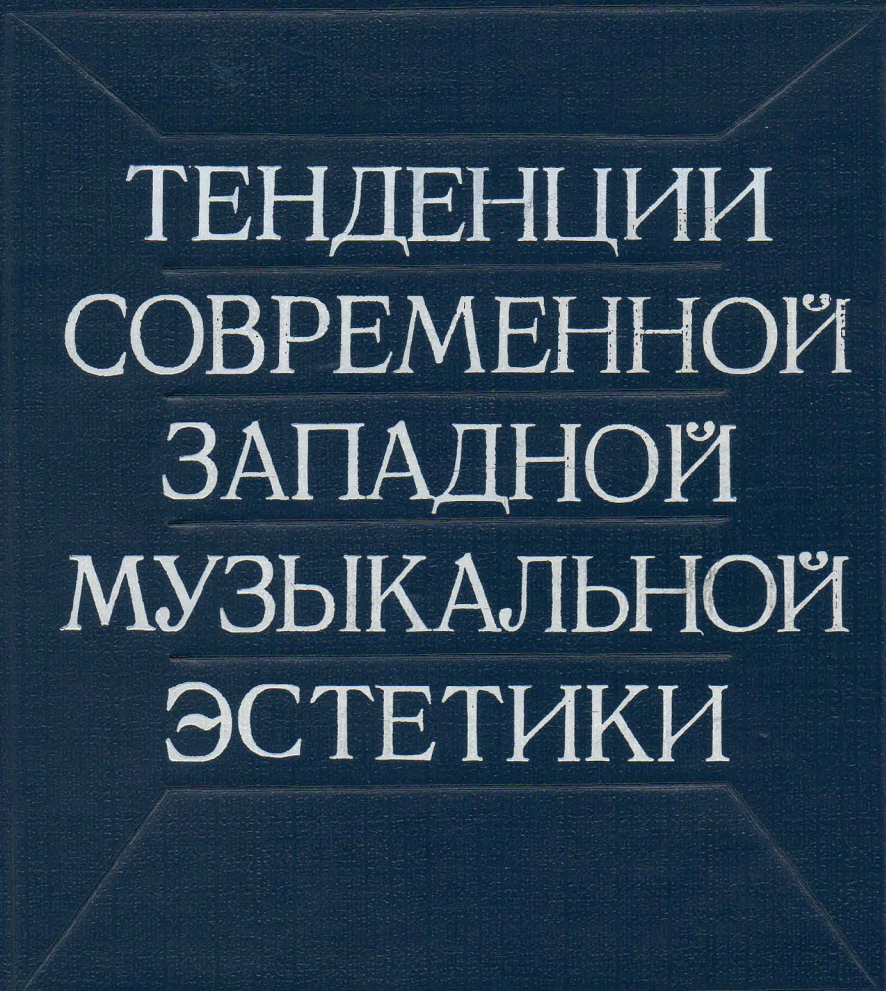




Т. В. Чередниченко



ТЕНДЕНЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ
ЗАПАДНОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ЭСТЕТИКИ

Т. В. Чередниченко

ТЕНДЕНЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ
ЗАПАДНОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ЭСТЕТИКИ

К анализу методологических парадоксов науки о музыке



Москва «Музыка»
1989

ББК 85.314
Ч 46

Рецензент
доктор искусствоведения
Е. В. НАЗАЙКИНСКИЙ

Ч $\frac{4905000000-360}{026(01)-90}$ 18-89

ISBN 5-7140-0170-2

© Издательство «Музыка», 1989

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>От автора</i>	5
Часть I. В поисках музыкального смысла	18
Глава 1. Между чувством и числом	20
Музыкальный смысл как эмоциональная динамика	21
Музыкальный смысл как движение формы	22
Музыкальный смысл как числовая структура	23
Глава 2. Между самим произведением и Я-анализом	26
<i>Само произведение</i> как музыкальный смысл	26
<i>Сама музыка</i> и отдельное произведение	29
<i>От чуда октавы к вере в чудо</i>	30
<i>От веры в чудо к природному закону</i>	32
<i>От природного закона к типу личности</i>	34
<i>Само произведение</i> переходит в <i>Я-анализ</i>	36
Глава 3. Между бессознательным и социальным	41
<i>Я-слушание</i> , или смысл музыки <i>во мне</i>	43
<i>Мы-слушание</i> и двуличность слова	46
От слова к символу. Бессознательный смысл музыки	50
Внепонятность музыкального смысла и понятность его истолкования	54
Внепонятность музыкального смысла, «внятная внепонятность» жеста и понятность слова	62
Пластика гаммы — пластика эмоций — пластика мира	63
Музыка — звуковая форма универсума	66
От музыки как зеркала космоса к музыке как эквиваленту и одновременно отрицанию социальных структур. Негативная аналогия музыкальных и общественных форм	68
Часть II. Принадлежность музыковеда к традиции и парадоксы историзма в музыковедении	81
Глава 1. Худшее или другое?	90
«Закат Европы» в музыкальной аранжировке	90
«Волны» внутри «волны», или европейская музыкальная история от Франции до Германии	97
<i>От волн к спирали</i> ; от <i>спирали</i> к набору констант	102
Чередование типов — неподвижность генотипа	108
Глава 2. От одного и другого к единственному и единому. От лучшего и худшего к всегда ценному. От осознания истории музыки к музыкально-историческому сознанию	115
Субъективная история музыки. Грани музыкально-исторического сознания	117
Автономия музыки — аргумент против социального подхода?	122
Автономная музыка или автономный музыковед?	125

Раздробленность истории на различные «понятия музыки» и сознание современного историка	128
Две версии единого понятия музыки во власти одной современности	134
За пределами традиции. Музыкальная современность и музыкальная ценность	141
Часть. III. Парадокс мнимого обоснования музыкальной ценности	146
Глава 1. Нормативное самообоснование «музыкально-прекрасного»	148
Глава 2. «Историчность с одного конца», или исторически-локальное в роли ценностно-всеобщего	161
Оценочное сознание: эстетические идеи и эстетическое суждение	163
Оценка и анализ. Рациональные критерии эстетической ценности музыки. Перевод нотных примеров «Учений» XIX века в общие понятия	169
XIX век как эстетически-ценностная всеобщность музыки	177
XIX век и эстетически-ценностная раздробленность музыки	185
Заключение. Парадоксы музыкальной эстетики и их интерпретация	195
<i>Список условных сокращений</i>	<i>214</i>
<i>Цитируемая и упоминаемая литература</i>	<i>215</i>

Предлагаемая вниманию читателей монография преследует несколько целей, различных по масштабу и степени реализуемости. Первая, «ближняя» цель — и н ф о р м а т и в н а я. В противоположность молодому советскому музыковедению 1920-х годов с его критической и переводческой активностью, открытостью и широтой кругозора, отечественная наука последующих десятилетий практически не обращалась к музыкально-эстетической литературе, существовавшей за рубежом. Наблюдалась парадоксальная ситуация: в издававшихся работах по музыкальной эстетике видное место занимала критика буржуазных концепций, но картина не детализировалась, и не было ясно, что это за концепции. Возникал размытый образ «формализма вообще», «идеализма вообще», который в сознании читателей должен был представлять западную мысль о музыке. Чаще всего этот «формализм-идеализм» персонифицировался в лице Эдуарда Ганслика — музыкального писателя середины прошлого века. Такова была мера актуальности полемики. Симптоматично также, что и Ганслик, поставленный в неадекватное положение выразителя западной музыкальной эстетики в целом, представал в критике однобоко: прежде всего как автор афоризма о «движущихся звуковых формах» и сравнения музыки с «арабесками». Попытки подробного разбора хотя бы только концепции Ганслика предпринимались редко.

С 1970-х годов положение начинает меняться¹. Но одновременно за рубежом быстро накапливается новая музыкально-эстетическая литература². Потому и теперь, несмотря на проявившийся интерес к западной мысли о музыке, информация о ней у нас явно недостаточна. И дело не просто в количестве изданных работ (аналитических, реферативных, переводных) и не только в числе освещенных источников, но — в отсутствии системного охвата соответствующего материала. В результате сведения о развитии западной науки о музыке, которые имеет читатель, большей частью фрагментарны, случайны. Это затрудняет как критику, так и конструктивное усвоение полученных за рубежом теоретических результатов. Нелегким делом оказывается и выработка альтернативной научной позиции, а без самоопределения через альтернативу развитие науки тормозится.

Следует подчеркнуть взаимосвязь критики «чужих» научных

¹ См. публикации, в которых освещены материалы западной эстетики музыки: 10; 12; 27; 30; 34; 35; 43; 44; 50; 52; 53; 58; 59; 67; 70; 72; 84; 86; 87; 89; 91; 92; 93; 94; 95; 96; 97; 100. (Здесь и далее при упоминании публикаций из списка литературы прямым шрифтом приводятся их порядковые номера).

² Не случайно с 70-х годов ощущается потребность в появлении обзорно-информативных трудов по музыкальной эстетике и за рубежом. См. работу: 268.

подходов, их позитивного переосмысления и формирования альтернатив в развитии теоретической мысли. Отрыв первой задачи от двух других обедняет не только решение последних, но и самое критику. Превращаясь в самоцель, она непроизвольно надевает на себя шоры, мешающие рассмотреть реальное содержание анализируемых концепций, огрубляющие его, а тем самым — обесценивающие критический анализ. Самоцельность критики «иноязычных» и «иноидейных» теорий, преобладание идеологических оценок над обстоятельным обзором — это лишь следствия ставшего, увы, традиционным положения, при котором «единомыслие» поощряется, а диалог разных мнений даже не возникает. Преодолеть монологичность в науке можно на основе широкой и систематической информации о состоянии теоретической мысли. Объемное знание об идеях, не входящих в повседневный обиход советского музыковедения, будет способствовать установлению режима диалога не только в отношении к зарубежным концепциям, но, думается, и во взаимоотношениях отечественных научных школ и направлений. Ощущение множественности теоретических возможностей избавляет ученого от привычки считать свою позицию единственно допустимой.

Однако каким образом достичь систематической картины западной мысли о музыке в пределах монографии, неизбежно ограниченной условиями объема? (Да ведь и ни при каком объеме нельзя изложить фактологическое «все», можно, так или иначе, лишь «кое-что».)

Научный факт, в отличие от фактов обыденного наблюдения, неотъемлем от детерминирующего действия теории. Последняя заставляет искать факты не всюду, а лишь там, где это предполагается теорией; предписывает считать фактами не что угодно, а лишь то, что имеет смысл в границах этой теории. «Если говорить метафорически, то теория представляет собой как бы логическую сеть, посредством которой мы „вылавливаем“ интересующие нас данные (факты). Роль теории состоит, следовательно, в выборе ячеек сети, в просеивании не относящихся к делу деталей, а также в интерпретации, осмыслении того, что мы воспринимаем» (99, 149³). Выбор фактов опирается на обобщенную картину их континуума, каковой, если говорить о репрезентации данных музыкальной эстетики XX века, является логика ее развития. Что отвечает этой логике, то и может фигурировать как совокупность системообразующих фактов. А так как научные концепции, которые необходимо изложить, могут дублировать друг друга, то репрезентативной достаточностью может обладать и какая-то одна, выполняющая дублируемую другими определенную системообразующую функцию. Тем самым опасность безграничного объема оказывается нейтрализованной.

Однако откуда берется обобщенная картина логики развития музыкально-эстетической теории за рубежом — та картина, на которую возлагаются надежды, связанные с селекцией материала?

³ Здесь и далее цифры курсивом после запятой означают страницу, на которой помещен цитируемый или пересказываемый текст.

Разве не из самого материала? Тут необходимы два пояснения. Во-первых, конечно, из самого материала. Но читатель не обязан вместе с автором проделывать двойной путь: сначала — от сырого наблюдения над тем, что вообще можно прочесть в интересующей нас области, к представлению о том, как «устроена» эта область; затем — обратно к знакомству с соответствующими элементами этого «устройства». Во-вторых, есть критерий, задающий ориентир в поиске внутренней логики обозреваемого материала. Это традиция, содержащая в себе определенные возможности будущего развития, которые могут быть прослежены в нем как реализованные или не-реализованные. В отношении музыкальной эстетики XX века точкой отсчета является совокупность музыкально-эстетических идей XIX столетия, преемственно соотносящаяся с более ранними идеями. Линии, намеченные теориями XIX века, определенным образом «вычерчиваются» в современной научной литературе. В этих наследуемых контурах более выпуклым предстает то, что вносят новые вехи в разработку эстетических проблем музыкального искусства. Устанавливается и зависимость «вносимого» от ранее сложившихся «контуров», а также — модификация «контуров» под влиянием того, что они теперь должны в себя вместить. Тем самым движение музыкально-эстетической мысли предстает как необходимое, закономерное. В массиве того, что вообще представляет музыкальную эстетику, выделяются опорные вехи.

Возможности выполнения информативной задачи, как здесь становится ясно, опосредованы достижением другой цели. Речь идет об анализе внутренних тенденций развития зарубежной музыкальной эстетики от прошлого к нынешнему столетию, от ее классического состояния к нашим дням. Этот анализ требует учета следующих обстоятельств.

Музыкальная эстетика имеет особый научный статус — промежуточный между музыкознанием и философией⁴, а если смотреть более широко — между творческой практикой музыкального искусства и идейной атмосферой общества (поскольку можно считать, что первая концентрированно отражается музыковедческими исследованиями, а вторая концентрированно выражается в философских взглядах).

С занимаемой музыкальной эстетикой позиции усматриваются те проблемы, которыми музыкальное искусство «выходит» на культуру в целом, а культура «входит» в музыку. В широком смысле речь должна идти о проблеме специфики музыки, поскольку специфика — это и есть граница между особенным, свойственным одной лишь музыке, и общим, свойственным культуре в целом. Именно с этой пограничной точки зрения видна и связь музыки и культуры, и ее специфическая выделенность в культуре. Как писал В. И. Ленин, «общее существует лишь в отдельном, через отдельное» и поэтому «отдельное есть общее» (6, 318). Вместе с тем и «общее» — культура — столь же не монолитно, столь же структурно расчленено, как и «отдельное» — музыкальное искусство. Потому проблема специфи-

⁴ См. об этом: 54, 29; см. также: 85, 24.

ки музыки — «отдельного, которое *есть* общее» — имеет множество аспектов.

Всякий феномен культуры есть, во-первых, смысловой феномен; он представляет не простую фактичность, не сферу наличия и бытия как таковую, но некоторую значимость для людей, предмет понимания и истолкования. Он не столько «есть», сколько «имеет смысл»; он не просто наблюдается, но еще и понимается; он не вообще предмет, но еще и знак, текст. Во-вторых, любая культурная данность представляет собой фрагмент истории, существующий в контексте времени. В-третьих, все, что относится к культуре, имеет отношение также к сфере ценностей; культура не просто создается, она пронизана оценочным отношением человека; культура не просто дана, она ценна⁵.

Музыка как специфическое явление культуры, как часть культуры художественной тоже выступает в виде истории, ценности, смысла. Именно анализ этих ее сторон ведет к дифференцированному представлению о ее специфике. Проблемы музыки как ценности, как истории и как смысла образуют поле исследований в музыкальной эстетике.

Если совокупность музыкально-эстетических проблем задана самим статусом музыкальной эстетики как науки, то способы их решения, зависящие от той или иной субординации между отдельными проблемами, сами представляют собой проблему — методологического порядка. В этом смысле внутренние тенденции развития музыкальной эстетики выражаются в последовательном оттачивании сменяющих друг друга вариантов трактовки истории, смысла, ценности музыки в рамках определенной взаимосвязи этих вопросов. Эта взаимосвязь является «парадигмой» в том значении этого термина, которое придал ему Т. Кун: той теоретической формой, которая допускает одни решения и учитываемые в них факты и исключает другие; которая рано или поздно испытывает кризис и заменяется новой, допускающей иные решения, ориентированной на факты, не объяснимые в рамках прежней парадигмы (см.: 46, 28—29 и след.). Направление же работы (т. е. порядок последовательной смены этих решений) внутри определенной парадигмы обусловлено как современностью — творчески-музыкальной и философско-мировоззренческой, — так и наследием самой музыкальной эстетики, существующим в виде уже отработанных решений.

Понятно, что анализ логики развития музыкальной эстетики (по тем материалам, которые имеются в зарубежной литературе) должен опираться на представление о том, какой является существующая взаимосвязь проблем и какой она еще может быть (или должна быть). Вторая из ставящихся в книге целей — рассмотрение внутренних тенденций развития музыкальной эстетики — требует реализации цели более масштабной: выявления существующих и возможных парадигм музыкально-эстетического знания. Эта третья цель опосредует возмож-

⁵ Отсюда — имеющиеся в культурологии подходы к изучению культуры: семиотический, философско-исторический, аксиологический. См. подробнее: 90, 10 и след.

ность осуществить вторую, тогда как вторая — первую (информативную).

Грозный для науки призрак — «потолка», с которого автор берет свои обобщения, кажется, проглядывает в последнем выводе. Выходит, чтобы исследовать внутренние тенденции движения западной музыкальной эстетики (а это нужно, чтобы не потеряться в море материала, чтобы выстроить информацию о нем внятно и экономно), надо оперировать не только обобщением глубинных теоретических стимулов, руководящих наукой, но и неизвестно откуда взявшейся идеализацией — представлением о «должной» связи музыкально-эстетических проблем (без подобного представления о должном нельзя оценить и того, что есть; при этом не исключается, что «должное» и «имеющееся» совпадут, но совпадут они все же при условии, что судящий знает не только об имеющемся, но и о том, что должно быть).

