамматическое подлежащее, в качестве которого «действует» музыка, меняется прямо-таки от одного предложения к другому. Это подлежащее – или композитор («вводящий» тему или «закрывающий» построение), или слушатель («находящийся» в какой-либо тональности), или музыка в целом (которая «пробирается через ущелье»), или инструмент («исполняющий» мелодию), или тема (постоянно «возвращающаяся» к одному звуку), или интервал («окружающий» центральный тон). Следовательно, если ловить это описание на слове, симфония представляется то как произведение композитора, то как развёртывание событий, в которое погружен слушатель, то как выделение тембров инструментов, то как процесс, движущийся в себе самом, либо же как «драма», актёры которой – темы и мотивы.

Несомненно, описание всё же не было задумано как требование постоянной перемены субъекта (*Gesichtspunkt*) во время слушания симфонии. Скорее анализ, не лишаясь своего предмета, мог бы быть переформулирован: здесь почти безразлично, что важнее – инструмент, исполняющий тему, или сама тема как грамматическое подлежащее в рамках одной части. Иногда же эстетические субъекты (*Gesichtspunkte*), на которые намекает язык Рицлера, прямо-таки исключают друг друга: вряд ли музыка может одновременно восприниматься как произведение композитора и как процесс, движущийся в себе самом (то, что произведение «есть» произведение композитора, не означает, что она – музыка – всегда должна существовать в эстетической действительности (*Gegenwart*) только как таковая: что её явление (*Herkunft*) есть частный момент эстетической действительности). Уже беглый взгляд свидетельствует о том, что грамматическая структура анализа, следовательно, есть не коррелят эстетического образа, в котором произведение присутствует как предмет музыкального восприятия, а вынужденный результат субстантивации, исходящей из языка, из стилевых правил и ведущей к смене имен существительных.

В изначальном познании музыки, к которому (хотя и не без реконструкционных усилий) путем снятия (*Abtragen*) связанных с языком слоёв музыкального восприятия может приблизиться даже аналитик, не содержится отношения подлежащего и сказуемого, идущего от грамматической структуры речи о музыке. Язык музыкального анализа скрывает, что музыка вначале проявляет себя как процесс, лишённый субъекта; субстантивация есть преобразование (*Überformung*) изначального вида и способа, в котором даны звучащие феномены (почти незаметная в рицлеровском описании смена форм субстантивации – хотя, похоже, без произвола здесь не обошлось – признак того, что субстантивация ощущается как «иносказательная» («*uneigentlich*») и поэтому не может быть поймана на слове).

Однако говорить только о «чарах языка» было бы преувеличением или даже ошибкой. Преобразование, которое происходит с музыкальным

восприятием благодаря связанным с языком рефлексивным моментам, не обязательно должно быть искажением. И то, что какой-либо отдельный тип музыкального восприятия выступает как первичный и поначалу напрашивается сам собой, ни в коей мере не означает, что он единственно уместный и эстетически оправданный. Сохранение за изначальным (восприятием, пониманием – *М.П.*) последнего слова есть предубеждение, которое, вероятно, коренится более в природе вещей, чем в «недовольстве культурой», охватившем в XX веке даже учебные курсы философии.

Субстантивацию музыки, хотя и контрастирующую с первичным, непосредственным опытом, стоит воспринимать вполне серьёзно (а языку музыкального анализа следовало бы поставить в упрёк не само обращение к отношениям типа «подлежащее – сказуемое», а его нерелективированное произвольное или непроизвольное употребление). Эстетические позиции, намеченные в цитированных формулировках Рицлера, полностью основаны на музыкальном опыте – если не на «изначальном», то на закрепившемся исторически.

То, что в эстетическое созерцание проникает восприятие композитора как активного, действующего субъекта, вполне понятно и почти неизбежно в симфонических произведениях, развёртывание которых видится происходящим благодаря скорее вторжениям «извне», всё новым (внешним) импульсам, а не внутренним силам. И обыкновение говорить об «истории темы», как если бы речь шла о развитии характера (которое композиторы наподобие Шёнберга разделяют с эстетиками наподобие Августа Хальма), настолько распространяется на произведения, основанные на тематической работе и «развивающей вариации», что вынужденным здесь кажется скорее избегание метафоры, чем её употребление. Следовательно, субстантивация, если уж имеется в виду представление о «вмешивающемся» композиторе или о «развивающейся» теме, выглядит отнюдь не «чуждой», а адекватной.

Эта субстантивация есть выражение глубокой исторической перемены в музыке конца XVIII века – перемены, которая хотя и не была результатом

трансформации языка, на котором размышляли и говорили о музыке, но, несомненно, испытала ее влияние. Переход от позднебарочного «*style d'une teneur*» (фр. «длящегося стиля» – *М.П.*) к «прерывистому», «дискретному» музыкальному письму [4, S. 85], течение которого подвержено постоянным «вторжениям», затем «эмансипация» инструментальной музыки и начало «эпохи тематических процессов» (Карл Хайнрих Вёрнер), как и, наконец, появление эстетико-аналитической литературы, стремившейся раскрыть, выявить заключенное в музыке «мышление» (термин «музыкальная логика» впервые в конце XVIII века употребил И.Н. Форкель), представляют собой разные стороны одного процесса. Вторичная, преобразующая изначальный модус восприятия субстантивация эстетического представления – предпосылка аналитических формулировок, грамматическая структура которых, по крайней мере отчасти, имеет предметное обоснование и есть не просто воспринимающая среда (*Vehikel*) «чар языка» – выглядит, следовательно, как коррелят «эмансипированной» инструментальной музыки, кажущейся языком выражающего себя субъекта и могущей быть воспринимаемой как «история» или даже как «драма» тем, инструментальной музыки, которая смогла обособиться от словесного языка, не потеряв своего эстетического значения, поскольку сама уподобилась языку.

Постоянная смена способов субстантивации, позволяющая воспринимать грамматическую структуру рицлеровского анализа как предметно-неадекватную, а значит, как «переносный смысл», выступает (если отношение подлежащего и сказуемого в эстетическом плане ловить на слове – хотя и не всегда, но иногда) как недостаток, которого следовало бы избегать. И всё же эта смена – не случайность или результат небрежности, а скорее выражение неразрешимой трудности, состоящей в том, что представления, логически исключают друг друга, такие как «вмешивающийся» композитор и «драма» тематических элементов, в эстетическом опыте могут быть объединены, пусть и не вполне отчетливо. Поэтому произвольная смена подлежащих, досадная нелогичность рицлеровского описания представляет собой, так сказать,

искажённое отражение парадоксальной одновременности разноречивых определений – одновременности, хотя и вряд ли уловимой языком, но музыкально все же реальной.

#### 4

Современная герменевтика, ярче всего представленная в «Истине и методе» Х.-Г. Гадамера, исходит из полемической мысли о том, что понимание значений (*Sachverhalten*) не выражается языком, а лишь конституируется им [3, S. 450]. Язык не формулирует *post factum* определения, которые могли бы быть понятны еще до языка (*vorsprachlich*), а выступает лишь как условие понимаемости.

Критика Хайнрихом Шоле языка [9, S. 105–117] анализа I части ре-минорной сонаты Бетховена op. 31 № 2, осуществленного Августом Хальмом [5, S. 38–81] (Шоле упрекает Хальма в «мифологии и словесной диалектике»), следовательно, одновременно относится и к способу понимания музыки, представленному языком Хальма.

Начало сонаты – арпеджированное трезвучие – *Largo* (т. 1), контрастный мотив – *Allegro* (т. 3), транспонированное повторение мотива *Largo* (т. 7), расширенное проведение мотива *Allegro* (т. 9) и экспонирование главной темы (т. 21) – согласно «энергетической» терминологии Хальма, выступает как «игра сил»: «Начальная тема, аккорд, подобно мелодии, идущей медленным шагом, скрывали в себе свою противоположность. При восходящем движении тема обнаруживает стремление, которое, однако, скрывает под видом покоя. Ответной репликой, следующей непосредственно за ней, было желание оставаться на месте, маскируемое поспешностью. В ближайшем развитии это исправляется, а именно таким образом, что достигается однозначность. Характер поспешности освобождается из своего круга», – имеется в виду, что он, «начинаясь от ля, возвращается к тому же самому ля» [5, S. 57] – «вырывается далеко за первоначальные границы; его силу теперь подкрепляет начальная тема, и это – ее «самоутверждение» в такте 21» [5, S. 58].

Хальм понимает мотив Largo – арпеджированный доминантовый секстаккорд – как предварительную форму главной темы, и его анализ, язык которого показался Шоле странным, есть не что иное, как попытка понять «происхождение» главной темы из рудиментарного начала, как результат музыкального «рассуждения»: столкновения показанных в начале части характеров темпа и мотива.

Критика Шоле, какой бы справедливой она вначале ни казалась, сомнительна потому, что Шоле изолирует отдельные мотивы, чтобы потом с лёгкостью продемонстрировать, что ни один слушатель, не знающий хальмовского анализа, не услышит в комплексе восходящего движения по D<sub>6</sub> на Largo «стремления под видом покоя» [9, S. 106–108]. Эта полемика, будучи аргументацией «извне», проходит мимо намерения Хальма уловить словами музыкальную взаимосвязь. Мотив Largo демонстрирует «стремление в облачении покоя», а контрастный мотив Allegro – «желание оставаться на месте, маскируемое поспешностью» – никак не «в себе», вне контекста ре-минорной сонаты, а исключительно с той точки зрения, что благодаря посредничеству Allegro главная тема вырастает из мотива Largo. Мотив Allegro проявляет себя, по выражению Хальма, как «усиливающее противопоставление»; он образует «в известной степени материал силы, или материю», – противостояние, «сила которой» – тенденция к развитию от мотива Largo к главной теме – «требуется действия, чтобы почувствовать саму себя» – в том смысле, что тема уже предварительно намечена в мотиве Largo [5, S. 58]. Используя метафорический язык, расцененный Шоле как «мифологизирующий», Хальм пытается дать почувствовать музыкальное развитие, которое не улавливалось бы простой описательной терминологией – например, тривиальной констатацией, что главная тема, как и мотив Largo, есть арпеджирование аккорда и что контрастный мотив звучит на Allegro. И когда Хальм говорит о противопоставлении, о внутренней раздвоенности мотива Largo, то лишь имеет в виду, что с точки зрения «развития» от мотива Largo (как предпосылки) к главной теме (как цели) можно ощутить внутреннюю

контрастность между определяющими признаками неподвижного аккорда Largo, с одной стороны, и восходящим движением арпеджированного  $D_6$  – с другой: почувствовать момент беспокойства, неразрешённости, требующей продолжения и развития. Результат придает началу такое значение, которого оно само по себе не имело; на основе связей формы в акустически данном проявляются его иные признаки, нежели при изолированном восприятии.

Словесно переданное Хальмом «развитие», осознание которого как музыкального феномена становится возможным исключительно благодаря хальмовскому описанию, не есть нечто реальное, «записанное нотами»: в музыкальной ткани раздела Allegro между мотивом Largo и главной темой (с такта 21 – *М.П.*) мотив Largo не появляется ни явно, ни в виде намека, так что не может быть и речи о «развивающей вариации», ведущей от начала к главной теме. Однако если нужно дать почувствовать, что Allegro до такта 20 – не просто вступление к теме в такте 21, в которой ход по трезвучию напоминает о мотиве Largo, а что «вырастание» главной темы из мотива Largo происходит скорее благодаря контрастирующему мотиву Allegro и его развертыванию, то манера высказывания, которую можно упрекнуть в «мифологизировании» и «словесной диалектике», становится почти неизбежной. Если понимать сочинение, «работу духа в сообразном ему материале» [6, S. 35] как музыкальное «мышление», то её слушающее или читающе-слушающее повторное свершение выступает как «продумывание продуманного». Мышление же о музыке отнюдь не столь резко отделено от мышления в музыке, как утверждают или хотят утверждать иные презирующие теорию и эстетику, ревностно оберегающие музыку от вторжения рефлексии. История воздействия музыки, которая первично заключена в интерпретациях и их восприятии, а вторично – в литературных осмыслениях и их чтении, является не «внешней» (выражаясь гегелевским языком) по отношению к произведениям, а вторгающейся в их материю, воспринимаемую как исторически изменчивая.

Размышление о музыке – следовательно, часть «самой вещи», а не просто дополнение: толкование Хальмом Бетховена, составляющее целый исторический этап, и его язык, вопреки сомнительности некоторых метафизических импликаций, в которые вмещивается и которые преобразует развитие рефлектирующего музыкального слуха – принадлежат истории бетховенских произведений, а не только истории музыкальной теории и эстетики. Это история воздействия (а не какой-нибудь потусторонний мир, не знающий исторических перемен), в которой сохраняется смысл, «объективированный дух» музыкальных произведений. Понимание музыки выступает, следовательно, в качестве усвоения как музыкальной, так и музыкально-языковой (или музыкально-литературной) традиции: традиции, в которой «интерпретация» в смысле «исполнять музыку» и «интерпретация» в смысле «толковать музыку» сливаются (двусмысленность, досадная для логиков, здесь раскрывает суть дела, и от неё при всём желании нельзя отказаться). Музыка будет понята точнее, если не бояться сделать усилие осознать структуру языка, на котором о ней говорится.

### *Список источников к статье*

1. Adorno Th.W. Fragment über Musik und Sprache // Quasi una fantasia. Frankfurt, 1963.
2. Eggebrecht H.H. Musik als Tonsprache, Archiv für Musikwissenschaft 18, 1961. S. 73–100.
3. Gadamer H.-G.: Wahrheit und Methode, 2. Aufl. Tübingen, 1965.
4. Georgiades Chr. Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters, Mozart-Jahrbuch, 1950 (1951), S. 76–98.
5. Halm A. Von zwei Kulturen der Musik, 3. Aufl. Stuttgart, 1947.
6. Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen. Reprographischer Nachdruck der 1. Auflage (Leipzig 1854). Darmstadt, 1965.



7. Mayer G. Semiotik und Sprachgefüge der Kunst, Beiträge zur Musikwissenschaft 9 (1967). S. 112–121.
8. Riezler W. Beethoven, 3. Aufl. Berlin – Zürich, 1936.
9. Schole H. Tonpsychologie und Musikästhetik, Göttingen, 1930.
10. Wittgenstein L. Philosophische Untersuchungen, Oxford, 1953.

### **XIX век сегодня**<sup>378</sup>

Рефлексия вырастает из неуверенности. Следовательно, тема «XIX век сегодня», если она убедительна, свидетельствует о том, что наше отношение к музыке века, окончившегося семьдесят лет назад, уже не выступает очевидным ни в плане его признания, ни в плане неприятия. Абсурдно было бы утверждать, что традиция прервалась, однако она, несомненно, теперь не воспринимается как разумеющаяся сама собой, как это было еще в первые десятилетия XX века – несмотря на Новую музыку, которая вряд ли здесь препятствовала. С другой стороны, враждебность по отношению к романтизму, озлобленность Новой Вещественности, объявившей XIX век неактуальным – устарели уже сами по себе; может даже возникнуть впечатление, что двойное отрицание – осуждение осуждения романтизма – и есть один из мотивов, обосновывающих симпатию к XIX веку.

Под XIX веком в музыке я без хронологического педантизма буду понимать эволюцию от «Героической» до «Песни о Земле». И тезисом, из которого я хотел бы исходить, станет кажущееся тривиальным утверждение, что музыка XIX века стала историей. Это значит, что даже в сознании тех, кто не испытывает к музыке XX века ничего, кроме отвращения, музыка XIX века перестала быть лишь такой, рядом с которой всё прочее есть либо прообраз, либо упадок; признаки музыки XIX века, имеющие историческое происхождение, уже не объявляются безоговорочно природой музыки как

---

<sup>378</sup> См.: [317].

таковой, менять которую было бы кощунством. Новая музыка, не будучи воспринимаемой эстетически, всё же ощущается как музыкальная современность, а музыка XIX века слушается, следовательно, с ощущением исторической дистанции, отделяющей нас от времени её возникновения. Она приобрела оттенок прошлого.

Хотя выводы повсюду и напрашиваются сами собой, они ещё почти не становились предметом размышлений, выходящих за рамки очевидного. Стало быть, нелишне попытаться наметить некоторые из них.

## 1

То, что о музыке XIX века вновь и вновь говорят как о *terra incognita* (с тех пор, как Г. Аберт несколько десятилетий назад ввёл в обиход данную ставшую общим местом фразу), могло бы вызвать недоумение. Ибо вряд ли можно всерьёз утверждать, что музыка, которую, обобщая, называют романтической, является незнакомой как звучащий факт. Хотя и справедливо, что второстепенные композиторы XIX века изучаются с меньшим рвением, чем авторы Треченто, это не имелось в виду: музыку целого столетия называют *terra incognita* не только потому, что недостаточно изучен её «фон», второй план. Уже несколько десятилетий не без основания нарастающее в отношении музыки XIX века чувство неуверенности может объясняться только тем, что непосредственная связь традиций, о которой не размышляют как об очевидной, становится всё слабее; с другой стороны, опосредованный историческим сознанием подход пока ещё является спорным и сомнительным, поскольку трудно отказаться от привычных, укоренившихся представлений о XIX веке в музыке как о части сегодняшнего дня – времени нашего музыкального происхождения. Следовательно, представляется, что Аберт ощущал XIX век как *terra incognita* потому, что он оказался на нейтральной полосе между нерефлектированной традицией и историческим сознанием.