Здесь дело обстоит так же, как с наблюдаемыми фактами и теоретическими обобщениями: вторые зависят от первых при своем формировании, но налагают на первые свою печать, когда эмпирические данные и научные выводы излагаются вместе. Сколько-нибудь ответственный исследователь, безусловно, не находится в районе «потолка» с самого начала, он, как может, карабкается к нему. Но коль скоро он достигает этой позиции, ему становятся отчетливее видны «зацепки», благодаря которым поиск нужного обобщения шел бы прямее и осмысленнее. Поэтому задним числом ученый очерчивает свой путь в стройно-ясном виде, избавляя читателя от необходимости сопереживать малоприглядным ситуациям соскальзывания «не туда» с верной дороги, провисания на непрочных опорах, и, напротив, создавая впечатление более или менее удачного «восхождения» к пониманию того, что же верно, а что неверно, и почему. С другой стороны, исследователь рискует вызвать тем самым у читателей подозрение, что не материал определял его точку зрения, а она — материал (что само по себе всегда будет отчасти иметь место, но не обязательно является изъяном, — в конце концов, точка зрения исследователя может оказаться и близкой к правильной).

Если говорить о существующих и возможных типах субординации музыкально-эстетических проблем, то надо иметь в виду следующее. Иерархическое соподчинение решаемых вопросов может складываться стихийно: оно принимается по традиции или в силу того, что очевидная практическая важность одних вопросов превращает их в ключевые, отодвигая другие на задний план. Вместе с тем нередко случается, что «ключ» на деле сам оказывается «замком», требующим для себя какого-то иного «ключа». За очевидной субординацией решаемых проблем возникает другая — неявная, глубинная. Исследователю кажется, что он исходит из решения отправного вопроса, когда ставит следующие, а в действительности первый он решает, имея уже готовые (подчас не аргументированные, а составляющие предмет веры) ответы на второй или третий. Явная и неявная парадигмы в этом случае представляют инверсию друг друга. Методологические основания теоретической системы оказываются

тождественными основаниям дорефлексивным, доказательства — вере.

Эта коллизия не экстраординарна; более того, она просматривается в большом массиве материалов, представляющих зарубежную эстетическую мысль о музыке. Можно даже сказать, что она является определяющей для наиболее характерных тенденций общей теории музыки на протяжении последних полутора столетий.

С 1840—50-х годов на первый план музыкальной эстетики вышли вопросы о содержании музыкальных произведений и его отношении к звуковым формам. Это объяснялось возраставшей (по мере прогрессировавшей утери контакта между «высокой» музыкой и широкой публикой) важностью практической задачи: объяснить слушателю, «о чем» данный опус, как нужно его воспринимать и понимать. Проблема смысла музыки и стала ключевой в той явной парадигме музыкальной эстетики, которая по традиции и в силу все тех же практических стимулов сохраняется до сих пор.

Другие проблемные области — историческая и аксиологическая — попадают в зависимость к этой отправной, занимая подчиненное место в системе научных представлений. Однако на неявном уровне (и в книге сделана попытка это показать) проблема музыкального смысла решается в зависимости от того, как трактуется историческое развитие музыкального искусства, а та или иная картина музыкальной истории складывается под влиянием определенных оценочных ориентиров. Последние же представляют собой некое «априори», будучи теоретической проекцией художественного вкуса, эстетических предпочтений, музыкального опыта исследователя, складывающихся в условиях современной ему культуры.

Итак, методологическая субординация (1. Смысл; 2. История; 3. Ценность) — это лишь внешняя оболочка для субординации дорефлексивной (1. Ценность; 2. История; 3. Смысл). Такая ситуация далеко не случайна. Ведь если сознательно музыковед отправляется от вопросов практически насущных или закрепленных в качестве важнейших в научной традиции (а таков вопрос о содержании музыки и способах его анализа и истолкования), то бессознательно исследователь искусства всегда начинает с оценки, с различения между «лучшим» и «худшим», с большего внимания к одному и относительного игнорирования другого. Ценностный отбор выливается в селекцию исторического материала, подлежащего изучению и обобщению; соответствующим образом конфигурируется и это обобщение, накладывающее свою печать на выводы о смысловых закономерностях музыки. Таким образом, постановка ключевой проблемы оказывается не началом, а концом цепи. И неудивительно, что, двигаясь на уровне очевидной парадигмы от этого «конечного начала» к «начальному концу», исследователь в итоге приходит к своего рода тавтологии: он теоретически обосновывает свой исходный (как правило, бессознательный) оценочный выбор.

Возникает вопрос: насколько можно избежать круга между оценочным отношением к искусству и теоретической разработкой его закономерностей?

Здесь становится ясно: из простой (и во многом утилитарной) задачи — информирования о развитии музыкальной эстетики за рубежом — вырастает необходимость поставить цель, которую можно считать предельной, фундаментальной и при этом далеко выходящей за региональные и хронологические рамки критики тех или иных научных представлений. Речь идет об анализе сущностных трудностей познания музыкального искусства (точнее же говоря, — искусства вообще).

Эти трудности — или методологические парадоксы науки о музыке — можно предварительно обозначить, сопоставив познавательную ситуацию, в которой находится музыковед, с тем, что известно об общих закономерностях научного познания.

Один из основных вопросов методологии науки — вопрос об отношении эмпирического и теоретического уровней исследования. Он оказывается отправным постольку, поскольку «работа с понятиями и эмпирическое исследование задают как бы исходные координаты научно-познавательной деятельности» (см.: 103, 35, 186).

В общем случае эти координаты рассматриваются как взаимопредполагающие. В. С. Швырев приходит к выводу: «...Если при переходе от эмпирической стадии науки к теоретической мы имеем дело с возникновением нового элемента системы науки на основе уже существующего, то во взаимоотношении эмпирического базиса и понятийно-теоретического аппарата мы сталкиваемся со взаимодействием двух взаимообусловленных, взаимно друг друга предполагающих элементов внутри целостной воспроизводящей себя системы, каковой является наука, достигшая своей теоретической стадии» (102, 286). Естественно, что теория зависит от эмпирических данных. Природу теории определяют через понятия инварианта и его преобразования (см.: 99, 132). Инвариантность предполагает определенное обобщение вариантов отношений, во всем своем многообразии раскрывающихся на уровне эмпирического материала познания. Ход от него к теории реконструируется в виде совокупности уровней, и первый из них — эмпирическая классификация, фиксирующая повторяемость связей и явлений (там же, 158—159).

Результат взаимоопосредованности теории и эмпирического обобщения выражается в трех необходимых признаках, знаменующих наиболее существенные взаимосвязанные особенности научного знания. Это, по мнению В. В. Ильина и А. Т. Калинкина, «истинность, интерсубъективность и системность» (38, 8). Раскрывая эти понятия, ученые подчеркивают, что «понятие истины... выражает содержательную сторону некоей формы знания с точки зрения ее объективности и безотносительно к субъективной оценке и признанию» (там же, 9). Научная истина «надперсональна», она общеобязательна и воспроизводима (инвариантна). Воспроизводству истины способствует системность и обоснованность знания. «Обоснованность же научного знания такова, что порождает несомненность в истинности его содержания, ибо организация обоснования в сфере науки в противоположность сфере практически обыденного знания имеет строгую дедуктивную структуру» (там же, 10—11).

В общем случае фиксируются следующие существенные черты науки:

— генезис теории из эмпирического установления повторяемости явлений;

— определяющее воздействие теории на факт;

— слитость теории и факта в научной истине, которая безотнositельна к субъективной оценке и воспроизводится благодаря строгости дедуктивного обоснования.

Эти общие черты выступают в музыкальной эстетике в весьма своеобразном виде. Прежде всего, начальный этап познания искусства предстает не как простой обзор наличного эмпирического материала, но как акт оценочного соприкосновения с определенным кругом художественных произведений. Оценка неотторжима от любого общения с искусством, даже если конечной целью общения является теоретическое обобщение. Но оценка — это всегда «лучше—хуже». Потому на уровне эмпирического познания первична не повторяемость некоторых черт или явлений, но как раз наоборот: их уникальность.

В то же время эта уникальность осознается ученым-искусствоведом в ракурсе повторяемости. Имеется в виду следующее: самобытность художественного произведения фиксируется лишь на основе знания норм традиции, к которой оно принадлежит. Потому оригинальный шедевр способен стать в сознании ученого как бы субститутом целой традиции, «частью вместо целого», но такой частью, которая репрезентирует типическое, повторяемое в целом.

Вместе с тем в обнаружении уникального как повторяемого кроется обратное: функционирование повторяемого как уникального. Чтобы осознать это обстоятельство, следует иметь в виду простой факт. Профессиональное становление ученого-музыковеда происходит в рамках школы⁶, а школа есть прежде всего набор шедевров классико-романтической эпохи — шедевров, на которых учащийся обучается игре на инструменте, а переходя к композиторской или теоретической профилизации, сталкивается с теми же шедеврами, но в нормативно-схематизированном виде элементарной (и неэлементарной) теории. Иными словами, ученый «начинает» с уникальной традиции, образующей его школу; уникальность же шедевров осознается в свете типически-повторяемого этой уникальной традиции. Мир музыки предстает в процессе становления профессионального сознания ученого не весь, не как природа — перед сознанием физика, а лишь в избранных образцах, составляющих школу, принадлежащих к одной традиции. Эта традиция им изучается, но она же закладывает строй изучающего сознания. Ее ценности превращаются в оценочные критерии, которыми владеет и пользуется искусствовед.

Сращение уникального с повторяемым, части — с целым, первичных объектов оценки — с основополагающими оценочными установками на исходной стадии формирования профессионального сознания

⁶ Ср. в этой связи более общее положение о влиянии образования на «строение науки и ее функционирование, и способы организации научного знания»: 105, 91.

музыковеда оказывается решающим фактором особых взаимодействий между эмпирическим и теоретическим уровнями музыковедческого познания.

Школьная традиция, существующая в сознании ученого как точка ценностного отсчета, определяет оценку им музыкального материала в ракурсе того, что существенно (также в смысле ценно) среди сходных черт более широкого круга традиций, а что нет. Одни «повторяемости» при этом могут браться в расчет, тогда как другие — «пропускаться мимо ушей», не учитываться.

В результате здание теории строится на почве изначальной оценочной селекции эмпирического материала, причем эту селекцию производит даже не ученый с музыкой, а как бы музыка (т. е. школьная традиция) с ученым (а через него — с «остальной» музыкой). Теория-«сеть», которая должна улавливать одни факты и отсеивать другие, обретает довольно-таки прихотливую вязь, сотканную из сложных наложений оценочно-субъективного и эмпирически-объективного. С одной стороны, получается, что в основании теории лежит субъективный оценочный выбор, а не эмпирическая повторяемость как таковая. Но, с другой стороны, это ведь именно эмпирия искусства (традиция, в которой формируется ученый и которая сама сформировалась в историческом процессе развития музыкальной культуры) предопределяет — через «навязанную» ученому оценочную селекцию материала — основание теоретического здания.

Так завязывается диалог искусства и теоретической мысли о нем, и завязка состоит в оценочном выборе эмпирического материала, из дальнейшей классификации которого «лепятся» контуры теории.

В свою очередь, теория, поскольку она уже есть, начинает оказывать свое детерминирующее действие на выбор и интерпретацию фактов. Оценочная селекция материала перерастает в дедуктивно обоснованное воспроизведение музыки в целом как системы инвариантных законов. При этом в ранг инвариантного (панысторического) возводится исторически-локальное вариантное. Инвариант здесь не просто абстрактно-общее, но такое «общее», которое эквивалентно исторически особенному состоянию музыки; такое «абстрактное», в котором музыкально-конкретное не растворено без остатка. Иными словами, школьная традиция (конкретно — традиция автономной музыки XVIII—XIX веков, опирающаяся на принцип законченного произведения, причем законченность его обусловлена особой системностью соотношений гармонических и метроритмических закономерностей) заставляет выбирать в поле исторических фактов музыки лишь то, что действительным или кажущимся образом повторяет принципы завершенной формы и взаимообусловленности звуковысотности и метроритма: в результате формируется представление о таких общих законах музыки, которые суть лишь абстрагирующим образом «переименованные» законы отдельной традиции. Все то, что не укладывается в генерализуемые признаки традиции, рассматривается в аспекте ее исторической подготовки или ее размывания, либо же — в аспекте типологических отклонений от «магистральной» музыкального развития.

При этом генерализация локальной традиции в общую теорию музыки обосновывается также и «сверху», со стороны философии. Тут сама же традиция европейской автономной музыки ведет за собой теоретика-искусствоведа. Один из признаков ее — философская концепционность сочинений — «подсказывает» выбор философских, общеэстетических построений, к которым апеллирует музыковед. Как правило, это такие построения, которые оказывают в данный исторический момент существенное влияние на гуманитарную атмосферу, на «самосознание» культуры, а тем самым — на сознание творцов музыки, композиторов. Так, в XIX веке зарубежная музыкальная эстетика постоянно апеллировала к гегелевской философии искусства; в первой половине XX века западная музыковедческая мысль охотно обращается к философской феноменологии и к философии культуры В. Дильтея; с середины нашего столетия «лидерами» философского обоснования музыкально-эстетических теорий на Западе становятся такие течения, как Франкфуртская школа и (чуть позднее) — философская герменевтика. Усвоение в музыкальной эстетике философских понятий «добраивает» ее дедуктивную обоснованность. Теперь формулировки общих законов музыки (которые по своему генезису суть генерализованные законы локальной традиции) выведены из предельно общих законов, относящихся уже не только к музыке, и даже не только к искусству, но к культуре и человеку.

Так завязывается диалог между философией (а она есть концентрат культуры, ее самосознание⁷) и искусствоведческой мыслью, и так продолжается диалог между искусством и наукой о нем. В этом диалоге раскрывается себя реальная связь между музыкой и культурой в целом. Эта-то связь и есть «истина» музыкально-эстетического познания — истина, которая остается «скрытой» от него, пока оно не обратилось к самоанализу, к методологической рефлексии. Лишь проинтерпретировав самое себя, эстетика музыки вскрывает свою «истину», а тем самым — постигает смысл собственного диалога с искусством и с философией как репрезентантой культурно-исторического контекста, в котором живет искусство.

Материал зарубежной музыкальной эстетики автор и хотел бы привести к этому рубежу — привести «само-понимание» искусства, выраженное в музыковедческих теориях, но скрытое от них самих, мистифицированное в них, к «нами-пониманию». И это — тоже цель монографии.

Как же выйти к указанному рубежу? Здесь обозначим лишь отправную точку ведущего к нему пути, пути не простого и не прямого. Изучение работ западных музыковедов показывает: существует к руг между дорефлективной оценкой искусства и теоретическими обобщениями. Он возникает вполне объективно, отражая сердцевинную специфику знания об искусстве, особенности соединения познающего субъекта и познаваемого объекта в художественной сфере. Ведь искусство способно непосредственно «включать» в себя

⁷ См. об этом, в частности: 39.

человека, «вос-принимать» его едва ли не глубже и интенсивней, чем сам человек воспринимает художественное произведение, подчинять себе его переживание и строй мысли даже тогда, когда человек решительно «не понимает» произведения и не может рассказать, «о чем» оно. В советской эстетической науке эта особенность искусства рассматривается как одна из важнейших его сторон⁸, и она не может не сказываться также на характере контакта исследователя искусства и предмета его изучения. Но если так, то круг между дорефлективной оценкой и теоретическими обобщениями — это не «порочный» круг, а жизненный круг существования искусства в культуре. И не следует пытаться разорвать его, выйти из него, — напротив: следует попытаться в него войти, самим стать участниками диалога. Но — особыми участниками. В диалоге, по мысли М. М. Бахтина, всегда участвуют не двое, а трое. «Третий» — это представитель позиции, с которой участники диалога сверяют свои исходные установки (17, 149—150). Такой «третий» потенциально всегда существует. Вот и надо попытаться реализовать эту потенцию, заложенную в музыке и в ее теории, тем самым выявив общий смысл и того, что музыка «заставляет» сказать теорию, и того, чем теория «заставляет» казаться музыке.

Все это кажется весьма отвлеченной задачей, далекой от насущных потребностей практики, на которые должна отвечать музыкальная наука. Но практическая насущность — это не только то, что лежит на легко обозримой поверхности сегодняшнего момента. Здесь уместно процитировать Карла Дальхауза — ученого, взглядам которого уделено значительное место в последующем изложении: «Музыкальная эстетика непопулярна. Музыканты подозревают ее в абстрактных речах, не затрагивающих музыкальной реальности, а музыкальная публика выдвигает против нее тот аргумент, что она имеет дело с философской рефлексией, которую надо оставить на долю посвященных, не утруждая свой разум излишними трудностями. Но насколько понятно обескураживающее раздражение при взгляде на ту обильную болтовню, которая называет себя музыкальной эстетикой, настолько же ошибочно представление, что музыкально-эстетические проблемы находятся где-то там, в туманной дали, по ту сторону музыкальной повседневности. Трезво рассмотренные, они выступают, скорее, как насквозь пронизанные практическим смыслом и непосредственно современные» (159, 7).