В противоположность этому сегодня, спустя несколько десятилетий, духовная позиция стала более однозначной. Понимание музыки XIX века, если оно не хочет ограничиваться внешней стороной дела, должно быть обусловлено

историческим сознанием. Нерефлектированное слушание – не по психологическим, а по историческим причинам – всё более обедняется, лишается основания.

Но если такое понимание является хоть отчасти историческим, то слабое сходство с XIX веком, из которого мы исходили, можно определить точнее как скрывающее в себе тягу к исторической справедливости. Аналогичные тенденции наблюдаются у историков искусства, пытающихся узаконить историзм XIX века, ранее осуждавшийся как стилизация, и признать за данным веком тот же дух времени, который он открыл в других эпохах. Не случайно и в музыке есть кажущиеся крайности развития, привлекающие интерес историков: с одной стороны, произведения Берлиоза и Скрябина, поздние фортепианные сочинения Листа, а с другой – тривиальная музыка и строгий музыкальный историзм.

## 2

Полемика с XIX веком – негативная эстетика неоклассицизма – похоже, почти смолкла. Но объяснение, согласно которому Новая музыка чувствует себя столь уверенно, что раздражение по отношению к прошлому излишне – было бы слишком простым: оно не считается с действительностью, не исчерпывающейся простыми антитезами. Дифференцировать следовало бы прежде всего само понятие Новой музыки.

Если исходить в большей степени не из техники композиции, а из эстетических принципов, господствовавших на различных этапах Новой музыки – именно они непосредственно релевантны для отношения к прошлому, – то заметно, что, во-первых, Шёнберг и даже Веберн традиционно придерживались эстетики гения и выразительности, а во-вторых, что Новая музыка 1950-х годов (сериальная) композиционно-технически хотя и примыкала к додекафонии, по своим эстетическим принципам напоминала скорее неоклассицизм и Стравинского, так что Стравинскому нетрудно было перейти к сериальной технике: в смене эстетики он не испытывал никакой необходимости. Не в сериальной, а в постсериальной музыке обозначаются

эстетические тенденции, обнаруживающие (erlauben) сходство с музыкальным романтизмом – пусть даже неосознанное или неявное. Тягу к экспрессии и патетике здесь нельзя не расслышать, а концепции, напоминающие о программной музыке, в последние годы не являются редкостью у композиторов, считающихся представителями авангарда.

Однако от эстетических предпосылок, обосновывающих в передовой авангардной музыке внутреннюю близость к музыкальному романтизму, не может не зависеть исторический интерес к XIX веку.

В данном случае важны три взаимосвязанные тенденции, наиболее четко выявленные и сформулированные Штокхаузенем. Во-первых, в теории музыки, тесно взаимодействующей с практикой, менее подчёркивается эстетический, чем технический момент, менее форма, внешняя сторона произведения, обращенная к слушателю, чем структура, внутренняя сторона, изначально являющаяся делом композитора. Во-вторых, многие авторы склоняются к тому, чтобы рассматривать свои произведения прежде всего исторически и становиться историками самих себя; они подчиняются истории, вместо того чтобы противостоять ей своими произведениями, выделяющимися на её фоне. В-третьих, произведения, не являющиеся более таковыми, выглядят как частные моменты или стадии композиторского процесса, в котором методы важнее результатов и который выходит за рамки самостоятельного целого, теряющего таким образом характер замкнутого произведения.

Историографические выводы, вытекающие из очерченных эстетических и философско-исторических предпосылок, сделать нетрудно; здесь достаточно только намекнуть на них.

Представить музыку XIX века исходя из духа музыкальной современности означало бы, с одной стороны, не интерпретацию изолированных произведений (пантеон артефактов), а историографию в более строгом смысле: выстраивание непрерывности, скрывающейся за разрозненными фактами. С другой стороны, она была бы не историей духа или

стиля, а историей проблем сочинительства. Неизвестно, впрочем, будет ли таковая когда-либо написана.

### 3

То, что эпоха становится частью истории, означает, что её основополагающие предпосылки теряют характер или видимость само собой разумеющегося, который был присущ им ранее – когда эти предпосылки были бесспорными. Нормы, о которых в XIX веке думали, что они коренятся в естественных предпосылках музыки, в XX веке стали выхолащиваться и сделались историческими. Нельзя сказать, что возражение против традиции уже равняется отказу от неё: простое нарушение нормы – и даже её эмфатическое отрицание – мало что означает. Традиция выглядит отжившей, когда выступает в качестве нефункционального реликта, как сегодня тональность. Если сначала было возможным и даже имело смысл объявить атональность антитезой тональности, противоречием, существующим благодаря субстанции, которую оно отрицает, то уже становится очевидным, что атональность – состояние, имеющее собственное право на существование.

Эмансипация диссонанса около 1910 года была одним из самых сильных изменений, поколебавших традицию, и возмущение, связанное с ней, сравнимо лишь с тем, которое вызвала электронная музыка. И всё же переход к атональности был не чем иным, как началом, в ретроспективе кажущимся безобидным, хотя он таковым не был. Благодаря Стравинскому языковой характер, определявший как синтаксис, так и содержание музыки, её жест – то, что было неприкосновенным у Шёнберга и Веберна и составлял основу их произведений, даже додекафонных – был разрушен посредством внешне менее показательной революции музыкального мышления. Именно в вокальных сочинениях Стравинского – таких, как Месса и *Canticum sacrum*, становится заметным, что «речевой принцип» (как его называл Ф.Э. Бах), господствовавший в музыке четыре столетия, исчезает. Впрочем, неоклассицистский стилистический фасад препятствовал тому, чтобы значение данного перехода вырисовывалось явственно и недвусмысленно.

Музыкальный репертуар, который обозначают как «классический» и который в силу странного смешения понятий включает также произведения, называемые «романтическими», всегда отражает одну и ту же идею: «классическое» – то, что не подвластно истории. В действительности, однако, оно подвержено изменениям, и преобладание музыкального романтизма в концертных программах как около 1910, так и около 1950 года, не означает одинаково частого исполнения в них одних и тех же произведений. Вопрос следовало бы задать о влиянии на составление репертуара концертов того факта, что XIX век стал историей. Уход какой-либо эпохи в прошлое свидетельствует скорее о том, что чуждыми нам становятся сами произведения, а не их предпосылки. Организации и мероприятия отмирают или меняют свою функцию: концерт около 1830 года – не то же самое, что концерт около 1950 года. Представления же, которые считали коренящимися в природе человека, как, например, идея морального содержания музыки, не только не отрицаются, но оказываются забытыми.

Изменение условий, при которых исполняется и слушается музыка, не может затем не повлиять и на составление репертуара. Произведения, обоснованные в самих себе, чётче отделяются от массы таких, которые обязаны своим правом на существование организациям и мероприятиям, где они выполняли бы какую-либо функцию. К примеру, жанр светской оратории, опиравшийся на певческие академии, был безвозвратно утрачен, поскольку процесс сокращения и исчезновения коснулся прежде всего вокальной музыки. Сегодня уже никто, не являющийся историком, не составит себе представления о масштабе, в котором жанры вокальной музыки – оратория, кантата, баллада и песня – определяли облик концертов в XIX веке; хотя он и был эпохой Бетховена, видимость первенства инструментальной музыки – иллюзия, основанная на односторонности, с которой XX век черпал из фонда традиций XIX века.

С другой стороны, вполне можно себе представить и расширение репертуара, а именно благодаря сочинениям, попадающим под двусмысленное понятие «исторически значимого»: категорию, под которой следовало бы понимать скорее не репрезентант эпохи, как это было с жанром светской оратории, а скорее важную роль в истории проблем композиции. То, что произведение является «исторически значимым», есть похвала, мало отличающаяся от вердикта – она имплицитно, что эстетический ранг сомнителен, пусть даже эстетическая релевантность такого произведения как предварительной или промежуточной ступени является неоспоримой.

«Исторически значимое» – дополняющая противоположность к «классическому». Недостаток, присущий такому «исторически значимому», можно определить как дистанцию, отделяющую от «классического». Поскольку, однако, категория «классического» произведения, возвышающегося над историей, подвергается опасности, меняется также и функция противоположного понятия. Если традиция музыки XIX века в целом попадает под господство исторического сознания, то возрастает и значение исторической релевантности. Это означает не только то, что произведения, из которых составлялся репертуар, слушаются иначе, но и что в фонд традиций включаются другие образцы.

## 5

Резкое разделение музыки на две области, которые в радиопередачах были обозначены буквами E и U, есть, в сущности, лишь языковая условность, которая, однако, утвердившись в сознании и, влияет на музыкальное восприятие или даже определяет его. Если слушают незнакомую музыку, то невольно склоняются к тому, чтобы классифицировать её по данной двоичной схеме.