Говоря шире, одним из существенных «практических смыслов» и одной из актуальнейших сегодня черт музыкальной эстетики как раз и являются ее «излишние трудности». Если музыкознание — не просто узкокошечная дисциплина, но еще и общественная наука, что вне сомнений, то к нему относится сказанное по поводу этих наук в целом: «Поприще их общественного служения шире: они призваны вносить решающий вклад в создание и укрепление климата интел-

⁸ См., например, о «проектировочной функции» искусства (речь идет о программируемом автором воздействии художественного произведения, «втягивающего» зрителя, читателя, слушателя в определенную модель действительности, человека): 75, 30.

лектуального динамизма» (108, 3). Разбор сложностей и парадоксов, замкнутых в круге познания искусства и раскручивающихся в тугую спираль сомнений и поисков, обладает также и самооценностью для активизации интеллектуальных потенций культуры. Так обнаруживается еще одна цель предлагаемой работы.

* * *

О структуре изложения в монографии.

Последовательность частей книги воспроизводит субординацию музыкально-эстетических проблем на уровне очевидной парадигмы. Соответственно, первая часть посвящена вопросам смысла музыки, вторая — ее истории и третья — ценности. Критический комментарий, помимо выполнения частных задач, связанных с анализом той или иной конкретной теории, показывает общее «противовдвижение» научной мысли на уровне неявной парадигмы. Есть в фактуре изложения и третий слой, в котором ведется поиск смысла диалога между музыкой и научной мыслью о ней. В заключении работы этот «третий голос» становится первым и единственным (насколько же убедительно его звучание после того, как прочитана вся книга, — пусть судит читатель).

Внутри каждой из частей книги материал источников излагается в исторической последовательности. Критерием отбора материала наряду с репрезентативностью для глубинных тенденций развития музыкально-эстетической мысли является неосвещенность той или иной концепции в литературе (из двух или нескольких симптоматичных работ предпочтение отдается менее известной). Разумеется, материал даже отобранных концепций дан в книге не одинаково подробно. Дело в том, что в историческом процессе развития музыкальной эстетики разные теоретические построения участвуют разными своими сторонами, а порой — лишь отдельными ходами мысли. А равномерно проработать достаточный объемный исторический материал (во многом остающийся «за кадром» книги) у одного автора нет возможности; в конечном счете, если верно уловлен стержень исторической последовательности идей, такая проработка превращается в сугубо кабинетную задачу, не дающую прироста качества обобщений.

Впрочем, надо уточнить само понятие «исторической последовательности» применительно к многоцелевой направленности монографии.

История не тождественна логике развертывания некоторой тенденции⁹, исторически «современное» не всегда равно логически

⁹ В этой связи подчеркнем необходимость диалектического понимания соотношений логического и исторического. По К. Марксу, «...было бы неосуществимым и ошибочным трактовать экономические категории в той последовательности, в которой они исторически играли решающую роль. Наоборот, их последовательность определяется тем отношением, в котором они находятся друг к другу в современном буржуазном обществе» (4, 44).

«своевременному». Потому тенденции развития (в любой области, в нашем случае — в эстетике музыки) раскрываются не столько хронографическим выстраиванием материала, сколько «хроно-логическим» (в буквальном смысле второго корня). Условные рамки времени устанавливаются здесь лишь приблизительно; в каждом историческом разделе то, что существенно для него как для этапа *хронологии*, может концентрироваться в одном десятилетии или даже в нескольких годах, а может «рассеиваться» в полувековом пространстве и более. История, тем более история науки — это не просто время, а смысловое время, которое может иметь иную скорость, чем измеряемое календарями, и скорость эта не постоянна. Поэтому сама по себе последовательность дат появления концепций мало что определяет. В то же время в историографической традиции сложился обычай приурочивать недатируемые духовные сдвиги к некоторым «круглым» датам. Следуя ему, автор располагает материал в следующих временных пропорциях: наследие прошлого века (с его концептуальной «предысторией»), состояние музыкальной эстетики в первой половине XX столетия, современная музыкальная эстетика (примерно с 1950 по 1980-е годы). Внутри же этих временных рубрик материал зарубежной музыкальной эстетики излагается не «по годам» или «по десятилетиям», а «по позициям», которые выражают различные возможности решения музыкально-эстетических проблем. Совокупность и соотношение этих позиций обозначает логику раскрытия той или иной проблемы в границах существующих парадигм.

Последнее, что необходимо отметить: логика решения музыкально-эстетических проблем продиктована не только научным видением исследуемого предмета, но и самим предметом. А он одинаков для разных ученых. У читателя поэтому, вероятно, возникнут вполне оправданные ассоциации с построениями музыкально-эстетического плана, известными из отечественной литературы. Вместе с тем, поскольку на строй научных идей влияет не только предмет исследования, но и широкие методологические установки, производные в конечном счете от мировоззренческих, то к подобным ассоциациям нельзя подходить однозначно. В другом месте я пыталась показать, что в отечественной музыкальной науке формируется новая парадигма музыкальной эстетики (см.: 97, гл. II). Осознание же и проверка ее требуют анализа других существующих сегодня способов соподчинения и решения музыкально-эстетических проблем. Настоящая монография — своего рода альтернатива ранее вышедшей моей книге, так же как прежняя работа — альтернатива нынешней. Возможны и другие альтернативы. Динамизм мысли подразумевает и динамичное отношение к мысли. В том числе и со стороны автора той или иной концепции. Необходимо и самому исследователю укрепиться на определенной дистанции к излагаемым им идеям, — дистанции, которая нужна для критической самопроверки. Поэтому подчеркну, что предлагаемая работа носит поисковый характер, а поиски не могут остановиться на том, что найдено (или кажется таковым) на данный момент.

Часть I

В ПОИСКАХ МУЗЫКАЛЬНОГО СМЫСЛА

Что и как «говорит» музыка? Как и что понимает в ней слушатель? Вопросы эти издавна были включены в горизонт мысли о музыке, но особо острыми стали они в музыкальной эстетике прошлого столетия. Именно по ним вычерчивалась демаркационная линия в музыкально-эстетической полемике¹. Прежде их трудно было бы представить в роли пароля теоретических ориентаций. Собственно, и настоящей «вопросительностью» эти вопросы до XIX века не обладали.

Длительное время сама жизнь гарантировала общепонятность музыкального смысла, гармонию между публикой и музыкой. Еще в XVIII столетии, не говоря о более давних эпохах, музыка звучала большей частью в ритуально-церемониальных, житейски-бытовых или культовых обстоятельствах, которые во многом определяли композицию произведений, закладывали в музыкальную форму определенный немusical смысл и тут же, находясь «рядом» и «вокруг» этой формы, объясняли его слушателю. Бытование музыки, как пишет Б. В. Асафьев, «„при“ церкви, „при“ театральных и прочих „играх“, „при“ поэзии, „при“ танце, „при“ дворе, „при“ войске» (13, 238) определяло произведение и в качестве внешнего события жизни, и в качестве внутреннего смыслового бытия. Смысл даже инструментальной музыки был буквально «самоочевидным»: вписанность опуса в то или иное конкретное событийное пространство диктовала «очевидность», зримость его содержания².

В XIX веке развивается новая форма бытования музыки — открытый концерт. В концертном собрании устранен всякий внехудожественный, немusical контекст восприятия произведений; напротив: создан специальный художественно-музыкальный контекст, который заставляет слушателя относиться к музыке как к самостоятельному тексту. В концерте автономная музыка, в которой к тому же инструментальные жанры обрели равноправие с вокальными, существует лишь «при» слухе, тогда как слушатель — лишь «при» музыке. Слушатель вынужден «при-слушиваться» к собственно музыкальному смыслу, поскольку сочинение изымается из конкретизирующей жизненной или словесной рамки. «Расставшаяся с прежними устойчивыми формами функционирования музыка требовала теперь особого целенаправленного эстетического восприятия. То, что раньше могло казаться в музыке ясным, очевидным, само собой разумеющимся, нуждалось теперь в ином осмыслении, внимательном вслушивании, конкретном уразумении.

¹ См. об этом: 179, 17.

² Не случайно, согласно М. Мерсенну, «глаза должны разделять наслаждение уха» (245, 241).

Возникает особая проблема понимания музыки» (60, 13—14). Тогда и обретают подлинную «вопросительность» вопросы о смысле музыки. Со временем должны были появиться и новые, теоретические ответы. Чтобы зафиксировать эту новизну, необходимо несколько подробнее остановиться на традиции, которую наследовала музыкальная эстетика XIX столетия. Ведь в познании невозможно «начать вполне ab ovo»³, ибо «нет никакого метода начинать»; «всегда есть лишь метод продолжать, исходя из наличных предпосылок» (38, 20). А для вопроса о смысле музыки такой предпосылкой была идея аналогии звуковых форм и внезвуковых данностей (идеальных или реальных). Сформировалась она весьма давно.

В древней космологической мысли о музыке, в античной теории этосов, в средневековой и ренессансной спекулятивной теории музыки, в барочной и просветительской риторике и теории аффектов господствовало убеждение в том, что «тело» звука является адекватным слепком его «идеи» или непосредственным указанием на нее. Приведем некоторые примеры.

Пифагорейцы толковали интервалы как геометрические фигуры и одновременно — эквиваленты физических стихий (якобы имеющих ту же геометрическую сущность). За этим толкованием стояло представление о фактической смежности в космическом универсуме музыки, чисел и физических субстанций. «Всякий музыкальный тон пифагорейцы представляли себе в виде земляного куба, и тогда получалось, что кварта есть водяной икосаэдр, квинта — воздушный октаэдр и октава — огненная пирамида» (11, 24). На идеи смежности между религиозными символами, душевными состояниями и музыкальными элементами, — идее, которая зафиксирована в средневековом учении о трех взаимосвязанных «музыках», — основаны толкования ладов и музыкальной системы у Гвидо Аретинского. Например, три октавы звуковой системы приравниваются им к покаянию, сокрушению, исповеди (192, 324). По лестнице смежных понятий другой знаменитый теоретик — Якоб Льежский — спускается от универсалии, охватывающей бытие в целом, к музыкальному опусу. Таким образом, музыкальный опус становится уровнем в иерархии бытия и репрезентантой космического закона (270, 28).

Позднее принцип смежности звуковой формы и внезвукового содержания уступает место видению общности между ними. На месте толкования музыки как части внешнего и внутреннего бытия утверждается ее понимание в качестве изображения движений души и мира. В XVII веке Марен Мерсенн писал: «Консонанс изображает радость, дружбу, спокойствие; диссонанс — борьбу. Поэтому каждый хороший, любящий порядок человек получает больше удовольствия от консонанса, чем от диссонанса» (241, 47). Столетием позже итальянский теоретик Риккати объяснял в том же духе: «Высокие звуки живописуют предметы высокие, звуки низкие — предметы низкие. Из этого легко заключить, что для того чтобы изобразить

³ «От яйца» (лат.); с самого начала.

восхождение или нисхождение, я употребляю звуки, перебегающие от низкого к высокому или от высокого к низкому» (цит. по: 64, 41).

Приведенные примеры словно иллюстрируют выделенные в семиотике типы знаков, характерные для визуальной пространственной коммуникации: знаки индексные и знаки иконические. «Индексное отношение между означаемым и означающим зиждется на их фактической, существующей в действительности смежности. Типичный пример индекса — это указание пальцем на определенный предмет. Иконическое отношение между означаемым и означающим — это... простая общность по некоторому свойству, то есть относительное сходство, ощущаемое тем, кто интерпретирует знак, например картина, в которой зритель узнает знакомый ему пейзаж» (107, 322, 323).

Тяготеющая к признанию музыкального языка индексно-иконическим (разумеется, без употребления этих терминов), музыкальная эстетика исходила из особой мировоззренческой посылки — представления о мире как неизменном порядке. Музыка как изоморфный космосу в целом слой бытия предполагает извечную эквивалентность этого бытия самому себе, прочную зафиксированность всех его слоев друг над другом, то есть его неподвижность. Можно утверждать, что «самоочевидность» музыкального смысла (понятого в категориях аналогий музыкальных форм внемузыкальным данностям) глубинным образом связана с внеисторичным взглядом на мир. Такова теоретическая ситуация, в которой «начинается» музыкальная эстетика XIX века.

Глава I.

МЕЖДУ ЧУВСТВОМ И ЧИСЛОМ

В заголовке указаны две традиционные позиции по вопросу о том, что извне музыки способно воплотиться в звук, стать содержанием музыкальных форм. На линии «от этоса к аффекту» складывался ответ: чувство. Самим своим названием солидаризируется с ним эстетика чувства прошлого века. Пифагорейская традиция, а на рубеже XVIII—XIX веков романтические реставрации средневековых представлений о мировой гармонии отвечали иначе: число. Но была и срединная точка между этими крайностями⁴. Эту — гансликовскую —

⁴ Надо отметить: до XIX века *чувство* и *число* крайностями не были. В теории аффектов существовало нормативное понимание чувств — объективных составляющих человеческого характера. Со своей стороны, *число* в средневековой традиции есть общий стержень, на который «нанизаны» и космос («небесная музыка»), и человек («человеческая музыка»), и сами звуковые формы. Романтическая эмансипация неповторимой субъективности оторвала чувство от объективного бытия, а значит — от числа. И хотя именно романтики чуть ли не обожествляли числа («Высшая жизнь есть математика» — Новалис), одновременно обожествляя и чувство, тем не менее сама настойчивость в придании одинакового ранга субъективно-личному и объективно-надчеловеческому свидетельствует об утере непосредственной связи того и другого.

позицию можно определить формулировкой, которая лишь на поверхности носит черты парадокса: «чувство числа» (т. е. чувство упорядоченности, стройности формы). Вокруг нововведения Ганслика и завязалась полемика. И это симптоматично. Ведь, строго говоря, середина предполагается крайностями; середина есть всего лишь обозначение дистанции между ними и в то же время — взаимосвязи между полярными представлениями; середина показывает только, что крайности сходятся. Poleмика вокруг «формализма» Ганслика свидетельствовала как о нежелании крайностей сойтись, так и об их взаимозависимости. А взаимозависимость состояла в том, что и эстетика чувства, и эстетика числа наследовали старую модель аналогии между немusыкальным содержанием и звуковой формой. В одном случае форме музыки уподоблялось субъективно-личностное содержание; в другом — объективно-надчеловеческое. Гансликово опосредование состояло в том, что музыка сама (как «движущиеся звуковые формы») становилась своим содержанием, своим чувством и числом, соединяя в себе и субъективное «Я», и объективное «сверх-Я». Нужда в ее аналогичности тому или другому отпадала. Но одновременно снималась и сама проблема связи между формой и содержанием.

Музыкальный смысл как эмоциональная динамика.

Теория аффектов не испытывала особых трудностей с соотношением отдельных эмоциональных состояний и «участков» или элементов звуковых форм. Ориентированная на композиторскую практику барокко, она имела дело с такими музыкальными формами, в основе которых лежал принцип не столько развития, сколько — со- и противопоставления. Форма сочинения выступала как совокупность значимых элементов, выстроенная в соответствии с текстом или определенным архитектуроническим планом, причем значения этих элементов были известны «до» и «вне» произведения — скажем, благодаря лексиконам риторических фигур.

К XIX веку принцип развития побеждает в композиторском мышлении. Сочинение из совокупности элементов становится внутренне мотивированной целостностью; процессом, в котором каждый момент значим лишь в контексте протекшего и будущего развертывания. Историзм, видящий мир в аспекте времени, проникает в глубину композиторского мышления — форма из пространственной архитектуры превращается во временное единство. Наследовавшая теории аффектов эстетика чувства сталкивается с этим новым строем музыкальной мысли и «разбивается» о него, стремясь к нему приспособиться.

Эстетику чувства легче теоретически обосновать, чем применить на практике музыковедческого анализа. Ведь последнее означает необходимость «назвать» эмоции, «содержащиеся» в определенном участке формы, т. е. словесно расчлнить единый композиционный процесс. Но «изреченная музыка» превращается в «ложь» не менее фатально, чем «мысль изреченная».

А. В. Амброс стремится увидеть аргумент в пользу изначальной эмоциональности музыкальных форм в ремарках композиторов, которые обозначают характер исполнения. Он восклицает: «Прислушайтесь к убедительным словам самого великого Себастьяна! Хотя он и не располагает таким богатым набором слов для определения выразительности музыки, как наши современные музыканты, мы все же найдем у него, например, в сонате № 2 для скрипки и клавесина обозначение „dolce“. Этим одним словом он устанавливает, каким должен быть характер всего произведения» (цит. по: 63, т. 2, 366). Удивительно! Зачарованный «словом» исследователь превращает дифференцированную музыкальную форму в некий единый «элемент», означающий единственное названное эмоциональное состояние. А ведь ясно, что содержание баховской сонаты богаче этого «единого слова» («единого чувства»).