Грубая дихотомия, рассмотренная детальнее, оказывается одновременно и ошибочной, и верной: ошибочной потому, что она отрицает существование и значение «средней музыки», как её можно было бы назвать; и, тем не менее, верной, поскольку кажется, что такая средняя музыка постепенно сошла на нет,

или, по крайней мере, утратила релевантность. В качестве тенденции развития обозначается разделение музыки на авангард и старый хлам.

И всё же средняя музыка, область которой простирается от оперетты до оперного фрагмента, исполняемого как самостоятельная пьеса, и от салонного сочинения до периферии симфонической музыки, представляет собой характерную часть музыкального наследия XIX века. Угроза же её существованию и праву на существование могла бы быть одним из самых явных знаков того, что XIX век стал частью истории. Здесь показательны изменения в отношении к китчу. Музыкальный китч – идеалистическое обличье банального и скудного – несомненно, есть средняя музыка, в противоположность к старому хламу. И если в XIX веке публика, хранившая традиции великой музыки, чувствительно реагировала на старый хлам, то китч она принимала безо всякой критики, так как на нечто высокое стало претендовать музыкальное бесчинство и безобразие. Порой может показаться, что при разграничении низкой музыки судили скорее, исходя из моральных, а не из эстетических критериев.

Поскольку средняя музыка XIX века была попыткой ликвидировать или уменьшить разрыв между потребительной ценностью и художественным характером, то психологическое объяснение защиты, с которой эта попытка сегодня встречается, мыслимо и даже естественно. По отношению к прежним формам сравнения (эти формы XIX века, определяемые по их собственным критериям, были, несомненно, удачными попытками) мы стали тем более чувствительны, что усилия нашего столетия, предпринимаемые в том же направлении (можно вспомнить о Новой вещественности 1920-х годов) потерпели неудачу. (Новейшим усилиям сблизить авангард и популярную музыку или даже соединить их друг с другом вряд ли можно предсказать большое будущее по сравнению с более ранними.)

Устаревшее сегодня, в полную противоположность XIX веку, скорее терпят как китч. Однако в той мере, в которой подозрение к китчу ширится и становится почти универсальным, художественный характер дошедших до нас



репертуарных сочинений XIX века подвергается все более жёсткой проверке. Одной из причин, несомненно, является то, что теперь не только Новая музыка должна утверждаться рядом с традицией, но и традиция – наряду с Новой музыкой. И некоторые произведения, принадлежащие в XIX веке к рангу высокой музыки (такие, как симфонические поэмы Листа), не доросли до притязаний, скрыто исходящих от Новой музыки – даже в сознании тех, которым она чужда или которые относятся к ней враждебно. Поскольку же такие сочинения не исчезают из репертуара, они перемещаются в область средней музыки.

## 6

Насколько очевидно, что уход музыки XIX века в историю не может не затронуть привычки интерпретации и слушания, настолько же трудно описать влияние таким образом, чтобы не исчерпываться шаткими предположениями. Впрочем, можно предвидеть негативное: традиционализм, робко и боязливо придерживающийся одного и того же, утрачивает то, что он сам пытается утвердить. И если у попытки замкнуть Новую музыку в отдельных концертных программах и признать за ней особые права, чтобы уберечь её от соприкосновения с традицией – и, наоборот – в основе лежала здравая мысль о том, что перемена была чрезмерно резкой, и, следовательно, не может означать ничего иного, кроме как досадного раздражения музыкального слуха, то всё же следовало бы спросить, не пострадает ли от этого наследие прошлого, обособленное от Нового. С другой стороны, способ и масштабы, в которых опыт интерпретации и слушания Новой музыки пойдет на пользу рецепции музыки XIX века, вряд ли определимы, и нескольких замечаний, вероятно, достаточно, чтобы бегло описать тенденцию изменений.

Во-первых, постоянно приходится наблюдать, что в нашем столетии (в XX веке – *М.П.*) – несомненно, под влиянием Новой музыки – центр тяжести музыкального восприятия сместился с гармонии, аккордов и их связей на полифоническую структуру. А такое изменение включает, вместе с опасностью искажения шанс нового подхода к музыке XIX века, причём в случае не только

с Брамсом, но и с Вагнером. Представляется также, что описание Тристанова аккорда Куртом есть раннее документальное свидетельство смещения акцентов в слушании музыки.

Во-вторых, в последнее время обозначается тенденция к такому слышанию формы, которое в меньшей степени направлено на течение музыкальных событий, чем на отчётливое членение и – для равновесия – на ясность связей удаленных друг от друга частей. Музыку словно держат в отдалении, на дистанции – вместо того, чтобы слиться с ней. И сколь очевидным является противоречие к господствующей эстетике XIX столетия (эстетике, свидетельством возникновения которой выступают «сердечные излияния» Вакенродера), столь же ошибочным и догматичным было бы исключать возможность того, что тенденция к «объективизации» приведет к открытиям в музыке романтизма. Напомним об анализе Бергом «Грёз» Шумана.

В-третьих, можно представить себе, что дополнение слушания музыки чтением, неизбежное в сериализме, перейдет и на романтические произведения, хотя музыкальная неграмотность скорее ширится, чем сходит на нет. И отрицать, что мотивные связи в камерном сочинении Брамса становятся вполне ясными лишь при чтении нот, было бы не чем иным, как пустым упрямством из приверженности доктрине, согласно которой эстетическое восприятие должно быть «непосредственным». Слушание с нотами есть, во всяком случае, вполне легитимный прием, компенсирующий неполноту слухового восприятия, а не просто манера поведения консерваторцев, которые злоупотребляют концертом с целью иллюстрации занятия музыкой.

С другой стороны, неоспоримо, что один из центральных моментов интерпретации в том виде, как её понимали в XIX веке – принцип выразительности – сегодня подвержен опасности. Непосредственная связь чувства с романтизмом, на основе которой была легко видна разница между «поэтичным» и «прозаичным» исполнением фортепианной пьесы Шумана, стала слабее. Мысль же о реставрации принципа выразительности на основе

исторического сознания содержит противоречия в себе самой, так как содержит реконструкцию чувств с помощью рефлексии. Но такое положение вещей всё же не является однозначным.

Твёрдо укоренившейся привычкой стало противопоставлять друг другу романтический принцип выразительности, идентификацию с чувством, воплощённым в звуках, и барочный принцип дистанцированного отображения аффектов. И насколько не вызывает проблем реконструкция «объективного» подхода, настолько трудной она видится в случае с «субъективным». Но всё же такая антитеза спорна. Озадачить могло бы уже само сравнение музыканта-исполнителя с актёром, которое проводилось как в XVII, так и в XIX веке. Ибо из него следовало бы уяснить, что отождествление и дистанцирование, улавливание чувств и рефлексия не исключают друг друга, а скорее действуют сообща. Но если, вопреки меняющейся расстановке акцентов, различие между принципами представления и выражения не столь резкое, каким его рисует страсть к антитезам, то освоение экспрессивной музыки XIX века на основе исторического сознания возможно так же, как и риторической музыки века XVII.

### **Бах и романтический контрапункт<sup>379</sup>**

Романтизм, или же весь XIX век, в той эстетике и философии истории, основу которой образует схема «двух культур», подвергается упреку в недостатке подлинной полифонии. Сколь бы абсурдным на фоне таких произведений, как 1-й струнный квартет или 1-я камерная симфония Шёнберга, ни казалось мнение, что техника контрапункта распадается в период позднего романтизма и реставрируется лишь в неоклассицизме, столь же глубоко укоренившимся является предубеждение, что подлинная полифония и крайняя дифференцированность тональной гармонии, достигнутая около 1900 года, исключают друг друга. И так как обычно не отрицают суверенность

---

<sup>379</sup> См.: [263].

контрапунктической техники у Малера, Р. Штрауса, Рegera и Шёнберга, опасаясь очевидного противоречия фактам, то проводят различие между контрапунктом как техникой или средством и полифонией как целью. Тот контрапункт, благодаря которому различные, изначально не связанные друг с другом темы либо лейтмотивы наслаиваются друг на друга, якобы не может считаться полифонией, так как предполагает программность или как структура не обосновывается в себе самом.

В техническом плане контрапункт, программные черты которого вызывает эстетические подозрения, как правило, являлся результатом изменённого повтора (*Paraphrasierung*) небольшого числа аккордов, которые словно образовывали общий знаменатель возникавших независимо друг от друга тем или мотивов, причем возможность объединения разнородных мелодических образований облегчалась благодаря нагромождению в неограниченном количестве проходящих звуков, задержаний и предъёмов. Чтобы дискредитировать приём, который упрекали в ориентировке на программность как в эстетической, и независимость от гармонии – как в технической неправильности, и чтобы обозначить его как позднеромантическое заблуждение, говорили о псевдополифонии либо о мнимой полифонии (*Scheinpolyphonie*). Выражение «мнимая полифония» в «Основах линейного контрапункта» Курта употреблялось, разумеется, в другом смысле. Курт обозначает этим термином баховскую технику создавать видимость многоголосия с помощью реального одноголосия в сонатах и сюитах для скрипки или виолончели соло. Видимость и реальность в эстетике являются диалектическими категориями, имеющими тенденцию переходить одна в другую. Строго говоря, многоголосие, которое исключительно с помощью одноголосия воспринимается как основа (*Wesen*) сочинения, и есть эстетическая реальность как таковая: в ней существует, представленная и одновременно наполовину скрытая звучащая внешняя сторона, структура произведения. Не полифония есть видимость, а одноголосие, на переднем плане

которого она выявляется<sup>380</sup>. Понятие псевдополифонии применимо, кроме мотивированных программностью сочетаний тем, ещё и к произведениям XIX века, в которых делалась попытка реставрации старой полифонии. Неудача, как представляется, была неизбежной. Либо в результате подражания получалось, как у Михаэля Халлера (Haller), удвоение, не только излишнее, но и эстетически сомнительное. Либо же имитация имплицировала – бессознательно и против воли – сходство со стилем XIX века: с той степенью развитости гармонии синтаксиса, которые угрожали основам полифонии.

Можно, впрочем, возразить, что эстетические и технические отклонения, встречавшиеся в реставрируемом стиле, если сравнивать его с моделью, не есть достаточные основания для того, чтобы говорить о неправильности. Как давно осознали историки искусства, историзм скорее имеет притязания на то, чтобы со своей стороны быть понятым исторически – как отпечаток времени, в котором он возник, и именно потому, что он не исчерпывается в попытке подражать прошлому. Заостряя, можно сказать, что это стиль, имеющий собственное эстетическое право на существование.

С другой стороны, связь между контрапунктом и гармонией не такая простая, чтобы соответствовать тезису Э. Курта о том, что подлинный контрапункт сам ведёт к гармонии, а неподлинный, напротив, является её следствием. О соотношении обоснования, направленность которого была бы однозначной, не может быть и речи; точнее было бы говорить о взаимодействии. Кроме того, технические моменты нужно отличать от эстетических: если допустить возможность упрощающих дихотомий, позволяющих быстро окинуть взглядом всю картину, то можно сказать, что контрапункт Баха технически обоснован в тональной гармонии или в фактуре генерал-баса, но что эстетически линейная полифония, как её описал Курт, выходит на передний план. Теория Курта страдает тем, что она понимала себя

---

<sup>380</sup> Точнее было бы сказать «скрытая полифония», употребив выражение отечественного музыковедения. – *М.П.*

как истолкование техники, в действительности же эта теория представляет собой эстетику.

Было бы грубым упрощением на аргумент о том, что гармонико-синтаксические основы музыки XIX века препятствуют подлинной полифонии, возразить тем контраргументом, что и контрапункт Баха коренится в тональной гармонии – пусть даже такое положение вещей и нельзя отрицать. Ибо тональная гармония не была во все времена одной и той же; она хотя и представлена как замкнутая система той теорией, дидактическая направленность которой ее искажает, но в действительности является постоянно изменяющимся историческим феноменом. И теория контрапункта, чтобы не впасть в заблуждение, как раз должна исходить из отличий, существующих между этапами развития гармонии. Последования аккордов и ступеней в начале XVIII века отмечены секвенциями в такой степени, которой не знали другие эпохи. Но гармоническая секвенция, относящаяся к ведущим предпосылкам тех феноменов, которые Курт описал как мнимую полифонию Баха, принципиально незамкнута метрически и синтаксически; можно придать ей правильную структуру с предсказуемым завершением – например, в виде т. наз. «зехтеровой каденции», но сама по себе она не склоняется ни к «квадратности», ни к тональной замкнутости. Она, следовательно, образует – как коррелят к *basso continuo* – «идеально-типический» фундамент полифонии, эстетическая цель которой есть выявление непрерывности (*Kontinuität*), «*style d'une teneur*», как сказано в *Mercure de France* в связи в Рамо. Синтаксическое соответствие к секвенционной гармонии образует «тип развёртывания», развёртывание которого, в отличие от 2-го предложения классического периода, принципиально безгранично и у Баха нередко простирается в необозримое.

Тип развёртывания и секвенционная гармония есть противоположность к «квадратному» периоду и к каденционной гармонии XIX века, ярче которой вряд ли можно что-то себе представить. Периодическая структура и тональная замкнутость в узком кругу аккордов-ступеней в период романтизма образуют

скорее не законченный облик, в котором музыкальные структуры (Gebilde) выявляются непосредственно и в известной мере лежат на поверхности, а модель, образец, являющийся исходным пунктом для вариантов и преобразований. Эстетическая же цель, на которую ориентируются отклонения от схемы, состояла в непрерывности, идея которой была столь удачно схвачена Вагнером в понятии «бесконечной мелодии». Этот принцип не ограничился Вагнером и техникой лейтмотивной ткани, а был, если позволить себе эмфатическую формулировку, мыслью целого столетия. Идея же «бесконечной мелодии», как мы покажем далее, была вновь открыта Вагнером в полифонии Баха, и наоборот – идея сплошной непрерывности, которую стремились обогатить преобразованием синтаксической «квадратности» и замкнутой каденционной гармонией, образовывала ведущую предпосылку, в духе которой воспринимали баховский контрапункт и с которой пытались интегрировать собственную технику.

## 2

Утверждение о том, что виды контрапункта, возникшие или особенно ярко проявившиеся в эпоху романтизма, имеет смысл обозначить как романтический контрапункт, содержит, как и куртовское понятие романтической гармонии, совершенно явную предпосылку: предположение о том, что формы возникновения контрапункта принадлежат не только лишь истории музыкальной техники, ход которой в целом не подвержен влиянию стилевого направления, но также и истории стиля и идей, которая оказывается развитием потому, что утверждается в технике письма и которая совершается в музыкальной реальности, вместо того чтобы неуловимо парить над ней.

Одной из структурных идей, которые в XIX веке постоянно витали в воздухе как в инструментальной, так и в вокальной музыке, была идея двухголосной (einer doppelten) кантилены, в которой песенная или ариозная мелодика переходит в полифонию либо, наоборот, полифония усваивает черты

песенной или ариозной мелодики. Эстетикам, которые были одержимы традиционным сближением либо противопоставлением терминов, эта идея должна была казаться парадоксальной, так как шла вразрез с привычкой ассоциировать певучесть с гомофонным стилем, а полифонию – наоборот, с хрупким ажурным (*spröde*) тематизмом. И всё же именно внутренняя противоречивость представляет собой вызов для композиторов. И тенденцию сближать противоположности, кажущиеся взаимоисключающими, можно рассматривать как характерную черту XIX века.

Двухголосную кантилену побочных тем в 1-й части квинтета Шуберта до мажор ор. 163 следует понимать не из традиции техники письма или реставрации, а как решение проблемы формы, которую Шуберт все более ощущал как неотложную: проблемы сочетать (*vermitteln*) песенную мелодику, бывшую исходным пунктом его музыкального мышления, с более строгой техникой письма, которая в камерной музыке была обязательной – во всяком случае, в наиболее ответственных её жанрах. Если 1-я побочная тема (такт 60), дважды модулирующая из ми-бемоль мажора в соль мажор, ещё представляет собой вокальный дуэт (*Zwiegesang*) в терциях и секстах, то 2-я (такт 100), мотивно вырастающая из 1-й, уже является каноном (приём транспонировать один такт спутника (*des Comes*) на кварту вниз для того, чтобы избежать контрапунктических трудностей, характерен для певучей полифонии, могущей пожертвовать строгостью письма ради мелодической пластики (*Gestus*)).

Двухголосная кантилена в до-мажорном квинтете Шуберта есть постольку романтический – а не просто приходящийся на период романтизма – феномен, поскольку она представляет собой преодоление трудности, осознанной Арнольдом Шмитцем («*Das romantische Beethovenbild*») как характерной для романтического варианта сонатной формы: трудности, состоящей в том, что тяга к песенности, удручавшая Шуберта столь же мало, как и Мендельсона или Шумана, попадает в сложное, противоречивое соотношение с сонатным стилем в том виде, в котором он был выявлен у Бетховена.



И наоборот, упомянутое выше тематическое сочетание, наслаивание разнородных, изначально независимых тем, встречающееся (*um sich griff*) прежде всего в конце XIX века, находит обоснование в тех исторических тенденциях формы, которые не были специфически романтическими, а утверждались, как представляется, независимо от истории идей и стилей XIX века. Сочетание тем есть одно из средств, чтобы изнутри сплотить крупную, простирающуюся на несколько сотен тактов форму, с одной стороны, стремящуюся к монументальности, с другой – обладающую целенаправленностью. Телеологическая черта, отказаться от которой было невозможно, исключала простую, словно архаическую монументальность, которой можно достичь соответствием между «блоками»; впечатление возвышенного должно было возникать как результат тематического развития, и к средствам придать завершению эффект кульминации, помимо триумфального или воинственного тематизма, к которому склонялся Лист, относилось также и объединение тем, в различных проявлениях встречающееся у Брукнера так же, как и у Регера или Шёнберга. Как средство связать темы друг с другом комбинаторика попадает под понятие тематической работы – понятие, которое отнюдь не ограничивается мелодической вариацией, но в значение которого входит и то, что оно включает мелодическую сторону развивающей вариации вместе с контрапунктической стороной соединения мотивов. Абстрактно выражаясь, тематическая работа есть трансформация как облика мотивов по горизонтали, так и их соотношений по вертикали.