Противоречие «единого слова» и многообразия музыкального содержания разрешимо лишь в одном направлении — в направлении «неназывания» чувств. Но если их нельзя конкретно обозначить, что тогда останется от аналогии чувств и звуковой ткани? Останется действительно общее для них, но и предельно абстрактное: динамика. Музыкальный процесс эквивалентен чувству как процессу — не как конкретному «dolce», но как смене разных состояний. Вот что писал Г. Лотце: «Ясно, что музыка может запечатлеть не сложившиеся чувства, но только звуковые фигуры, с помощью которых она живописует лишь форму существования чего-либо реального, какого-либо события, тогда как именно своеобразное содержание определенного чувства не может быть выражено только такими фигурами... Музыка прямо не живописует эти чувства, но... передает только форму, присущую им как движениям нашей души, например постоянство или изменчивость, степень подвижности, гибкости, обилие или недостаток внутренних перемен состояния, — все это обычно связано с чувством, и все это может быть совершенно одинаково в радости и отчаянии, гневе и любви» (там же, 372).

Итак, от чувства остается одинаковая в разных конкретных случаях форма движения. Она эквивалентна развертыванию музыкальной формы. Но к чему «удваивать сущность», уподобляя одну форму другой? Не проще ли говорить в обоих случаях о «движении формы»? Не оправдано ли искушение свести форму чувства к чувству формы? Если так, то от аналогии внемузыкального и внутримузыкального процессов ничего не остается. Она просто не нужна.

Музыкальный смысл как движение формы

Эстетика чувства своеобразно продолжается концепцией Э. Ганслика, который в пылу полемики обозвал ее «прогнившей». В частности, Ганслик осознал то же, что Лотце, — неназываемость конкретных чувств, которые передаются музыкой. Но от неназываемости он пришел к выводу об отсутствии сходства между теми чувствами, которые специфичны для музыки, и обычными, которые

можно обозначить словами. Музыкально специфично чувство красоты формы, и специфика его — как раз в непередаваемости словами: «Чрезвычайно трудно описать эту самостоятельную красоту искусства звуков, эту специфически музыкальную стихию...» — писал Ганслик (24, 69). Впрочем, слова все-таки находятся. Но какие обобщенные, предельные! «Сочинение музыки есть работа духа над материалом, способным принять в себя дух» (там же, 73). Понимать надо так, что звуки — «потенциальный дух», тогда как композиторская мысль — дух «актуальный», и их взаимопереход порождает специфически музыкальную красоту — форму, которая и есть смысл музыки. Чувство формы оказывается «чувством духа», поскольку сама звуковая форма есть его воплощение.

О духе же ничего не известно, кроме того, что он обладает оформляющей силой. При таком определении дух (а вместе с ним — содержание музыки) оказывается всегда равным себе, одинаковым. Но тогда и «движущиеся звуковые формы» должны «двигаться» одинаково, по одной и той же логике. И логикой этой для Ганслика оказывается тот распорядок формы, который был нормативно закреплен в учениях о классической композиции: предложение, период, ход и т. д. «Есть глубокий смысл в том, что в разборе музыкальных сочинений тоже принято говорить о „мыслях“; опытный взгляд и здесь, как в словесной речи, легко отличит настоящую мысль от пустозвонной фразы. Точно так же мы осознаем разумную законченность некоторого последования тонов, называя его „предложением“. Точно так же как и в логическом периоде, мы чувствуем, где кончается смысл периода музыкального, хотя правда одного и правда другого — величины несоизмеримые» (там же, 71).

Итак, нормативная логика движения формы и составляет смысл музыки.

Норму формы легче всего зафиксировать нормативной формулой, например: T—D—T или 4 (предложение) + 4 (предложение)... Так в «чувстве формы» приоткрывается «чувство числа», или просто — число. Новация Ганслика переходит в реставрацию старинной трактовки смысла музыки.

Музыкальный смысл как числовая структура

Ганслик писал: «Все музыкальные стихии находятся между собой в таинственной связи, в родственных отношениях, основанных на законах природы» (там же, 72). Эту «таинственную» природную взаимосвязь элементов музыкального языка стремилась в прошлом столетии исследовать теория музыки, опиравшаяся на акустические определения звука (253). Звук как измеримая частота колебаний струны приводит к понятию числа. Но и ритм может быть исчислен. Дело — за едиными «числами», соединяющими звуковысотность и масштабы формы в «таинственную связь» музыки как целого.

М. Гауптман идентифицировал метр и лад (193). В том и другом ученый видит одинаковые числовые соотношения. Интервал основной

тон — октава может быть рассмотрен как пропорция 1:2. То же — в двудольном такте: первый интервал времени относится к общей его продолжительности как 1:2 (193, 225). Находит Гауптман гармонический аналог и трехдольному, и четырехдольному тактам.

Наряду с числовым единством музыки Гауптман отмечает логическое единство. Квинта «разделяет и одновременно объединяет»; терция «снимает [эту] двойственность», — перед нами категории логического ряда. Но столь общий математико-логический смысл присущ не только соотношениям звуков, но и вообще — любым соотношениям частей в любом упорядоченном целом. Потому от попыток музыкальной теории осмыслить законы музыки в параметрах числа лежит путь к числовой аналогии музыки и универсума.

Остановимся на ярком примере подобной концепции — на размышлениях А. Ф. фон Тимуса (280) — теоретика, малоизвестного при жизни, но сегодня обретающего признание в западной науке.

Фон Тимус реставрирует древнейшие представления о математическом и одновременно космологическом смысле музыки. Друг друга дополняют, по фон Тимусу, два ряда чисел: прогрессия целых величин 1, 2, 3, 4, ... и дегрессия дробей 1, 1/2, 1/3, 1/4, ... Ряд целых есть увеличение, тогда как ряд дробей — уменьшение. Эти ряды представляют космическую динамику развития — упадка, эволюции — инволюции, жизни — смерти. Перенесенный на длину струны, ряд целых чисел дает обращенную гармоническую серию: $c''', c'', f', c', as, f, d, c$ и т. д., а дегрессия дробей — обычную гармоническую серию, т. е. обертоновый ряд. Таким образом, идеальная структура мира аналогична звуковому континууму (унтертоны — обертоны). Эти древние построения фон Тимус актуализирует, поскольку поверяет их классической ладовой системой.

Соотнося свои числовые выкладки со схемой тональных функций ($c-g-c$; $c-f-c$) (280, Vd. I, 95), фон Тимус приходит к следующим выводам. Автентическая формула $c-g-c'$ соответствует арифметической прогрессии 6:9:12; плагальная формула $c'-f-c$ — гармонической дегрессии 12:8:6. Если искать точную середину звукового пространства между тониками c и c' , то она придется на тритон (между ges и fis), соответствующий иррациональному числу $\sqrt{72}$. В космологической проекции эта неслышимая середина звукового мира будет означать идеальную точку опоры, «неподвижный пункт», в котором пересекаются и нейтрализуют друг друга движущиеся противоположности. Если «центр» звуковой системы обозначает «центр мира», то и вся звуковая система в целом есть подобие структуры мира. Это и стремится показать фон Тимус.

Числовые ряды из целых и из дробных чисел ученый объединяет в геометрическую схему, которую называет «пифагорейской таблицей» (ibid., Vd. I, 132). Очертания этой таблице задает греческая буква лямбда: Λ . Вершина ее приравнивается к нулю; сторона, заканчивающаяся горизонтальным штрихом, — к ряду дробей; другая сторона — к ряду целых чисел. Одновременно обе стороны означают, соответственно, обертоновый и унтертоновый ряды. Про-

странство между линиями лямбды имеет числовой центр $\sqrt{72}$, приравненный немому тритону — звуку между *ges* и *fis*. Центрированное этими иррациональным и немым значениями числовое и звуковое пространство означает сеть возможных взаимосвязей тонов, числовых отношений, а также полноту бытия. «Свернутые» в схему лямбды числовой, звуковой и космической уровни мира становятся аналогами друг друга.

Концепция фон Тимуса предельно внеисторична: реконструированные представления древнегреческой и древневосточных теорий перенесены в ней на современный музыкальный материал. И не случайно рядом с принципиальным игнорированием исторических изменений музыки находится модель аналогии звуковых форм и внезвуковых (числовых и эквивалентных им космических) структур. Но ведь эти представления лишь продолжают мысли Э. Ганслика, тогда как последние — эстетику чувства, хотя у Ганслика мы находим решительный отказ от аналогизирования музыкального и немусыкального, а в эстетике чувства — кризис возможностей такого аналогизирования.

Так выявляется общность рассмотренных концепций.

При этом каждая из трактовок словно сама признается в своей недостаточности, когда смыкается с другой, такой же однозначной. Однако попытка собрать воедино разные определения музыкального смысла (от *чувства* как индивидуально-психологического начала до *числа* как отражения объективной логики действительности) не предпринимается; не предпринимается и попытка диалектически снять дилемму в определении способов связи содержания и формы в музыке (аналогия или тождество). Эта «странность» эстетики XIX века наследуется концепциями XX века, многообразно дифференцирующими и полюс *чувства*, и полюс *числа*, и виды аналогии содержания — формы, и подходы к их отождествлению, но опять-таки не стремящимися представить эти многообразные варианты как элементы единой системы. В эстетике XX века сохраняется стремление интерпретировать музыкальный смысл как однозначный, однокачественный, восходящий к какому-то одному источнику.

Почему же не возникает потребность объединить *чувство* и *число*? Видимо, потому, что такое объединение потребовало бы от теории особых аргументов, которых не предполагает глубинная установка музыкальной эстетики, в этой теории реализующаяся. Для того чтобы понять *чувство* и *число* как стороны некоторого единства, надо иметь установку на разнокачественность музыки в целом, иными словами, — на ее историческое многообразие. Как увидим в следующей части работы, специально посвященной трактовкам музыкальной истории, как раз такая установка была «под запретом».

Не воссоединившись, *чувство*, движущиеся *звуковые формы* и *число* продолжают свою жизнь в эстетике первой половины XX века. Продолжают — в дифференцированном, многообразно конкретизированном, «уточненном» виде.

МЕЖДУ САМИМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ И Я-АНАЛИЗОМ

Новые черты музыкальной эстетики в первой половине XX века формировались под влиянием сложных отношений, которые складывались между композиторским и исполнительским творчеством. К началу века ярко обозначилась тенденция эмансипации исполнительской деятельности от композиторского творчества. Ранее музыкант-интерпретатор и автор музыки зачастую соединялись в одном лице. Их разъединение породило дискуссию о типе исполнительства. Исполнителю или отказывалось в праве на самостоятельное прочтение авторского текста, или, напротив, индивидуализированная, насколько возможно, интерпретация произведения вменялась ему в обязанность. В пределе исполнительское искусство понималось либо как исключительно объективное воспроизведение опуса, либо — как сугубо субъективное самовыражение интерпретатора. На этой почве выдвигались противоположные приоритеты и в научной интерпретации произведения. Первенство отдавалось либо объективному анализу звуковой структуры, либо — учету субъективных ассоциаций, порождаемых произведением в сознании исполнителя, критика, слушателя. Влиятельные философские направления по-разному обосновывали эти музыковедческие тенденции.

Само произведение как музыкальный смысл

Проводником воздействия философской феноменологии на музыкальную эстетику стал антипсихологический пафос Эдмунда Гуссерля, выраженный в его призыве: «К самим вещам!». Этот призыв вдохновлял музыковедов в полемике с расплывчато-субъективными описаниями музыки как потока переживаний, придавал новые силы гансликовской традиции. Музыковед Ханс Мерсман поставил задачу: «выделить само произведение» из тумана произвольных толкований и необязательных ассоциаций, и эта задача должна была решаться на платформе «строгой философии», как назвал свою феноменологию Гуссерль⁵.

Однако лозунг «К самим вещам!» подразумевал анализ не самих предметов, а предметов как они даны сознанию (по Гуссерлю, это и есть сами вещи). Тем самым дело шло об анализе сознания. «Исследование отношения между сознанием и бытием Гуссерль понимал как исследование отношения между формирующими, конституирующими действиями сознания и сформированными (сконституированными) в сознании данностями предметов (феноменами)» (62, 147).

⁵ Мерсман обвинял концепции психологического толка в том, что в них «музыкальное произведение играет лишь побочную роль... Феноменологический же исходный пункт требует изъять художественное произведение из всех ассоциативных и субъективных связей и рассматривать его как феномен. Он дает естественную основу такому исследованию, которое предполагает не поэтизированное описание, а точный анализ» (247, 3).

Феноменологический мотив — сознание конституирует феномен — в музыковедческом прямом понимании обращения «к самим вещам» переносился на трактовку музыкального языка. *Сама музыка* — это прежде всего звук. В звуке основной тон сопряжен с доминантовым обертоном, а доминантовый обертон — с основным тоном. В этой «волне» (от тоники к доминанте и обратно) заложена каденция; тем самым один звук конституирует более развернутый музыкальный феномен — каденцию (247, 33—35).

Ключевая каденционная формула T—S—D—T, в свою очередь, может порождать определенные типы развития музыкальной ткани. Во-первых, такие, в которых сохраняется единство «волны», а во-вторых, такие, в которых «волна» измельчается и умножается. Первый тип Мерсман называет развивающими формами, второй — периодически-повторными формами. В первом доминирует вертикаль, во втором — горизонталь (ibid., 97).

Выводя из априорной конституции звука формы музыки, Мерсман осуществляет операцию, сходную с центральной процедурой фило-софской феноменологии.

Гуссерль для строгого анализа феноменов выдвинул метод редукции, различая три ее фазы: 1) эйдетическая редукция — мыслительная операция, позволяющая перейти от рассмотрения конкретных предметов к рассмотрению их сущности («эйдоса»); 2) трансцендентальная редукция, характеризующаяся еще более радикальным «очищением» сознания, благодаря чему достигается уровень видения самого сознания как формы, действием которой оформлен феномен; 3) абсолютная редукция следует за трансцендентальной, в результате ее достигается «абсолютное Я» — фундамент всего существующего (14, 117). По своему смыслу метод редукции есть способ «очищения» сознания от конкретного содержания, нужного для прихода к его (сознания) чистой априорной основе.

Мерсман делает то же, но в отношении музыкальной ткани, которая выполняет в его концепции сразу и роль того, от чего идет очищение, и роль того, что очищается. Ученый редуцирует многообразие музыкальных произведений сначала к двум («вертикальному» и «горизонтальному») принципам формы, которые связаны «волной». Это первый этап редукции, обнажающий сущность всякого музыкального процесса. Далее снимается уже и сама схематика музыкальных форм, и на ее месте остается «волна», характеризующая всякое движение от тоники через другие тональные функции вновь к тонике. Благодаря этому шагу редукции становится видна в своей чистоте формирующая сила музыки, т. е. как бы ее сознание. Наконец, третья фаза редукции сводит эту силу к абсолютному первоначальному — звуку, в котором частота колебаний сопрягает основной тон и доминантовый обертон.

Следует отметить, что производимая Мерсманом редукция звуковых форм к формуле звука опирается на реальную изоморфность разных уровней музыкальной композиции, сложившейся в XVIII—XIX веках. В классико-романтической композиции действительно существует взаимоподобие развитых структур (например, сонаты)

и структур элементарных (скажем, каденционного оборота). Тип музыкального мышления, свойственный традиции, к которой принадлежит музыковед и которую он изучает, оказался в некотором отношении созвучным тому видению сознания, что развито в философской феноменологии. Философская мысль о сознании и музыкальная мысль обнаруживают некоторую типологическую общность, фиксируемую в музыковедческой теории. Обнаруживают они и существенное несходство, — ведь Мерсман неадекватно использует основной мотив феноменологии, когда наделяет сознанием «предмет» (звук). В этой общности и в этом несходстве — условие диалога. Проследим его развитие.

По Мерсману, внемузыкальные импульсы содержания гасятся специфическим сознанием музыки — конституцией звука и вырастающих из него форм. От беззвучной наполненности мыслительного процесса остается лишь такое содержание, которое может «иметься в виду» звуком как «волной» (247, 638). Мерсман пишет: «То, что до сих пор обозначалось как динамика сил в пространстве музыки, есть общий корень и формы, и содержания. Если обратить взор от динамики сил к их воплощению в звуковом пространстве, то это дает перспективу формального рассмотрения. Если с того же места взглянуть в обратном направлении, то тем самым фиксируется исходный пункт для рассмотрения содержания» (ibid., 635—636).

Нетрудно заметить: лишь взгляд, обратный по направлению «самой музыке», может увидеть содержание как нечто отличное от формы; при взгляде же на «саму музыку» содержание сведено к форме. Воплощаясь в произведении, содержание как бы очищается от всего беззвучного. Звук, «имеющий в виду» многоуровневую форму, отбирает из беззвучного содержания лишь то, что он может «иметь в виду», т. е. что тождественно этой форме.

Свои выводы музыковед аргументирует аналитическими наблюдениями. В эскизах Бетховена к «Пасторальной» ученый выделяет замечание композитора: «Все шире ручей, все ниже звучание» (этой ремарке соответствуют начальные такты *Andante molto*: репетиция тонического звука раздвигается прибавлением секунд, образуя терцовую, а затем — квартовую фигуру). «Так представить шум журчащего ручья мог лишь музыкант, а не физик», — пишет Мерсман. И далее: «Сравнение позднейшего облика мотива с исходным вариантом дает понять, как элементарные силы звука, все более и более разворачиваясь в звуковом пространстве, изменяют первоначальный импульс до полной неузнаваемости» (ibid., 638).

Акцентируя полную неузнаваемость, которую силы звука сообщают внемузыкальным содержательным импульсам, ученый фактически снимает вопрос о связи одних и других. Звук выступает как непроницаемая граница *самого произведения*. Содержание, существующее «до музыки», доходит до этой границы и упирается в нее; за этой границей начинается внутримышечное содержание, «измысленное» звуком.