Упрёк в мнимой полифонии, якобы остающейся лишь фасадом, как уже говорилось, в XIX веке с особой суровостью выдвигался против типа письма, который можно обозначить как программный контрапункт. То, что некоторые были вынуждены говорить о псевдополифонии, обосновывалось двояко – эстетически и композиционно-технически; кроме того, нельзя не учитывать и моральный призыв, обычно игравший в эстетических воззрениях XIX века важную, но мало осознававшуюся роль.

С одной стороны, программный контрапункт подозревался в том, что был не обоснован в музыкальной структуре изнутри, а навязывался ей извне. Наслоения тем, встречавшиеся у Вагнера в конце «Мейстерзингеров» или в 3-м акте «Зигфрида», ощущались как «литературные». Метафизика внутреннего и внешнего, впрочем, в музыкальной эстетике XIX века была подвержена странным изменениям. Если звучащая структура в теории абсолютной музыки выступала как нечто внутреннее, а программа как добавление, привнесённое извне, то для апологетов программной музыки поэтическая идея, наоборот, являла собой внутреннюю сущность, а звучащий феномен – внешнюю форму явления. С другой стороны, от программного контрапункта как от псевдополифонии отмахивались с помощью того композиционно-технического аргумента, что он состоит в обычном изменённом повторении нескольких аккордов. Однако обоснование через аккорды, как уже говорилось, есть признак, по которому отличается не только контрапункт XIX века от более старых структур письма, но и уже полифония Баха от стиля Палестрины. Технический момент зависимости или независимости от гармонической основы, вопреки введённому в обиход Э. Куртом предубеждению, не является решающим для эстетического впечатления самостоятельности или несамостоятельности голосов. То, что музыкальная связь и развёртывание (Fortgang) музыки основывается на аккордах и их последованиях, может быть препятствием на пути полифонического развития (Entfaltung), но в той степени, в которой голосоведение освобождается от ограниченной интервалики письма, представляет собой одно из условий раскрепощённой мелодики.

Среди феноменов, который подвергали подозрению как мнимую полифонию либо псевдополифонию, не вдаваясь при этом в размышления о запутанности категории эстетической видимости, тип письма, при котором контрапункт выполняет функцию тембра, является самым уязвимым. Эмансипация тембра – исторический процесс, начавшийся в эпоху романтизма, но лишь в XX веке, с переходом около 1910 года через границу эпохи, достигший в сериальной музыке крайности, которую можно ощутить как

завершение. Решающим при этом было не перенесение серийной техники на тембр – перенесение, часто оказывавшееся сомнительным, – а трактовка тембра как параметра, равноправного с другими. От эстетической теории, содержащейся в сериальном методе, падает отражённый свет на контрапунктическую технику начала XX века, которая пользовалась дурной славой постольку, поскольку поворачивала на 180° всю привычную иерархию параметров: технику писать выразительные средние голоса не ради полифонии, а ради полноты звучания, являющейся результатом того, что все инструменты стремятся сказать нечто важное, будь то воспринимаемо по отдельности или нет. Вспомогательный, стоящий на службе колористического начала контрапункт, ставший у Р. Штрауса прочной составной частью оркестрового письма, у Малера и Шёнберга, видевших в инструментровке средство к прояснению структуры письма, подвергся подозрению как ненадёжный и недобросовестный (*unredlich*) – как псевдополифония, попавшая под осуждение Адольфа Лооса (Loos) в том плане, что «украшение есть преступление». Если Вагнер в противоположность этому постулировал, что его гармония, чтобы не стать непонятной, ни в коем случае не может быть оторвана от инструментровки, то это его требование, подвергающее сомнению право на существование традиционного, абстрактно ориентированного учения о гармонии, означает ничуть не меньше, чем то, что гармония и инструментровка приходят к более высокому понятию звучания, бывшего доминирующей категорией музыки около 1900 года. Но как только гармония каким-либо образом начинает опосредоваться инструментровкой, так что теряет смысл разница между первичным, определяющим, и вторичным, определяемым моментом, то мысль, что аналогичное справедливо и для контрапункта, не должна более казаться парадоксальной или абсурдной. Контрапункт, стоящий на службе инструментровки так же, как и инструментровка, со своей стороны, представляет собой функцию контрапункта, уже не есть псевдополифония, к которой следует относиться с эстетическим недоверием, а обоснованный в принципах стиля *Fin de siècle* феномен, в котором выражается приоритет

звучания – того звучания, которое в известном смысле – пусть это утверждение и озадачивает – допускает аналогию с линией как доминирующей категорией изобразительного искусства стиля модерн.

### 3

То, что полифония может обосновываться гармонически, а гармония – наоборот, полифонически, и что, следовательно, принципы, которые в XX веке были обозначены А. Хальмом и Э. Куртом как «две культуры музыки», не образуют исключаящей противоположности, а опосредуются друг другом, есть одна из находок (Einsicht), которыми XX век – и с его выводами позднее согласился – обязан изучению произведений Баха, – изучению, имевшему для Шопена и Вагнера вряд ли меньшее значение, чем для Мендельсона, Шумана и Брамса. Однако взаимодействие между контрапунктом и гармонией допускало различные интерпретации. Вагнер (что достаточно неожиданно) склонялся к тому, чтобы ассоциировать контрапунктическую дифференцированность с гармонической простотой. Козима Вагнер 15-го декабря 1878 года записала в дневнике, что Рихарду *прелюдия fis-moll* из I тома *ХТК* напоминает о «*Мейстерзингерах*» (курсив Дальхауза – М.П.), и под влиянием этого (daraufhin) он взялся за «собрание мейстерзингеров», которое воспринимал как продолжение Баха. Вагнер особенно превозносил у Баха не богатство аккордов тональности, а как раз наоборот – небольшой объём гармонических средств, которыми тот умел обходиться, если его интерес сосредотачивался на контрапунктической дифференцированности. А в том, что Вагнер особенно ценил в других композиторах, он почти всегда находил подтверждение тенденции собственного творчества. «Собрание мейстерзингеров» охватывает не менее 170 тактов (до слов «Beliebt's, wir schreiten nur zum Merkenwahl»), которые, однако, – за исключением внезапного поворота в ля мажор – выдержаны в фа мажоре, отмеченном стремлением к простоте, и в ближайших родственных тональностях.

Если интерпретация Вагнером Баха определялась принципами, лежавшими в основе его собственного контрапункта, то то же самое, но с противоположным знаком, относится к восприятию, привнесённому в произведения Баха Шёнбергом. Шёнберг, в отличие от Баха, исходил не из того представления, что сложность в одном плане должна уравниваться простотой в другом, а из идей аналогичной развитости всех измерений музыкального произведения; он подчёркивал, что диссонансы и хроматизмы, которые в XIX веке вели к прогрессирующему усложнению гармонии, могли бы найти свое эстетическое оправдание в полифонических следствиях данного процесса. Обосновать усложненную (*modifizierte*) гармонию полифонией можно так же, как и наоборот – полифонию усложненной гармонией. И по аналогии к этому всё большее богатство аккордов тональности есть не только гармонический феномен, но и контрапунктический, поскольку превращает бас в мелодически яркий подголосок; в случае с Брамсом было бы неадекватным решать, является ли первичным гармонический или контрапунктический момент. Однако в той степени, в какой представляется разумным вместе с Э. Куртом провозгласить растущее богатство диссонансов и хроматизмов «романтической гармонией» – гармонией, происходящей из духа романтизма, – напрашивается мысль назвать контрапункт, развитие которого есть результат взаимодействия с романтической гармонией, романтическим контрапунктом.

Решающим для восприятия баховского контрапункта в эпоху романтизма был феномен, названный Куртом – достаточно спорно и двусмысленно – «мнимой полифонией» (*Scheinpolyphonie*). В баховских сольных сонатах и сюитах она отчасти есть следствие приёма так соединять ритмически дополняющие друг друга мотивы, принадлежащие разным регистрам, что они на основе комплементарного ритма выстраиваются в один-единственный голос, производящий, однако, из-за смены регистров впечатление многоголосного склада. Однако в той степени, в которой музыкальная связь вытекает из соответствия мотивов, и мотивы, следовательно, выступают как первичное, а их сочетания – как вторичное, те цитаты, на которых Курт стремится показать

сущность линейного контрапункта, в действительности есть примеры мотивного контрапункта. Хотя впечатление непрерывной линии и неоспоримо как эстетический феномен, но технически оно образует не предпосылку, как полагал Курт, а результат взаимопроникновения мотивов.