Собственно музыкальное содержание для Мерсмана — это, так сказать, «сознание» самой музыки, ее «самосознание». В этом выводе

содержится лишь парафраз мысли об автономии музыкального языка, о художественной самостоятельности его законов. Вместе с тем этот вывод санкционируется также философским признанием автономии за сознанием. Оставляя в стороне уже много раз высказанные принципиальные возражения против абсолютизации как музыкальной автономии, так и суверенности сознания, укажу на то, что за консонансом музыкальных и философских оснований эстетической теории слышна принадлежность музыкальной традиции и философского учения одному и тому же типу культуры. Эта принадлежность и составляет содержание диалога. И не только принадлежность как таковая к одному типу культуры, но и мировоззренческие ориентиры самого этого типа культуры, — в частности, ценностное превосходство всего «автономного» и притом «духовного» перед зависимым и погруженным в эмпирическую обыденность.

Не развивая здесь далее (оставляя для последующего изложения) эту интерпретацию, возвратимся к мерсмановской идее *самого произведения* как источника музыкального смысла. В сущности, речь идет об отождествлении содержания и формы музыки (знакомом нам по концепции Ганслика). Это отождествление, однако, чревато возвращением к аналогизированию содержания и формы. Увидеть, как происходит такое возвращение, можно, обратившись к трудам другого крупного музыковеда начала века — Августа Хальма.

Сама музыка и отдельное произведение

«Правильно понятая, музыка не знает проблемы формы и содержания», — писал музыковед (191, 11). На месте этих категорий Хальм утверждает другие: отдельного опуса и *самой музыки* («музыка вообще»). *Сама музыка* отличается от отдельного произведения как нечто внелично-объективное, всеобще-закономерное от лично-субъективного и конкретно-случайного. *Самой музыке* не нужен ни композитор, ни слушатель. «Музыка подобна солнцу и звездам, которые светят по своей собственной природе, независимо от того, люди под ними, животные, или растения, или пустыня, или пустое мировое пространство» (189, 148). Эта «музыка вообще» есть сущность звукового искусства; отдельные опусы — явления этой сущности, потому они, по Хальму, не самоценны. «Я считаю музыку более важной, чем музыкальные пьесы», — подчеркивал Хальм (187, 10).

«Музыка вообще» заключена для Хальма в логике звуковых отношений, одной и той же в разных конкретных произведениях. Первоначало музыкальной логики — это звук, единичный тон. «Его внутреннее стремление направлено к аккорду, заложенному в его обертонах: три первых, т. е. три наиболее сильных обертона, образуют трезвучие». При этом первый обертон (октава) есть «возрождение основного тона» — «чудо, которому звуковая система обязана своим существованием» (190, 137). *Чудо октавы* — зерно *самой музыки*. Состоит оно в том, что октава — это «одно и то же», но «на расстоянии». «Октава как одно и то же и вместе с тем разное поистине

немыслима, она есть логический диссонанс, диссонанс возвышеннейший, поскольку наиболее сокровенный» (ibid., 137). Квинта и терция проще. «Квинта — агент музыкального движения», «терция — заполняющий тон трезвучия», т. е. эти интервалы лишь реализуют «сокровенный парадокс», заложенный в октаве. Они не «одно и то же» с основным тоном, но они служат его объединению с самим собой, поскольку создают движение от низа октавы к ее верху. «Так, — заключает Хальм, — из отдельного тона растет аккорд, который не „изобретен“, но „найден“ людьми; и без наших голов он существовал бы в мире» (191, 48).

Для Хальма, как видим, *сама музыка* существует независимо от чьей бы то ни было «головы». Отдельный же опус — то, что проходит через чью-то голову и либо искажает «музыку вообще» (тогда приходится говорить о творческой неудаче), либо воплощает ее более или менее адекватно (тогда речь идет о шедевре). При этом сама музыка всегда одна и та же (в ядре своем — октава), она — нечто единое, тогда как опусы — множественное.

Заметим: внеличностность «музыки вообще» и ее единство противопоставляется «личности» отдельных опусов и их множественности. Не напоминает ли эта оппозиция основной догмат монотеистических религий, в которых надчеловеческое единое (бог) так или иначе коррелирует с человеческим множеством (верующих)?

Вознесенная на смысловую вершину *сама музыка* Хальма и в самом деле теологизируется в теориях музыкального смысла, устанавливающих аналогию между звуковыми формами и религиозным содержанием.

От чуда октавы к вере в чудо

Безвестный автор начала века — Н. Молленгауэр — примечателен типичностью излагаемых идей. Центральная идея — аналогия музыки и религии. «Под „музыкальным искусством“ подразумевается то же, что под словом „религия“» (61, 5). Аргументируя этот категоричный тезис, автор как бы цитирует Хальмово деление *самой музыки* и отдельного опуса.

«Как религия есть не что иное, нежели „форма“ нашего „понятия“ бога, так и то или иное произведение музыкального искусства есть не что иное, нежели форма нашего „чувствования“ музыки» (там же, 6). «Бог» и «музыка вообще» эквивалентны в качестве всеобщих смыслов; религия (как форма личного отношения к богу) эквивалентна с опусом (как конкретной формой явления «музыки»).

Если символическую всеобщность бога представить через посредство старого образа «творящего» числа, то теологическая концепция музыки дополняется математическими аргументами. Их находим в построениях Ханса Кайзера.

В своем фундаментальном «Учебнике гармонии» Кайзер трактует музыкальную гармонию как ключевой способ ориентации в мире

для современного «раздробленного» человека, как его путь к преодолению собственной односторонности (207, X). По Кайзеру, в Новое время в человеческом отношении к миру возобладало то, что он называет «осязательным» способом мышления. Кайзер видит в нем причину узкого восприятия, для которого мир лишен цельности и сущностного единства. «Гаптическая мысль исходит из того, как вещи воспринимаются нашими чувствами. Гармоническая мысль, напротив, исходит из внутренней ценности вещей» (ibid., 20). Что же понимает Кайзер под «гармоническим мышлением»? Это мышление математическое и одновременно музыкальное. Любое число, думает Кайзер, можно наполнить значением, которое может быть воспринято акустически. Это «умерщвляет количество и просветляет его человечностью... Надо взять простейшую математическую теорему и слушать ее!» (ibid., 167). Тогда действительность «становится чудом», бытие из «информации» превращается в «пение».

Как у пифагорейцев, орбиты планет воссоздают у Кайзера отношения диатонической гаммы. Поэтому диатоническая гамма — это «морфологическая норма музыки», а также — архетип космоса, закон всего, что существует в нем. Сущее как «диатоническая гамма» светло и радостно, оно не знает «разделения бытия и ценности, природы и духа, мира и бога» (ibid., 260).

Основной труд Кайзера вышел в 1950 году, идеи его формировались в 1930-х годах, то есть тогда, когда диатоническая гамма в качестве основы композиции уже отходила в архивное прошлое былых норм. То же следует сказать об «октаве» и «трезвучии», вызывающих теоретический восторг у А. Хальма, или о каденционном обороте, к которому приковано внимание Х. Мерсмана. Взор ученых обращен к той традиции, которая к XX веку была «современной» лишь в академической учебной аудитории в качестве нормативной основы школы. Проблема смысла музыки, таким образом, ставится в узком историческом горизонте, который принимается за исторический универсум музыки в целом.

Разумеется, ученые знали современное им творчество. Возникает вопрос: почему оно не принималось в эмпирический круг данных, на которых строится теория? Ответ уже был намечен (во введении): действовал ценностный приоритет «своей», впитанной в процессе обучения как безусловная норма, традиции. И непоколебимость этой нормы санкционировалась традицией философского идеализма, к разным вариантам которого музыкальная эстетика обращалась за обоснованием своих построений. Тут вновь наблюдается созвучие разнопорядковых явлений культуры: развития европейской музыки к автономии, нормы которой «осели» в каноне школы (и тем самым заявили о себе как об извечной сущности всей профессиональной музыки), и того развития философии, которое Ф. Ницше определял как «идеалистический платонизм» и для которого характерен вынос ценностей мира в идеальную сферу непоколебимых сущностей. Подобно тому как музыка канонизирует нормы своей автономии и как музыковед, вглядываясь в них, не оглядывается на реальную современность, уже не соответствующую этим нормам, так и европейская

метафизика шла по пути прогрессирующего разделения мира на «истинный» (идеальный) и «неистинный» (реальный) (19, 54—55). В тоне этого консонанса музыкальной науки и философского развития звучит и реставрация старинной (еще пифагорейской) модели аналогии между космосом-числом как «смыслом» и музыкой-гаммой как «формой».

Эта аналогия, однако, могла окрашиваться во внетеологические тона, обретая вид «материалистической» трактовки универсально-космического содержания музыки. Такие трактовки тоже встречаются в музыкальной эстетике первой половины XX века.

От веры в чудо к природному закону

Одним из первых музыкальных писателей, проведших радикально-плоский материализм (естественнонаучного толка) в области музыкальной эстетики, был русский музыкант и ученый Иван Иванович Крыжановский (1867—1924). Его трактат «Биологическая основа эволюции музыки» увидел свет в 1928 году в Лондоне, где был издан на английском языке в переводе с рукописного русского оригинала (224).

В природе наблюдается образование иерархии все более сложных форм: атомы объединяются в молекулы, молекулы — в клетки, клетки — в организмы, организмы — в сообщества. Организмы эволюционируют в борьбе друг с другом, в процессе естественного отбора. Аналогичным образом, по Крыжановскому, в музыке можно наблюдать свои атомы, молекулы, клетки, организмы, свою борьбу между отдельными организмами и их естественный отбор, возникновение специфических сообществ.

Что же является атомом музыки? «Если мы принимаем, — пишет ученый, — что каждая секция струны дает обертоны, как бы она ни была коротка, то мы приходим к выводу, что ее звук производится вибрацией наималейшей части — самим атомом, и не только атомом как целым, но — каждой из его составляющих частей. Если мы разрежем струну на самые малые части, мы все равно получим весь обертоновый ряд. Следовательно, мы не можем изъять ни одного обертона из совокупности остальных. Отсюда ясно, что лишь все обертоны вместе можно понимать как результат движения отдельной молекулы, каждого электрона или большей части струны» (224, 16—17). Итак, атом (буквально — неделимое) музыки — это обертоновый ряд. Акустический источник звука (струна) может делиться до бесконечности, т. е. до уровня физического атома или электрона, но при этом, считает исследователь, оставаться носителем музыкально-неделимого: обертонового ряда. Значит, материя природы на самом своем фундаментальном уровне (каждый атом, каждый электрон) наделена «музыкой» — она чревата обертоновостью, заряжена атомами музыки. Так эквивалентность музыки и природы (космоса) устанавливается «снизу», не от числовых спекуляций, а как бы «научно-физическим» способом.

Атомы музыки (обертонные ряды, строящиеся от разных высотных позиций) объединяются в молекулы — интервалы. Эти молекулы, наподобие своих эквивалентов в природном мире, могут быть как стабильными, так и нестабильными. Стабильны консонансы, нестабильны диссонансы (*ibid.*, 29—30). Таким образом, соотношение консонанс—диссонанс выражает природный закон жизни: взаимодействие распадающихся и устойчивых молекул. Оно образует жизнь клетки. Клеткой музыкального организма является лад — комплекс интервальных связей. Сам же организм в музыке есть тип формы, возникающий из гаммы-клетки.

Борьба консонантности и диссонантности дорастает до борьбы ладов и составляет аналогию естественному отбору в развитии животных видов (*ibid.*, 46 и след.). Потому пронизанные этой борьбой и вырастающие из ее законов музыкальные произведения всегда воплощают один и тот же смысл, заложенный в существовании живого: стремление победить в борьбе за существование. Жизненный инстинкт составляет конечное внемузыкальное содержание любой звуковой формы.

Сходным образом обстоит дело в теории Хайнриха Шенкера, чьи идеи уже освещались в нашей литературе (89). Однако если Крыжановский исходил из представления о музыке как аналоге природной эволюции в целом, то Шенкер заострил внимание на сопоставлении отдельного произведения и жизни отдельного организма.

Представление о музыкальном произведении как растущем организме инспирировалось осознанием в теории композиции такого универсального принципа создания целостного музыкального произведения, как мотивная работа. Мотив еще А. Б. Марксом в середине XIX века был назван ростком, из которого развивается музыкальная ткань. «Мотив имеет огромное значение для целого, — писалось в 1920-е годы. — Ибо он является первоклеткой, из которой последовательно развивается музыкальное произведение» (182, 3). Аналогично мыслит мотив Шенкер. Комментируя его идеи, Ю. Н. Холопов реконструирует шенкеровскую модель аналогии:

«В природе: инстинкт размножения — повторение — индивидуальный вид;

в звуковом мире: инстинкт размножения — повторение — индивидуальный мотив» (89, 245).

При всем сходстве апелляций к природе (как аналогу музыкальных форм) у Крыжановского и Шенкера, концепция австрийского ученого содержит отсутствующий в трактате русского музыканта акцент на индивидуальном организме (природном и звуковом). Смысл музыки Шенкер понимает как отображение закона индивидуализации, господствующего в природе. Но в не меньшей мере этот закон проявляется и в человеческом мире. Поэтому от идей Шенкера естественно перейти к аналогизированию звуковых форм и человеческой индивидуальности. Этот шаг сделан учеными, испытавшими влияние философской герменевтики — того ее варианта, который был разработан Вильгельмом Дильтеем.

Дильтей специально касался вопросов музыкального смысла. Он писал: «Существующие основоположения истории музыки необходимо дополнить учением о музыкальном смысле. Оно является тем посредником, который связывает теорию музыки с творчеством и ретроспективно с жизнью художника, с развитием музыкальных школ; соотношение между теорией музыки и творчеством — подлинная тайна музыкальной фантазии» (28, 150).

Музыковедение вняло призыву философа в той его части, которая связана с проецированием данных музыкальной теории на творчество и жизнь художника, и обратно. Осуществлялась эта задача путем чаложения друг на друга разных классификаций: с одной стороны, классификаций типических признаков музыкальных стилей и, с другой стороны, классификаций типов авторской личности. Особую роль в этом взаимоотношении сыграла категория движения, посредством которой еще эстетика чувства соотносила внезвуковой смысл и музыкальную ткань.

Физиолог Отмар Рутц исследовал процессы речи, пения и пластические проявления человека, предложив на этом основании классификацию типов личности (265). К исследованию искусства она была применена Хайнрихом Полем. В частности, в музыке были выделены три типа движения, соответствующие трем психологическим типам:

1. Легкое, парящее, скользящее движение, порождающее впечатление безустальности.
2. Порывистое, конфликтное движение, резко устремленное вперед.
3. Движение в себе, не направленное к цели, порождающее впечатление самоуглубления (250, 19—48).

Ноль считал, что типы музыкального движения (а вместе с ними — основополагающие типы психологии) наиболее чисто воплощены в опусах великих гениев: «Великие художники всегда были чистыми воплощениями типичной закономерности» (ibid., 48).

Так формировалась идея изоморфизма авторского «Я» — выразителя одного из трех общечеловеческих типов психологии — и звуковой структуры.

Эта идея находит законченное выражение в трудах Густава Бекинга. Его рассуждения вкратце таковы.

То, как композитор «укрощает, формирует и обрабатывает» звуки, есть модель того или иного отношения «Я» к «миру». «Я» и «мир» могут соотноситься трояко. Во-первых, «монистически», когда в центре мира стоит «Я». Во-вторых, «рационально-дуалистически» (мир представляется раздвоенным на материальное и идеальное). В-третьих, «спиритуально-дуалистически» (раздвоенность мира преодолевается мистическим воспарением «Я»).

«Монизму» соответствует преобладание акцента на сильной доле такта — этим выражается единство воли «Я», устанавливающего меру всему с самого начала. «Дуализму» неспиритуалистического

толка соответствует примерное равенство в акцентуации сильных и относительно сильных долей — оно выражает паритет «материального» и «духовного» начал. Наконец, «дуализму» мистической направленности соответствует сокрытие акцента на сильных и на относительно сильных долях, что выражает сокровенное «воспарение» духа.

Таким образом, конструируются три акцентно-динамических типа ритмики, получивших в своей схематической фиксации наименование «кривых Бекинга» (118, 21—22, 47—49, 52, 54, 214—215):



I. „Круглый-острый“
(Гендель)



II. „Круглый-круглый“
(Телеман)



III. „Острый-острый“
(И.С.Бах)

Идеи Бекинга с 1930-х годов развивал Вернер Данкерт. Психологические константы истолковываются им еще и в физиологическом плане. «Кривые Бекинга» становятся показателями различных типов дыхательной динамики, которая, так сказать, «акцентирована» либо вдохом, либо выдохом, либо же отмечена равенством того и другого (162, 116).

Конечно, данкертовские типы дыхания неадекватны реальной физиологии. Весьма трудно представить себе дыхание, которое является больше вдохом, чем выдохом, или наоборот. Но эта натяжка призвана сыграть конструктивную роль в теории Данкерта. Через дыхание можно связать психологические аналоги кривых Бекинга не только с ритмом музыки (что уже было сделано Бекингом), но и с мелодической ее организацией.

Итак: тип дыхания, в котором выдох и вдох «равноправны», реализует себя в «парящем мелосе», в котором существует «совершенное равенство направлений». Дыхание «вдохов» — в касцендентной (восходящей) мелодике, «разреженной» в области центра. Дыхание «выдохов» — в десцендентной (нисходящей) мелодике, с «уплотненным» мелодическим рисунком, угловато-зигзагообразным по своим контурам (ibid. фш)

Касаясь и ритмической стороны, Данкерт также расширяет представления Бекинга. Равномерному типу дывания аналогично преобладание слабых (женских) окончаний мотивов и фраз, постоянная четность формы. Преобладанию вдоха — господство ауфтакта и склонность к дополнениям. Преобладанию выдоха — господство сильных (мужских) окончаний, концентричность плана формы (ibid., 117).

«Парящий мелос» и четность формы характерны для Ландини, Палестрины, Генделя, Моцарта, Брукнера. Формы их сочинений выражают общее содержание — содержание первого типа, которое, по Бекингу, есть монизм мировоззрения. Данкерт так описывает

музыкальное выражение этого монизма: «Линия мелодии витает между Высотой и Глубиной, Светом и Тьмой. Эти парения предполагают особое пространство... Оно замкнуто, символизируя сферическое космическое бытие... Звуковое пространство едино, не расщеплено, постоянно заполнено. Будучи сферичным, оно завершено и устремлено к центру; путь движения в нем — извне внутрь... В парящем мелосе олицетворяется фундаментальное переживание: гармония с космосом, чувство безопасности пребывания в нем. Мелодическая линия, многообразно разветвляясь, образует произведение как сеть консонантных отношений... В роли структурообразующих интервалов наряду с квартой и квинтой действительна терция...» (ibid., 137).

Кажется, Данкерт находит четкие критерии для содержательного анализа звуковых форм. Однако эти критерии — скорее метафоры, чем доказуемые аналогии антропологически-культурного типа и типа звуковой ткани.

Уже сопоставление, например, вдоха и восходящей мелодики есть уподобление физиологического и звукового процессов по признаку, обретающему переносное значение (вдох есть расширение грудной клетки, ее подъем, и лишь по этой черте его можно уподобить восходящему мелодическому рисунку). Принцип метафоры — активизация переносного значения — простирается у Данкерта и на анализ музыкальной ткани как таковой. Так, различные мелодические стили сравниваются и уподобляются благодаря вычленению в них какого-то одного элемента (например, терции, играющей столь разную конструктивную роль у Ландини, Палестрины или Моцарта) и приписыванию ему некоторого общего во всех случаях смысла.

В результате аналогии, развитые Данкертом, представляющий собой не столько объективные подобия, сколько метафорический язык исследовательской интерпретации музыкального смысла.

От метафорических аналогий остается совсем небольшой путь до принципиального *Я-анализа*, т. е. вслушивания исследователя в себя, чтобы «через себя» постичь музыкальный смысл. Этот путь пройден в музыкальной герменевтике Германа Кречмара и Арнольда Шеринга.

Само произведение переходит в Я-анализ

В XX веке убежденным наследником эстетики чувства был Г. Кречмар. Согласно идеям этого музыковеда, чувства выражаются в музыкальном опусе, образуя его аффективное содержание, и одновременно определяют форму опуса. Кречмар полемически отвергал мысль о возможности неких самостоятельных законов формообразования (221, 84).

Однако откуда можно знать, какие именно процессы переживания «ведут» музыкальную форму от темы к теме, от мотива к его трансформациям? Отвечая на этот естественно возникающий вопрос, Кречмар полагается на две идеи. Первая восходит к учению об аффектах. Музыковед «вместе с древними» предлагает считать элемен-

ты музыки «фигурами» определенных эмоциональных состояний, которые можно однозначно указать словами (220, 173). В классификации таких «фигур» Кречмар исходил из элементарных подобий темпа звукового движения, его диапазона, громкостных качеств и мимико-голосового выражения эмоций. Схему соответствий, на которую исследователь опирался в своих толкованиях музыкального смысла, можно представить так (см.: 216, 70):

Медленно (осторожно, рассудительно, осмотрительно)	Быстро (бодро, весело, живо)
Низко (угнетенно, подавленно)	Высоко (радостно)
Узкий интервал (робко, нерешительно)	Широкий интервал (решительно)
Тихо (сдержанно, скрытно)	Громко (смело, мужественно).

Подобный подход к музыкальному смыслу приводил Кречмара к схематизму в содержательной интерпретации различных произведений. Ведь в самых непохожих друг на друга сочинениях есть типические темповые, громкостные, интервальные, высотные контрасты, которые для Кречмара были знаками совершенно определенных и всегда одинаковых чувств. И драматургия сочетания этих контрастных элементов легко может показаться неизменной, укладываемой в одну и ту же схему в разных сочинениях. Потому и в баховской фуге *C-dur* из I тома ХТК, и в первой части Второй симфонии Бетховена, и в «Порыве» Шумана, и в «Allegro e Pensieroso» Генделя Кречмар усматривал одно и то же эмоциональное содержание, одну и ту же психологическую «идею»: «борьбу между волнением и надеждой» (221, 77, 81).

Естественно, что такой схематизм смыслового прочтения произведений должен был как-то компенсироваться, возмещаться психологическими подробностями. Откуда же взять критерии «прикрепления» эмоциональных подробностей к музыкальной ткани? Здесь мы переходим ко второй основополагающей идее Кречмара, которая отсылает к процессу самонаблюдений исследователя в ходе слушания музыки.

По Кречмару, элементарная аффективная схема музыкального смысла «оживает в субъекте благодаря ассоциациям и воспоминаниям, его опыту жизни в мире поэзии, мечты и предчувствий» (220, 173). Иначе говоря, вслушивание в музыку дополняется (если не подменяется) вслушиванием в собственную интуицию.

Результаты работы интуиции фиксируются в метафорическом слове — итоге вслушивания исследователя в себя самого. Это слово Кречмар понимал как «смысл музыки в субъекте». Если рассмотреть метафорическую технику описаний музыки в работах Кречмара, то можно убедиться, что «в субъекте» смысл музыки «оживает» в виде языка «плохой поэзии, большей частью тривиальной, с со-

вершенно разрозненными картинами и фрагментарными сюжетами» (125, 34—35)⁶.

Для нас, однако, важно не литературное качество кречмаровских интерпретаций музыкального содержания, а их методологическая основа. А она включает признание известной произвольности, необязательности той или иной метафоры, которая легко может быть заменена другой. Сам Кречмар в связи с истолкованием фуги *C-dur* Баха писал об этом: «Думал ли Бах о жизненных происшествиях, или о явлениях природы, или об исторических событиях, или о произведениях искусства? Кто мог бы сказать об этом, кроме него самого! Число возможностей истолкования бесконечно» (222, 288). «Характерность музыкального произведения возбуждает фантазию слушателя, выводя ее на вполне определенные образы. Но было бы дерзостью принимать какой-то из них за единственно верный и настаивать на нем» (ibid., 174).

В концепции Кречмара наблюдается следующее противоречие. На уровне аналогии между определенными аффективными состояниями и определенными музыкальными (темповыми, громкостными, высотными, интервально-диапазонными) полярностями вся музыка нагружена одинаковым смыслом, в ней выражены одни и те же аффекты в примерно сходной последовательности. Поэтому появляется необходимость индивидуации музыкального смысла. И здесь-то аналогия трещит по швам, столь радикально разрываясь, что смысл произведения уже не вычитывается из его формы, но вкладывается в нее слушательским (исследовательским) сознанием.

Еще один шаг в данном направлении, и мы окажемся у той точки, с которой начинали рассмотрение эстетических концепций смысла музыки первой половины века. Мы вновь придем к отказу от аналогий невзвучиваемого смысла и звуковой формы, но придем как бы с другой стороны. Если в рассуждениях Х. Мерсмана *самó произведение* есть также *самó содержание*, которое ничему вне себя не эквивалентно, то во взглядах Арнольда Шеринга *самó произведение* никаким субстанциальным содержанием не обладает; оно наделяется смыслом благодаря «Я» слушателя-исследователя, проецируемому на звуковую форму. Таким образом, между формой музыки и ее содержанием никакой эквивалентности нет, но нет и объективного смысла *самого произведения*.

Шеринг исходил из метода *Я-анализа*. *Я-анализ* — это «способность понимать душевную жизнь других на основе собственного опыта» (267, 24). Такая предпосылка, как увидим, резко субъективизирует выбор объективных фактов.

Попытаемся это показать, начав с рассмотрения шеринговской методики выявления «идеи» произведения. Методика включает три операции. (1) Истолкование содержания, кроющегося за отдельными мотивами и тематическими сегментами опуса. Здесь особое значение имеет наблюдение над взаимосвязью элементов формы. Если по от-

⁶ Современник Кречмара композитор Х. Пфитцнер характеризовал его «Путеводитель по концертам» как «отвратительную разновидность путеводителя» (255, 153).

ношению к каждой из частей формы делается «прикидка» о ее символическом значении, то анализ взаимодействия частей, по мысли Шеринга, уточняет символический смысл каждой из них. «Ведь если символ понимать изолированно, то он обладает множеством смысловых наполнений, так что необходимо посредством определения его места и положения в каждом отдельном случае придти к относительной однозначности» (ibid., 26). Вслед за этим (2) можно, обозревая связь уже обретших «относительную однозначность» символов, думать о «гипотетической программе» сочинения. Здесь повышается роль исследовательского «Я» (впрочем, значительная уже и в рамках первой операции), ибо «гипотетическая программа» есть не что иное, как пересказ произведения языком литературных ассоциаций. Однако центральной в методе Шеринга является операция (3) поиска реальной литературной программы, которая могла бы руководить композиторским творчеством и которая возникает у композитора под влиянием круга чтения и жизненных обстоятельств. Эта «протопрограмма» должна, с одной стороны, соответствовать «гипотетической программе» исследователя, а с другой — вносить в нее ясность в тех пунктах, в которых сюжетного толкования не доставало или оно было неоднозначным.

Однако выведение «реальной» литературной программы зависит в практике Шеринга от «программы гипотетической»; историческая фактология, свидетельства о том, что читал и на что мог ориентироваться композитор, берутся весьма выборочно, так чтобы соответствовать уже сложившемуся у музыковеда программному прочтению произведения (на это обращено внимание: 216, 67—68).

Следовательно, не столько факты корректируют *Я-анализ*, сколько *Я-анализ* — факты.

Необходимо особо отметить еще одно обстоятельство. Шеринг стремится свести содержание звуковых форм к литературной программности. Но поскольку далеко не всегда именно литературные впечатления и ассоциации детерминируют композиторскую мысль, то обязательное отыскание их за всякой звуковой конструкцией не может не привести к произвольному «нагружению» музыки таким содержанием, к которому она сама по себе отношения не имеет. Мало того, что обязательный поиск литературной программы свидетельствует об абсолютизации принципов программной музыки; приписываемая любому сочинению программа становится медиумом проецирования музыковедческого «Я» в произведение как изначально пустую форму.

В концепции Шеринга возникает образ «самого исследователя» — инверсия мерсмановского *самого произведения*.

Начав с теоретической позиции, согласно которой нет никакой аналогии между внемузыкальным смыслом и звуковой формой, мы вернулись к ней, однако — с переменной знака: в первом случае акцент при познании смысла падал на произведение, во втором — на его интерпретатора. Между этими крайностями располагается

совокупность теоретических решений проблемы музыкального смысла, так или иначе воспроизводящих модель аналогии.

Расстановка сил в эстетике XIX века словно вывернута наизнанку: то, что было серединой, раздвоилось, образовав поляризованные крайности; бывшие же крайности сошлись в дифференцированную середину. Одновременно с расширением поля трактовок музыкального смысла обнаруживается сохранение опорных пунктов этих трактовок.

В частности, сохраняется односторонний взгляд на природу музыкального содержания. В каждой из рассмотренных концепций выделяется лишь один источник музыкального смысла. И если тот или иной исследователь не прав в своей односторонности, то тем не менее определенную сторону смыслового мира музыки он может очерчивать правильно. Можно задуматься в этой связи над точкой зрения Мерсмана, приписывающего звуковому материалу имманентные смысловые качества. Не в том дело, что звук обладает мыслительной силой (так прямо Мерсман и не формулирует, хотя это следует из его построений). Но всякий музыкант знает, что законы музыкального формования — не пустая игра звуковых сил, а выражение той логики композиции, в которой многократно спрессованы художественные образы целой музыкальной традиции. Собственно, акцентировка этого обобщенного смысла стоит и за Хальмовым различием *самой музыки* и музыкальных пьес. И даже за спекулятивными теолого-математическими построениями усматривается то же признание самостоятельной значимости законов музыки, в которые отложен художественный путь великой традиции. Сконцентрированный в них смысл носителям этой традиции кажется настолько ценным, что заставляет пересказать себя в предельных категориях (вроде «бога» или «поющего космоса»).

Можно, конечно, поиронизировать над безоглядными аналогиями музыки и развивающейся природы. Но не только вульгарные упрощения следует видеть за построениями Крыжановского или Шенкера. Ведь под мистифицирующей маской отсылка к естественному отбору или развитию организма скрывается признание процессуальности как основного содержательного качества музыкального образа действительности. И ход от типа движения к типу личности, развитый в трудах Бекинга и Данкерта, не бесперспективен. Разработка его может дать объяснение стилевым различиям в организации музыкального времени, которые анализируются в современной литературе, но редко объясняются (конечно, при этом тип личности нельзя понимать только в свете личности автора; речь должна идти о типе человека эпохи, а значит, к анализу музыкального содержания будут подключены социально-психологические контексты, контексты философско-мировоззренческие, контексты других видов искусства). Наконец, плодотворны в определенном аспекте и акценты Кречмара и Шеринга на интерпретаторе как «источнике» содержания музыки. Ведь смысловая жизнь произведения не замкнута в нем самом. И если мы размыкаем ее в сторону автора, то логично открыть ее и с другого конца — со стороны интерпретатора. Открывать, конечно,

не обязательно тем путем, который предлагал Шеринг, всюду искавший сокровенную литературную основу. Но и пренебрегать намеченной им возможностью нельзя. В конце концов, контекст слова (не только художественной литературы, но и философии, и публицистики, и обыкновенной повседневной речи) — это контекст мысли, внутри которого в культуре существует все.

Удивительно: одна плодотворная идея отмежевывается от другой, тем самым теряя свой объяснительный потенциал. Ощущается некий сдерживающий фактор, не допускающий теоретического контакта различных версий содержательной природы музыки.

В теоретическом арсенале музыкальной эстетики словно нет средства совместить разнокачественные уровни музыкального содержания в некоторое единство. Таким средством мог быть историзм — усмотрение самобытного многообразия музыкальных эпох, смысловых связей искусства с множеством разных культурных контекстов и в то же время — преемственности этих эпох и этих связей, их процессуального взаимодействия. Вместо этого теоретики исходят из образцов одной (как бы «главной») эпохи, одной («лучшей») традиции, видя в них наиболее чистое воплощение всеобщих содержательно-формальных законов искусства. Музыка — в лице этой традиции — как бы сама «запрещает» ученым дать свой (более широкий) адекватный образ.

Как обстоит дело во второй половине нашего столетия, в эпоху «антитрадиционализма», переходящего в «новый традиционализм»?

Глава 3.

МЕЖДУ БЕССОЗНАТЕЛЬНЫМ И СОЦИАЛЬНЫМ

В зеркале споров о современной западной культуре отчетливее других видны два пласта музыки: авангард и массовые жанры. Видны они как, в свою очередь, зеркальные отражения друг друга: на одной стороне — поиск и новация, на другой — перепевы стереотипов; здесь — узкий круг рафинированных знатоков, там — широчайшая популярность. Перевертывая друг друга, эти виды музыки обнаруживают, однако, и взаимоподобие, сходство контуров.

Сериальная композиция 1950-х годов уже на исходе десятилетия выявила свою «неуправляемость» (см. об этом: 124, 57—62). Тотально-упорядоченные конструкции сменились вариабельными, индетерминированными, алеаторическими и интуитивно-импровизационными процессами. Место рационального расчета заняли чувствования в бессознательное. Одновременно изоляция авторов в радиостудиях уступила место выходу на улицу, эзотеричные «структуры» — «музыке окружающей среды», вовлекающей в себя слушателей. Политическая индифферентность сменилась упованиями на музыкальный передел общества (вести к которому должен был передел сознания людей). И хотя впоследствии композиторы отказываются от крайностей неоавангардистского десятилетия, опыт 1960-х годов, с его

небывалым радикализмом, доминирует в представлении об авангарде, которое существует в культурном сознании и сегодня.

И это представление оказывается в чем-то сходным с тем образом рок-музыки, который сложился в журналистике и в научной литературе. Рок-музыка, с одной стороны, претендует на передел общественной жизни, — и когда связывает себя с социально-актуальной тематикой, и когда моделирует новые типы человеческой общности («коммуны», «группы», «команды»), и когда одну из существенных черт своей специфики видит в невероятной коммуникативности, в возможности объединить массы людей. С другой стороны, ей свойственно обращение к бессознательным механизмам психики, — и тогда, когда эстетизируются витально-органические импульсы человеческой активности, и тогда, когда в текстах и шоу обыгрываются сюрреалистические образы, и тогда, когда возникает ситуация погружения музыкантов и слушателей в медитативный транс.