Если, следовательно, смена регистров и комплементарный ритм есть признаки «мнимой полифонии», в которой многоголосие реализуется в форме одноголосия, от эстетико-композиционно-технический коррелят к «мнимой полифонии», коррелят, оставшийся незамеченным в теории контрапункта, состоит в одноголосии, заключённом в многоголосии, что можно назвать «совокупной мелодией» (“Gesamtmelodie”). Козима Вагнер в своем дневнике от 22 декабря 1878 года приводит замечание Р. Вагнера по поводу прелюдии *h-moll* из I тома ХТК: “Прелюдию 24 он воспринимал как “жалобно-страстную”, он хотел слышать её в вокальном исполнении такой, как Каталани, и надо было видеть, какое впечатление это производило. Он даёт Рубинштейну (Иосифу Рубинштейну – *М.П.*) совет всегда сильно выделять *canto*». Восприятие Вагнера – явно эксцентричное, ибо речь идёт о клавирном письме в стиле трио-сонаты – с двумя взаимодополняющими, ритмически комплементарными верхними голосами и равномерно движущимся басом, – и о «*canto*» в обычном смысле слова, о певучем главном голосе не может быть и речи. Но то, что Вагнер тем не менее расслышал в полифонии монодический напев, даже с возможным текстом, можно объяснить не иначе, как предположив, что разные голоса он в определённой степени свёл в один, то есть в «совокупную мелодию», вытекавшую из взаимопроникновения верхнего и среднего голоса, которое он воспринимал как собственно эстетический феномен. То, что на интерпретацию Вагнером Баха повлияли критерии, лежавшие в основе его собственной техники композиции, бесспорно: в музыкальных драмах, начиная с «Золота Рейна», вокальная линия нередко производит впечатление более экспрессивной, чем та, которая выписана в нотах; усиленное же впечатление возникает благодаря тому, что в вокальную партию, даже если она скорее декламационна, в известной степени «врастают» лейтмотивы оркестра как

дополнительный мелодический материал. «Вслушивание друг в друга» голосов, словно сплетающихся в один, хотя это восприятие Баха Вагнером и мотивировалось чертами его собственной композиторской практики, у Баха обусловлено исключительно тем, что можно считать реально имеющимся в музыке. «Совокупная мелодия» и «мнимая полифония» есть две стороны одного и того же феномена – способности переходить друг в друга одноголосия и многоголосия, из чего и возникает как полифония в линейности, так и монодия в контрапункте.

#### 4

В рецензии на издание ХТК в редакции Карла Черни, которая содержит некоторые «намёки на характер и исполнение (Vortrag)», Роберт Шуман в 1838 году писал: «Большинство баховских фуг – это характеристические пьесы высочайшего рода, отчасти – подлинно поэтические творения, из которых каждая требует своего собственного выражения, своих особых света и тени». Здесь даже нет необходимости вспоминать о таких исключительных произведениях, как fuga re мажор из I тома, – стилизованная Бахом под французскую увертюру, – чтобы счесть шумановское восприятие обоснованным. С другой стороны, однако, интерпретация композитором более старой музыки, то есть та точка зрения, с которой он наблюдает прошлое, всегда показательна для тенденций, которым он следует в своём собственном творчестве. И если возвышение характеристической или лирической фортепианной пьесы до жанра высочайшего уровня принадлежит к сущностным признакам, отличающим жанровые системы романтизма и классицизма, то попытка композиционно-технически оправдать эстетические требования в немалой степени заключалась в стремлении достичь равновесия между «поэтическим» моментом, определявшим художественный характер характеристической или лирической фортепианной пьесы, и традициями контрапункта, которые должны были придать структуре прочность. То, что Шуман превозносил фуги ХТК как «отчасти подлинно поэтические творения»,

есть оборотная сторона той программы, которую он наметил для самого себя – намерения привести черты контрапункта, модели которого он нашел у Баха, в собственную характеристическую пьесу.

Восприятие Шуманом Баха поймут неправильно, если выдвинут на первый план такие произведения, как фуги op.72, которые как стилизации есть документы историзма, а не усвоения изнутри, хотя нельзя забывать, что историзм, как говорилось выше, стал стилем с собственным эстетическим правом на существование. Вряд ли у Шумана может идти речь о «поэтизации» фуги на основе романтического духа. И даже отголоски, которые у Шумана оставляет баховский хоральный склад – аккордовое письмо с многочисленными проходящими и задержаниями, нередко вступающими в конфликт друг с другом, как, например, в «Детских сценах», № 2, такты 19-20 («Забавная история») – не имеют решающего значения. Восприятие Шуманом Баха, – точно также, как и Шопеном или Брамсом – первично заключается во внутреннем, скрытом усвоении, а не в декларативной стилизации; модель, на которую это восприятие ориентировано, есть скорее не fuga, а «свободный стиль», голоса которого не равноправны, не присутствуют непрерывно, а образуют иерархию основных и подчинённых и нередко неожиданно вступают и исчезают.

Приём выделять с помощью ломаных аккордов фрагменты голосов и тем самым создавать впечатление скрытой полифонии можно легко объяснить влиянием образцов баховского творчества. При этом специфические проявления сходства, заставляющие думать о стилизации, не имеют решающего значения: то, что «Маленький этюд», № 14 из «Альбома для юношества» op. 68, в известной степени представляет собой миниатюрный портрет первой прелюдии из ХТК, неоспоримо, однако важнее, чем сразу бросающееся в глаза сходство, здесь главный момент – то, что впечатление голосов, или, как говорит Курт, прочерченных линий (Linienzügen), неожиданно вступающих и обрывающихся, в нижнем голосе создается секундовыми ходами с проходящими диссонансами. Как можно наблюдать в прелюдии из сюиты ми-бемоль мажор для виолончели соло, здесь одинаково



важны все содержащиеся в нашем описании моменты: локализация фрагмента голоса в одном из крайних голосов, то есть в ясно слышимом регистре, далее, связь соотносящихся друг с другом звуков с помощью секундовых ходов и, наконец, использование вытекающего из диссонансов напряжения (Fortschreibungszwang) и разрешения. То, что из ломаных аккордов выделяются тоны, объединяющиеся в скрытый голос, при особых условиях возможно, впрочем, и в среднем регистре – вопреки приглушающему действию крайних голосов; и к предпосылкам, способствующим появлению скрытого контрапункта, относится хроматическое голосоведение – как в № 4 из «Детских сцен» („Просящее дитя“, такты 5-6).

Говорить о голосоведении, а не о мелодиях – напрашивается само собой, однако это не столь очевидно, как может показаться. С одной стороны, эти понятия соотносятся друг с другом сходно с категориями контрапункта и полифонии: голосоведение, как и контрапункт, означает скорее техническое средство, мелодия же, напротив, есть, аналогично полифонии, термин, применяемый с эстетической целью. С другой стороны, слово «голосоведение», в отличие от мелодии, означает не звуковое образование как таковое, которое можно мыслить изолированно, а голос в его отношении к одному или нескольким другим. Однако именно потому, что речь идёт о термине, означающем соотношение (Verhältnisbegriff), и возникает своеобразная диалектика категорий: хроматический средний голос в фортепианной пьесе Шумана участвует в эстетическом качестве мелодического потому, что он есть контрапункт к мелодии, и это участие благодаря тому, что голос этот наполовину скрыт, не сдерживается, а скорее усиливается. Момент намёка принадлежит к сути «поэтического» в том виде, в каком это понимал Шуман, и появляющийся в 5-м такте скрытый добавочный голос затем демонстративно продолжается в 6-м.

При написании истории музыки – вопреки упорству, с которым все ещё повторяют общие фразы о тесной связи между жизнью и творчеством – нередко бывает трудно, не впадая в натяжку, установить связь между фактами, известными из биографии композитора, и тем положением вещей, которое удастся прочесть в нотном тексте. То, что Шопен был страстным поклонником творчества И.С. Баха, несомненно. 18 декабря 1838 года он писал Ю. Фонтане из Пальма, места, в котором всегда искал убежища: «Бах, моя пачкотня и мои бумаги – *вот всё, чем я обладаю*» (выделенное курсивом отсутствует в русском издании писем – *М.П.*). А Вильгельм Ленц сообщает о разговоре, в котором Шопен раздражённо высказался о публичных концертах, даваемых им достаточно редко: «Я не люблю публичных выступлений, но к этому меня обязывает мое положение. Я запираюсь на 14 дней и играю Баха. Это моя подготовка, я не учу моих сочинений». Изучение Баха шло, вероятно, ещё в варшавский период; во всяком случае, Лист сообщает, что Живный, единственный учитель Шопена по фортепиано, был поклонником «немецкого метода» и почитателем Баха. Если попытаться аналитическим путем найти следы влияния Баха, столь явного, если судить по биографическим документам, то ввиду того факта, что Шопен не имел ни малейшей склонности к сочинению фуг и канонов, наиболее верным представляется исходить из феномена многоголосия в одноголосии, названного в учении Шенкера «составной мелодией» [*zusammengesetzte Melodie*]. В прелюдии си минор op. 28 № 6, певучем *Lento assai*, функции голосов меняются местами: левая рука исполняет мелодию, правая – сопровождение. В тактах 7-8 мелодией становится верхний голос, и искусство, с которым Шопен осуществляет этот переход, достойно восхищения. В такте 6 на первую и вторую четверти бас, допевающий половинную каденцию (так у Дальхауза, что сомнительно в отношении метрических функций тактов. Точнее говорить о цезуре – *М.П.*), и верхний голос, впервые – и потому очень явно – переходящий от монотонности к

мелодическому движению, уравнивают друг друга; на 3-ю четверть, вопреки рельефной линии баса, верхний голос становится мелодией. Столь же тонко возвращение к приоритету баса: в такте 8 верхний голос кадансирует на секунде ре – до-диез как на половинной каденции, полутоновый же ход предвосхищает терцовый ход баса ре – до-диез – си в тактах 8-9, являющийся, в свою очередь, диминуцией главного мотива мелодической линии баса в тактах 9-10.

Голос в левой руке в тактах 1-6 – не только мелодия; он выполняет двоякую или даже троякую функцию: отмечает басовую ноту, ходом по трезвучию на 1-й четверти намекает на средние заполняющие голоса и проявляет себя как главный голос, мелодия которого благодаря замедлению, созданному ломаным аккордом и вступлению лишь на 2-ю четверть, сохраняет парящий характер, словно она появилась издалека.

Техника «составной мелодии» – приём сплачивать различные голоса в один единственный, – была реализована Бахом прежде всего в сонатах и сюитах для скрипки и виолончели соло, причём с таким совершенством, что подражать этому никогда не пытались из-за очевидной невозможности. Из частных моментов, принадлежащих к основополагающим признакам этого метода, уже были названы ход по секундам, крайний регистр и хроматика. Не менее значительна, однако, и мотивная работа, играющая в прелюдии си минор Шопена свою роль, поскольку терцовый ход в тактах 1-2 ре – до-диез – си имитируется в тактах 2-3 октавой ниже в ритмическом уменьшении, так что возникает впечатление другого голоса. В партите Баха си минор для скрипки соло во втором дубле имитация различных мотивов, сведённых в единую линию, доходит до некой крайности – трёхголосия в одноголосии.

То, что из одного голоса выделяются отдельные тоны, образующие друг с другом ход по секундам, есть следствие не только сцепляющего действия секундового шага, но и разрешения и стимула к движению, вытекающего из диссонансов. К характерным признакам скрытого голосоведения у Баха относится феномен зависающего (*überhängend*) диссонанса – такого,

разрешение которого затягивается благодаря добавленным звукам, так что к вступающему с опозданием звуку разрешения – независимо от его положения внутри такта – с особой убедительностью ведет мелодическая линия. Сцепление тонов несомненно даже тогда, когда разрешение диссонанса происходит не только с метрическим смещением, но и октавой ниже – как в тактах 9-10 аллеманды из сюиты ми-бемоль мажор для виолончели соло.

К феноменам, в свете которых не кажется невозможным, что Шопен испытал влияние Баха, принадлежит техника, которую можно назвать гармонической многомерностью. В прелюдии си-бемоль мажор op.28 № 21 звуковая ткань состоит из трёх слоев: мелодии в верхнем голосе, поддерживающего баса и двухголосия в среднем регистре. В то время как верхний голос и бас в тактах 1-4 движутся долго выдерживаемыми звуками, более подвижные средние голоса обрисовывают полные кадансы с DD, D и T, так что крайние голоса, репрезентирующие один-единственный аккорд или, как в такте 3, задержание, противоречат последованиям аккордов в средних голосах, принадлежащих другому слою музыкальной ткани. Часто наблюдаемый у Баха феномен гармонии, имеющей несколько измерений – достаточно вспомнить прелюдии фа минор и си мажор из I тома ХТК – достигает парадоксальной крайности в прелюдии ми минор того же тома. В основе певучего верхнего голоса лежит частично растворяющийся в мелких длительностях остов из целых нот и бревисов (так у Дальхауза, хотя у Баха – половинные и целые ноты – *М.П.*), образующий с основными звуками баса двухголосие из консонансов приготовления, диссонансов и консонансов разрешения. Паузы в остове ничего не меняют в технике письма и эстетическом наполнении. Тем не менее в тактах 4-5 Бах использует паузы, чтобы в фигурации обрисовать аккорды, несоединимые с обрамляющим их остовом: в 4-м такте на звуки e и g<sup>2</sup>, продолжающие звучать в сознании слушателя, накладывается ля-минорный аккорд, а в 5-м такте на звуки d и fis<sup>2</sup> – соль-мажорный, и не будет преувеличением вести речь о битональности, являющейся результатом того, что гармонические процессы одновременно

протекают в разных слоях фактуры. Основа музыкальной ткани и возникающие детали на какое-то мгновение – в сочетании, быстро проносящемся мимо и тем не менее проливающим свет на будущие возможные случаи – вступают в противоречие друг с другом.

Хроматический контрапункт, предельные возможности которого в XIX веке в некоторых произведениях Баха – таких, как, например, дуэт ми минор для клавира, у многих были на виду, тогда как более старые проявления оказались забытыми, коренится в предпосылке, кажущейся столь очевидной, что её едва ли пытаются осознать: в положении о том, что в основе правил контрапункта лежат не интервалы, а классы интервалов. В трактатах речь идёт о терциях или септимах, а не о большой или малой терции. А в каноне в целом как в мелодике, так и в созвучии малый и большой варианты интервала взаимозаменяемы. Однако если внутри диатоники интервалы могут заменяться, не затрагивая контрапунктической структуры, то само собой напрашивается от диатонических вариантов перейти к хроматическим, что опять-таки не нарушает смысла интервального последования: задержание на септимах останется самим собой и сохранит свое связующее значение, если при разрешении задержанный звук хроматически изменится.

В прелюдии ля минор из II тома ХТК (такты 17-18) есть вариант (такты 1-2), возникший благодаря вертикальной перестановке и обращению. В начале пьесы кажется несложным «упростить», «лишить украшений» хроматическую музыкальную ткань: основу здесь образует квартовый ход в басу – a – g – f – e с дублировкой секстами в верхнем голосе. Средние звуки баса – g и f – хроматически изменяются: получается gis – g и fis – f; кроме того, в верхнем голосе звуки e и d усложняются хроматическими прилегающими нотами dis и cis. Усмотреть параллельные квинты между gis – dis и fis – cis было бы абсурдным, так как возникающие отсюда аккорды gis-moll и fis-moll воспринимались бы как атональное вкрапление. В такте 17 “упрощение” сделать трудней. На месте сектаккордов в обращении возникают параллельные квартсектаккорды. В развёрнутом аккорде cis-moll на вторую

восьмую такте 17 *cis* принадлежит остову музыкальной ткани и не может быть объяснён как простой хроматический прилегающий звук, как это было со звуком *dis* на третью восьмую 1-го такта. Строго говоря, квартсекстаккорд *cis-moll* – сколь бы странным не показалось такое утверждение – есть хроматизация квартсекстаккорда *C-dur*, на месте которого он находится, и слушателю здесь предлагается ничуть не меньше, чем воспринимать последовательность параллельных секстаккордов, идущих по секундам (что в многоголосии допускалось без ограничений уже с XV века), во-первых, как хроматизируемую любым способом, а во-вторых, узнаваемую при обращении как последовательность квартсекстаккордов.

Вероятно, что и Брамс, пробуя хроматизацию в ее крайних возможностях, ориентировался на Баха, поскольку вряд ли имел в распоряжении другие образцы – несмотря на свою всеобъемлющую музыкально-историческую образованность. В интермеццо *si* минор *op. 119 №1* в основе тактов 21-24 лежит цепь задержаний на септима: септима *g-fis*, подготовленная октавой, разрешается в сексту, как и септима *a-gis*. Созвучия между *fis* и *gis* хроматически изменяются, а именно превращаются в трезвучия *dis-moll* и *eis-moll*, так что в целом возникает последовательность секстаккордов *dis-moll*, *e-moll*, *eis-moll*, *fis-moll*. Впечатление атональной хроматики сдерживается благодаря тому, что задержания на септима выступают как момент, определяющий весь процесс и обеспечивающий его логику. Поскольку они чётко вырисовываются как основа, то хроматика слышится именно как вторичная хроматизация – такая, какой она возникла.