В авангарде 1960-х и в рок-музыке по-разному объединяются социальные притязания и символизация бессознательного. Смысл обоих видов музыки, так сказать, социально бессознателен или бессознательно социален. И в этом отношении он как бы отражает концепцию человека, складывающуюся в наиболее популярных философских направлениях второй половины века.

Исследователи отмечают, что уже в начале XX века происходит «поворот западноевропейской философии к проблеме человека» (25, 5). За поворотом обнаруживаются две разные дороги. С одной стороны, еще в рамках психоанализа было обращено внимание на ту сферу человеческой психики, которая не вписывается в рамки сознания. В ней вели поиск оснований жизни, «последних смыслов», фундаментальных слоев человеческого существования (45, 75). С другой стороны, выделилась тенденция, «которая условно названа коммунологической. Она подошла к более или менее отчетливому пониманию того, что социум, или сфера человеческого общения, является той реальностью, которая имеет определяющее значение для человека» (57, 8). Эти дороги позднее могли сливаться в одну. В философии Г. Маркузе, например, активизация бессознательной чувственности рассматривается как социально значимая задача; социальная революция рассматривается в духе раскрепощения подсознания.

Музыкальная эстетика реагировала на эти творческие и философские ориентиры. В ней формировались новые представления о внемузыкальных источниках содержания музыки. Это, с одной стороны, бессознательная психика; с другой — движение социума. *Бессознательное* и *социальное* заняли место былых крайностей, выражавших субъективно-личностный и объективно-внеличностный подходы к смыслу музыки: *чувства* и *числа*, *Я-анализа* и *самого произведения*, константных авторских типов и эволюционирующей природы. Вместе с тем сохраняются — в виде заполнения дистанции между новыми крайностями — и позиции, сложившиеся прежде.

Входя в круг современных концепций смысла музыки, оттолкнемся от *Я-анализа*, которым завершалось для нас теоретическое разви-

тие в первой половине века. Сегодня происходит примечательная метаморфоза: *Я* остается, но *анализ* исчезает. *Я* исследователя уже не стремится аналитически расчлнить музыкальное произведение, но, напротив, синтетически воспроизводит его в себе, сливается с ним. С этой целью разрабатывается техника «расчистки» научного сознания, которое не должно мешать слуху открываться музыке.

Я-слушание, или смысл музыки во мне

Американский музыковед Лоренс Феррара обращается к феноменологической философии, стремясь на ее основе выработать новый способ изучения музыки, предпосылкой которого является тождество субъекта и объекта в интенциональном акте (т. е. в ситуации направленности внимания на музыкальное произведение).

Ученый пишет: «В основе музыкального анализа лежит фундаментальная, но непроясненная предпосылка. Имплицитно подразумевается, что знание, достигаемое аналитическим путем, есть объективное знание и должно быть таковым. Вера в это „должно быть“ коренится в научной методологии тех поколений, для которых априорное разделение между субъектом и объектом было молчаливо принятой аксиомой». Однако то, что знание объективно, по Ферраре, — не более чем миф; «познание неотрывно от того, кто познает» (177, 355—356). «Собственно феноменологическая тактика состоит в том, чтобы не манипулировать произведением, используя формальные мерки аналитических вопросов и позиций, но отвечать на вопросы, поставленные произведением» (*ibid.*, 356). Под этим требованием подразумевается примат «чистого» восприятия над рациональным анализом. В подобном случае для ученого возникает перспектива слияния с музыкой-объектом, а значит, думает Феррара, и ухода от своей субъективности, поскольку она существует только при противостоянии объекту. «Теперь он сам (исследователь. — *Т. Ч.*) является объектом; музыка, как субъект, спрашивает аналитика» (*ibid.*), а не он навязывает свои вопросы музыке.

Итак, вслушиваясь (а не анализируя), исследователь как бы становится частью музыки. Но тем самым музыка становится частью исследователя. А став частью субъекта, музыка вбирает смыслы, существующие в его сознании. Поэтому исследователь оказывается в ситуации вслушивания в себя, понимания своего понимания. Этот процесс складывается из нескольких процедур.

Первая — «открытие слуха»: «Слушать нужно так, чтобы фиксировать чистую звуковую поверхность, без попытки сразу понять ее структурную расчлененность» (*ibid.*, 359). Вторая и следующие процедуры образуют серию «синтаксических слушаний». «Синтаксическое слушание начинается на более фундаментальном уровне, чем уровень формы. До того, как некто слушает музыку интеллектуально, в качестве оформленных звучаний, он может слушать звуки как таковые» (*ibid.*). Над «синтаксическими» надстраиваются «семантические слушания». Феррара поясняет их задачу примером, заимствованным у Хайдеггера. Обыкновенные камни, валяющиеся

на улице, мы не замечаем или отшвыриваем, но когда эти камни есть часть контекста греческой архитектуры, их «каменность» (т. е. их «синтаксическая» вычлененность из контекста в качестве отдельных вещественных тел) повышается для нас в значении, мы эти камни не только замечаем, но и специально рассматриваем (*ibid.*, 361). Так и со звуками. По Ферраре — лишь в семантическом контексте (т. е. в рамках целого) может быть услышана их «звукость». Семантическим контекстом целого для Феррары является ассоциативное поле слушателя, рождаемое фоническим колоритом звуков в ходе «открытого слушания».

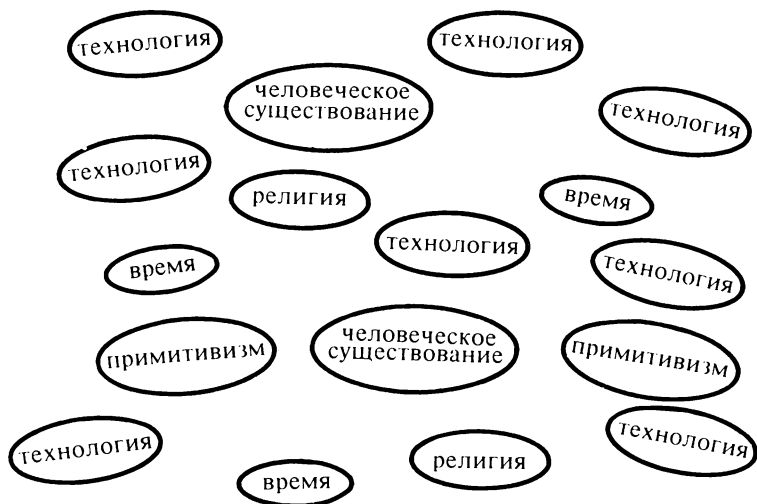
Наконец, за «семантическим» слушанием следует «онтологическое», т. е. уже специальное вслушивание в свое ассоциативное поле. Цель этой операции — распределение звуковых ассоциаций по рубрикам живущих в сознании общих представлений (*ibid.*).

Феррара иллюстрирует свой метод анализом «Электронной поэмы» Вареза.

Ряд «открытых» и «синтаксических» слушаний «Поэмы» приводит к выработке следующего каталога слышимых элементов.

«Семантическое» и «онтологическое» слушания выявляют два уровня ассоциаций. Первый — с предметами, которые являются источниками звуков (колокол, часы, аэроплан и т. д.). Второй — с представлениями, которым соответствуют в сознании данные предметы. Вот как это выглядит: «Звон колоколов символизирует время; все звуки, производимые электроникой, звуки сирены, сверла и т. п. символизируют технологию; бой часов и стук сердца символизируют время; голоса мужчины и женщины символизируют человеческое существование; звуки расстроенного органа символизируют религию».

Интегрированная схема «онтологии», которую символизирует «Электронная поэма», по Ферраре, такова (*ibid.*, 362—369):



«В этом сочинении звуки технологии преобладают и окружают все другие звуки. Человеческое существование, представленное мужским и женским голосом, отмечено в этом мире дезориентированностью и страхом...» (ibid., 370). «„Электронная поэма“ кристаллизует то, что значит „быть“ в современную эру. В нашей действительной жизни технология (компьютеры, автомобили и т. п.) окружает нас» (ibid., 369).

Как видим, «открытые», «синтаксические», «семантические» и «онтологические» слушания привели исследователя к трюизму, прекрасно выразимому без всякой музыки. Содержание музыки сведено к общим местам современной обыденной «философии истории», к расхожим смыслам, живущим в сознании музыковеда.

Примечательно, однако, то, что Феррара подчеркивает: «И через пять столетий, слушая это сочинение, слушатель интуитивно постигнет смысл нашего онтологического существования, который нельзя столь же адекватно передать никаким историческим источником» (ibid., 372). Конечно, если не считать источником рассуждения музыковеда, сумевшего тот же смысл передать словами, притом — без особых усилий. Но по поводу «пяти столетий» возникают сомнения. Те ассоциации, которые наблюдал в своем сознании музыковед, через пять веков могут исчезнуть (при условии отсутствия комментариев): что если не будет колоколов или даже автомобилей? Что произойдет тогда с концептом «технология» и, соответственно, с концептом «дезориентированность человеческого существования»?

Простирая опыт «самовслушивания» на пять столетий вперед, музыковед тем самым выдает собственное *Я* за историческое *Мы*. Сквозь эту подмену проглядывает действительная проблема.

Ведь и в самом деле смысл музыки дан только через воспринимающее сознание. Не оказавшись *во мне*, не будучи услышанной и понятой, музыка не осуществляется как смысл. Но, с другой стороны, всякое сознание индивидуально, неповторимо. Опираясь на него, исследуя тот или иной объект, значит отказать себе в научности, которая подразумевает, что обобщения выводятся не из уникальных фактов, а из повторяемых, воспроизводимых. Значит, *Я* должно превратиться в *Мы*. Но как?

Один из путей: усреднить воспринимающую индивидуальность, превратить ее в индивидуальность статистическую. Эту операцию осуществляет один из вариантов современной рецептивной эстетики⁷ — «точный» рецептивизм. *Я-слушание* превращается здесь

⁷ Рецептивной эстетике посвящена книга А. Я. Зиса и М. П. Стафецкой (31). Авторы, в частности, отмечают, что рецептивные теории имеют свою сильную сторону: они признают недооценивавшийся ранее факт «завершенности социального функционирования искусства в акте его восприятия». Однако абсолютизация восприятия, считают исследователи, ведет к субъективизму в построении теории искусства (31, 27).

в *Мы-слушание*: из множества анкет, свидетельствующих об ассоциациях слушателей, выводятся общие моменты.

Мы-слушание и двуликость слова

Само по себе статистическое обследование восприятия в определенных аспектах плодотворно. Оно способно дать картину слушательских вкусов, стереотипов выражения слушателями своих музыкальных впечатлений, другие конкретные материалы к анализу процессов восприятия. Однако здесь возможен и самообман метода. Возьмем его начало: анкеты. Это списки *слов*, выбранных и сгруппированных самим исследователем. Тем самым ученым заранее «подтекстованы» как слушательское восприятие, так и воспринимаемая музыка. С одной стороны, слова, в силу своей общезначимости, вроде бы способны ухватить общее в восприятии разных слушателей. Но, с другой стороны, возникает вопрос: почему именно этими словами оснастил исследователь свои анкеты, — этими, а не другими? Где критерий выбора конкретных слов? Если даже таковым является наибольшая распространенность определенных выражений в суждениях о музыке, то это не исключает их неадекватности восприятию конкретного слушателя: Ведь в анкете его восприятие «оречевлено» не своей волей и не своими словами, но волей и словами исследователя. При этом слушательское сознание резонирует (выбором тех или иных слов) на музыку, которая есть не отдельные «слова», а целостно-связный «текст». О каком же реальном ухватывании процесса восприятия — восприятия музыкального процесса — может идти речь? Кроме того, слова порой выбираются слушателем и вне всякой зависимости от слушаемой музыки: ведь и вне слушания, и до слушания, и во время него у анкетирзуемого может быть свое самостоятельное настроение, которое у одних так, а у других иначе нейтрализуется или усиливается под воздействием музыки; да она может и не произвести никакого воздействия (что мне бодрый марш, когда меня снедает недовольство собой?).

И еще одно соображение. Сторонники «точного» рецептивизма в музыкальной эстетике подбирают анкетирзуемую аудиторию так, чтобы в ней были представлены слушатели, не имеющие серьезного навыка общения с музыкой и начатков музыкального образования. Само по себе изучение вкуса разных категорий слушателей — дело полезное. Но когда все категории слушателей через статистическое обобщение «сливаются в единую цифру», возникает парадоксальная ситуация: зачастую понимание музыки исследуется на материале непонимания! Ученые попадают здесь в забавное положение: некий «музыкально необученный» человек почему-то оказывается главным источником научного образа музыки⁸.

⁸ Можно заметить общность между изложенными предпосылками «точного» рецептивизма в музыковедении и позитивистской философией науки, с ее постоянными апелляциями при выявлении смысла научных понятий к «необразованному человеку». Критик этого направления Пол Фейерабенд метко иронизирует: «Между прочим, кто этот необразованный человек? Цели, для которых он привлекается во многих рассуж-

Автор одной из наиболее капитальных работ, представляющих «точный» рецептивизм, Г. Кляйнен (211) отобрал для своего исследования следующую аудиторию. Из 114 опрашиваемых слушателей 41 человек имел музыкальное образование, 20 — некоторую музыкальную подготовку, остальные — либо очень незначительную, либо вовсе не имели таковой. Исследуя «среднее» восприятие этого неравноценно воспринимающего музыку контингента, Кляйнен стремится просеять его через сито словесных характеристик. С этой целью Кляйнен разработал наборы шкал, в которых слова-характеристики сгруппированы в контрастные пары. Первый набор шкал содержит оппозиции, фиксирующие взаимосоответствия воспринимаемых свойств музыкальной ткани и эмоциональных качеств (211, 31—32):

Темное — светлое...
Медленно — быстро...
Искусственное — естественное...
Звонкий — глухой...
Печальный — веселый...
Агрессивный — мирный...

После того как в этом наборе полярностей слушатели выбрали те или иные характеристики, компьютер чертит «полярные профили», которые показывают преобладающие и убывающие корреляции между разными парами. Так, полярность «быстро—медленно», описывающая музыкальный темп, тесно связана с «активно—пассивно», «оживленно—устало», «приподнято—меланхолично» (*ibid.*, 47—49). Шкала «громко—тихо» коррелирует как с «сильно—приглушенно», «жестко—мягко», так и с «крепкое—хрупкое», «здоровое—болезненное», «порывисто—сдержанно», «драматично—лирично» (*ibid.*, 48).

В эксперименте Кляйнена участвуют еще три факторных набора. Один из них включает в виде оппозиций характеристики музыкальной ткани, на которые слушатель должен членить музыкальное произведение. Кляйнен предлагает анкетиремым опознать в произведениях следующие противоположные качества: тип письма («гомфонный — полифонический»); гармония («простая—сложная»⁹); консонантность («богатство консонансов — богатство диссонансов»¹⁰); мелодические структуры («широкие интервалы—узкие интервалы»); мелодическая окраска («хроматика—диатоника»); мелодическая координация («трезвучная мелодика—свобода от трезвучий»); ритмика («акцентная—безакцентная»); ритмический рисунок («управляемый метром—не управляемый метром»); артикуляция («стаккато—легато»); регистр («высокий — низкий»); звуковое пространство («широкое—узкое»); динамический процесс («контрастный—неконтрастный») (*ibid.*, 33).

денях, показывают, что он не знает ни науки, ни политики, ни религии, ни чего-либо другого... Таким образом, он должен быть либо дикарем, либо идиотом. Я не знаю, какие мотивы приводят к философии, в которой наиболее интересным языком является язык дикарей и идиотов» (88, 94, сноска).

⁹ Отметим некорректность оппозиции «простая—сложная гармония». Неясно, что имеется в виду. «Простота» гармонии Моцарта — не та же, что «простота» шлягерной гармонии.

¹⁰ Вновь некорректность оппозиции: богатство консонансов не исключает богатства диссонансов, и наоборот.

Помимо этого имеются еще два набора. Первый — это перечень общих понятий, с которыми ассоциированы эмоции и эстетические оценки: любовь, смерть, женственный, инстинктивность, душа, здоровье, ненависть, наслаждение, одиночество, аскеза, скука, мечта, мужественность, опасность, отвращение, неизвестность, неопределенность, зло, покой, интеллектуальность и т. п. (*ibid.*, 36). Второй — это ряд так называемых «музыкальных понятий», с помощью которых слушатель фиксирует представление о специфических чертах музыки: ритм, синкопа, пауза, церковь, чембало, музыка барокко, музыка, адажио, аллегро, престо, форте, пиано, крешендо, гармония (*ibid.*, 37).

После того как машина подсчитывает корреляции между наборами, взятыми по два, результаты подсчетов располагаются на координатах попарно скрещенных пяти «осей». Так статистически описывается ментальное «пространство понимания» музыки. Оси следующие: «Веселое—грустное», «Сильное—хрупкое», «Космос—хаос», «Фантазия—отсутствие выдумки», «Чувство—дух». «К этим пяти измерениям сводятся все внутренние корреляции полярностей. Они суть основные измерения переживания музыки. Каждое качество музыкального переживания имеет свое четко определенное место в системе этих измерений» (*ibid.*, 56). В обозначенное этими смыслами ориентирами «пространство» включаются также понятия, передающие обобщенное представление о музыке (типа «престо» или «музыки барокко») и указания на музыкальные образцы, которые слушали анкетированные.

Посмотрим, каков музыкальный смысл в вычерчиваемом Кляйненом «пространстве понимания». Пока оно рассматривается как бы без «музыкального сопровождения», результаты подсчетов Кляйнена недалеко от обычного словаря синонимов и антонимов какого-либо языка. Так, к полюсу «Веселого» тяготеют характеристики: «игривое», «смешное», «забавное», «добродушное», «торжествующее», «быстрое», «оживленное», «активное», «динамичное»; к полюсу «Сильного» — «мощное», «здоровое», «стремительное», «экзальтированное», «громкое», «жесткое», «драматичное»; к полюсу «Серьезного» — «патетичное», «мрачное», «темное», «тоскливое», «угнетенное», «медленное», «сакральное», «плачевное», «меланхолическое»; к полюсу «Хрупкого» — «пассивное», «статичное», «спокойное», «углубленное», «тихое», «нежное», «лирическое» (*ibid.*, 57).

Гораздо менее тривиальной (но и более сомнительной) выглядит «геометрия пространства понимания», когда в нее включаются собственно музыкальные понятия и указания на произведения. Так, соль-минорная симфония Моцарта, Аллегро 101-й симфонии Гайдна, скерцо из 6-й симфонии Чайковского, жанр вальса и развлекательная песенка «Only you» оказываются в одной семантической рубрике — «любви»; тогда как в рубрике «ненависти» наряду со струнным квартетом Берга — внеевропейская музыка (*ibid.*, 104). В рубрике «интеллектуальности» рядом стоят финал 5-й симфонии Бетховена и «Картинки с выставки» Мусоргского; финал скрипичного концерта Брамса и кульминация 3-й части 5-й симфонии Бетховена (иными словами, части или даже фрагменты частей представляют определен-

ную семантику «наравне» с целыми и даже многочастными произведениями! Или симфония Бетховена не «вся» интеллектуальна, в отличие от «насквозь» интеллектуальных «Картинок с выставки»). А в рубрике «душевности» рядом с танцевальной музыкой (взятой вообще, в целом), песенкой «Only you», вальсом (как жанром), аранжировкой Swingle Singers прелюдии Баха — соль-минорная симфония Моцарта!.. (ibid., 104—105).

Что струнный квартет Берга противоположен шлягеру, а Брукеровский Траурный хорал — маршу, ясно и без статистики восприятия. Статистика вынуждает принять некую эквивалентность в слушательском восприятии композиций Брукнера, Моцарта, Чайковского, Вагнера друг другу, а также некоторому концепту «Мечта»; или — Стравинского, Берга, Штокхаузена друг другу и концепту «Неясность—отвращение». Или: Гайдна, Баха, Малера, Шумана — друг другу и «церкви—покою», «гармонии—пиано». Получается, что индивидуальные семантические особенности разных стилей и произведений совершенно теряются, растворяются в структурах субъективного понимания. И действительно, Кляйнен подчеркивает, что «при логической неидентичности друг другу произведений и понятий, они являются переживаемой эквивалентностью» (ibid., 120).

Откуда же этот вывод? Думается, из слов, из одинаковых слов, используемых анкетирруемыми в разных случаях. Слово, как когда-то в эстетике чувства, в нынешнем «точном» рецептивизме обнаруживает свое коварство: навязывает музыке смысл, которого в ней нет, и уничтожает тот, что в ней есть. Если же просто прислушаться к своему переживанию разных произведений, то эквивалентность будет более чем призрачной; логической неидентичности симфонии Моцарта и обиходного шлягера будет соответствовать и переживаемая неидентичность, — иначе откуда такая поляризация вкусов в отношении к «серьезной» и «легкой» музыке?

Нейтрализовать парадокс, возникающий в «точном» рецептивизме (который, как видим, в чем-то существенном далек от точности), можно, отказавшись от словесной фиксации восприятия. Но чем заменить слово? В какой внешней выраженности ухватить содержательную реакцию слушателя на произведение (и тем самым — раскрыть, с рецептивистской точки зрения, содержание музыки)?

От слова к символу. Бессознательный смысл музыки

В современной науке о музыке новую актуальность переживают старые идеи синэстезии. Вероятно, дело в их резонансе определенным тенденциям экспериментальной композиции. Например, в «Звуко-цвето-запах-игре» Й. А. Ридля (1975) реализована синэстетическая идея: друг на друга наложены три потока чувственного воздействия, которые в каждый момент предстают как единая смысловая ячейка (273, 159).

Такого же рода ячейки пытается выявить музыковед Миха-

эль Хурте, исследуя восприятие музыки. С точки зрения теории синестезии, каждое единичное впечатление (например, слуховое) имеет ассоциативный аккомпанемент (например, зрительный). Поэтому звуковые качества нагружены в восприятии обязательным символическим смыслом: они выражают видимые, осязаемые и т. п. качества, комплектуясь с ними в «интерсенсуальные группы» (202, 28, 37).

По Хурте, можно выявить, какие «интерсенсуальные группы» существуют в слушательском сознании, к каким зримым образом апеллирует музыка. Для этого разрабатываются анкеты особого рода. Они содержат символические изображения, на которые должно резонировать слушательское восприятие опуса. Интенсивность резонанса измеряется частотой указаний анкетированных людей на то или иное изображение, а также — выбором определяющих интенсивность реакции слов.

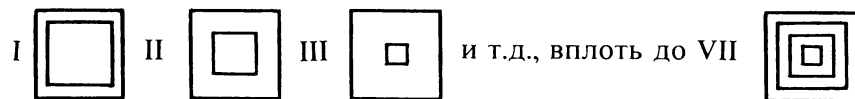
При этом Хурте стремится учесть процессуальность музыки, в которой градации высоты, громкости и т. п. даны не как абсолютные противоположности, но как ряд степеней. Поэтому составляются градуированные шкалы как для изображений, так и для словесной фиксации синэстетических впечатлений:



или:




или:



медленно	4—3—2—1—0—1—2—3—4	быстро
спокойно	4—3—2—1—0—1—2—3—4	оживленно
жестко	4—3—2—1—0—1—2—3—4	мягко
ясно	4—3—2—1—0—1—2—3—4	смутно
гадко	4—3—2—1—0—1—2—3—4	приятно
ярко	4—3—2—1—0—1—2—3—4	бесцветно

и т. п. (202, 178).

Предварительная стадия эксперимента состоит в выявлении эмоционального значения изобразительных символов (машина считает корреляции между выборами изображений и слов-характеристик). Хурте приходит к выводам, что картинки типа лучи «вызывают негативные ощущения — ассоциации с решеткой, преследованиями, чувство страха и т. д. Тенденция к приятным ощущениям здесь не присутствует» (ibid., 190). Напротив, квадраты действуют успокаивающе, «вызывают тенденцию к приятным ощущениям» (ibid., 192).

Основная стадия эксперимента дает, по мысли Хурте, возможность судить о наиболее сочетаемых с тем или иным произведением (правда, сочинения в эксперименте прослушивались не целиком) изобразительных символах. Так, символ  в меньшей степени соответствует «Смерти Озе» из «Пер Гюнта» Грига, чем «Поганому плясу» из «Жар-птицы» Стравинского (соответствующие показатели интенсивности резонанса: 66,75% и 98,25%). Символ «лучи» больше коррелирует с «Жигой» из фортепианной сюиты ор. 25 Шёнберга (95,50%), чем со «Смертью Озе» (85,43%). В то же время в сопровождении «кругов» «Поганый пляс» «приятен» на 47,7%, в сопровождении «углов» — на 58,1%, а «квадратов» — на 44,0%.

О чем говорят эти данные? Прежде всего, о том, что между зримым и слышимым существует отношение дополнительности. Впрочем, это ясно и без эксперимента Хурте, хотя бы из практики оперного или балетного театра, а также кино и телевидения. Во-вторых, как формулирует Хурте, взаимодополнительность эта есть корреляция сложного с простым и обратно: «Если музыка очень сложна, то картинки должны быть проще, если же музыка структурирована просто, картинки могут быть усложнены» (*ibid.*, 287). Но и это ясно без эксперимента: внимание не может одинаково интенсивно сосредоточиваться и на звуковом процессе, и на изображении.

О чем еще, как хотел бы Хурте, должны были говорить приведенные данные? — О существовании символических констант бессознательного понимания музыки, резонирующих на услышанное. Эти константы выражаются в «лучах», «квадратах» и т. п. Однако получается, что одна «загадка» (музыкальные фрагменты, с их непересказуемым смыслом) сводится к другой (к изобразительным символам, которые требуют истолкования).

И это не случайно. Ведь бессознательное содержание, которое Хурте стремится ухватить при помощи изобразительно-символических «ловушек», остается самим собой до тех пор, покуда оно не осознано. Вопрос здесь исключает возможность прямого ответа.

Вот почему теоретики, акцентирующие аналогию звуковых форм и бессознательной психики, постоянно приходят к равенству определенного и неопределенного: к эквивалентности звуковой структуры с некоторым «X».

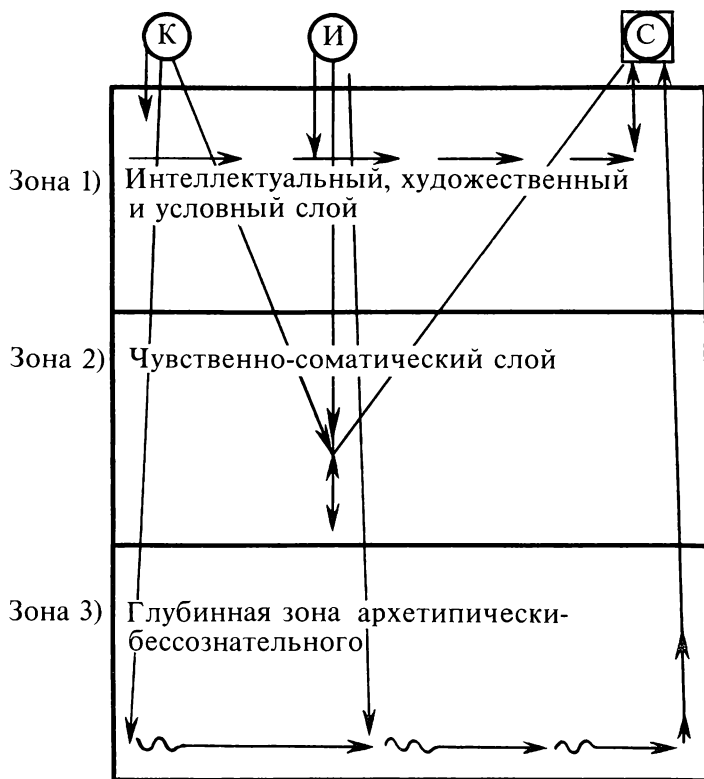
Австрийский музыковед Андреас Лисс, исследуя проблему понимания музыки, выделяет слой, на котором должно существовать безусловное понимание слушателем любого произведения. Этот слой формы выражает «архетипы бессознательного» — живущие в психике людей символические фигуры, которые зародились на ранних стадиях истории¹¹. В отношении к архетипам бессознательного люди абсолютно одинаковы, потому и возможна на этом уровне коммуникация между композитором и публикой. Коммуникация между компо-

¹¹ Понятие «архетипов коллективного бессознательного» введено швейцарским психологом и философом К. Г. Юнгом (см. о его концепции в связи с проблемами художественного творчества: 7; 48). Юнг считал, что в художественном творчестве действуют некоторые «врожденные возможности представления, ставящие известные

зитором и слушателем состоит в сигналах, указывающих на архетипическую область. «Короче говоря, свое рождает свое! А не-свое (как чужое) у-сваивается кем-то чужим! Таким образом, это и есть „корреспонденция“ [Лисс обыгрывает двойной смысл слова: „соответствие“ и „диалог“. — Т. Ч.], образующая основу процесса переживания. Речь идет не о прямой „передаче содержания“, но скорее — о заклинании своего, взывании к своему... Это и есть то, что я называю „попаданием в точку встречи“ — пониманием» (236, 79).

Другие «этажи» музыкального содержания могут уже и не находить такого «само-взаимопонимания», потому что соответствуют сознательной сфере.

Лисс поясняет свои идеи следующей схемой:



К—композитор И—исполнитель С—слушатель

границы уже самой смелой фантазии... в каком-то смысле априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования...» (курсив Юнга. — Т. Ч.). Эти «априорные идеи» и есть архетипы, или праобразы, повторяющиеся «на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. <...> ... Это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа. Усредненно отображая миллионы индивидуальных переживаний», архетипы, по Юнгу, проецируют эти переживания на символические фигуры — демонов, людей, событий (см.: 106, 228—229).

«Зона 3», в границах которой звуковые формы общепонятны, так как эквивалентны коллективным бессознательным архетипам, однако, неанализируема. Поэтому и вообще «для анализа произведений сегодня наступает финальная стадия» (*ibid.*, 15). Словом, «пусть X равняется X »¹².

Впрочем, в сегодняшней науке есть попытки обойти « X », постулируя бессознательное содержание музыки. В этих случаях неосознаваемое содержание психики связывается с некоторыми соматическими явлениями; основания музыкального смысла отыскиваются не столько в «душе», сколько в «теле» человека. Этот ход мысли можно связать с биологизаторскими устремлениями в современных гуманитарных науках (41; 79).

Обратимся к статье Дэвида Кина (208).

Кин исходит из онтогенетической первичности слухового чувства и того, что первично этому чувству задан ритмический пульс, регулярный повтор. «Первые звуки слышны человеку уже во внутриутробный период. Главные из них — регулярные ритмы материнского пульса и дыхания. Я думаю, что программирование ритма — ожидание, что некоторые модели будут регулярно повторяться, — имеет место уже во внутриутробный период и продолжается после рождения благодаря тому, что ребенок слышит собственное дыхание. Ведь нет ничего в мире, к чему мы были бы ближе, чем наше дыхание» (208, 324).

Кин акцентирует повторность как естественно-природную основу музыки. И это, в принципе, верно — до тех пор, пока к повторности не сведена вся конкретность музыкальной ткани. Между тем, как увидим, именно такова тенденция размышлений Кина. И она согласуется с опытом современного медитативного творчества, стремящегося воплотить в музыке не природно-физиологическое, но религиозное переживание, техника вызывания которого также связывается с повторностью. Так, композитор М. Келькель пишет о 12 000-кратном повторении в день заклинаний и молитв как модели для современных музыкальных форм (209, 168). Вернемся, однако, к взглядам Кина. На «дыхательный» счет накладывается другой, осуществляемый бессознательной психикой. «Мириады элементов информации постоянно проникают в нас через наши органы чувств в течение нашей жизни, и почти вся эта информация соотносится с нашим предшествующим опытом... Но мы осознаем только узкую сферу этой информации». Однако на уровне бессознательного ведется учет всей поступающей информации. Здесь происходит «бессознательное скандирование», повторяющее за органами чувств все, что в них проникает. «Скандирование» происходит в ритме дыхания. Этому «скандированию опыта», с точки зрения Кина, «кажется адекватным Лейбницев образ бессознательно считающей души» (208, 331—332).

¹² Цитируется название одной из пьес в рок-композиции Лауры Андерсон «Большая наука», — композиции, которая, по замыслу автора, апеллирует как раз к бессознательному.

Так понятая, музыка противостоит у Кина словесному языку. Противостояние аргументируется обращением к звукопроявлениям ребенка, еще не умеющего говорить, и — больных расстройством речи. «Ребенок музыкально активен задолго до того, как постигает символическое значение информации. Он не имеет трудностей в продуцировании звуковых событий идентичной длины или идентичного членения» (ibid., 331). Точно так же больной афазией, который не помнил и не мог произнести свое имя, свободно повторял мелодии из трех звуков, объединяя повторения попарно, создавая подобия причинно-следственных отношений, чередований вдоха — выдоха. «Несмотря на повреждение речи, его музыкальные способности остались нетронутыми... Вопреки своему состоянию (или благодаря ему), он предпочитал напевать изо дня в день. Еще более примечательно, что его напевы строились по модели предшествующее — последующее, которая близко соответствует модели вдох—выдох» (ibid., 332).

Кин стремится показать, что люди, потерявшие способность рефлексии, но дышащие и бессознательно усваивающие чувственный опыт, способны к творчеству музыкальных форм. Следовательно, звуковые конструкции воплощают смыслы, находящиеся «под» рефлексией. Можно было бы спросить: каково художественное качество «напевания изо дня в день» больного афазией? Однако применительно к бессознательным механизмам вопрос о художественной ценности не встает.

Если для Хурте или Лисса бессознательное содержание музыки — это «X», некая «вещь в себе», то для Кина — это «все», с чем соприкасается человек, весь его чувственный опыт, вся информация, которая входит в него извне. Делает ли такая трактовка «X» бессознательно-го чем-то определенным? Пожалуй, нет. *Неизвестно что и всё вообще* равны своей неопределенностью. Так или иначе, но дело сводится к аналогии известного (звуковой формы) с неизвестным (содержанием бессознательной психики). Если звуковые формы доступны анализу и наблюдению, то бессознательное содержание психики — нет. Их аналогия оказывается постулатом, который принимается, но исключает аргументацию. Но в таком случае аналогия отрицает самое себя, ведь аналогия — это то, что очевидным образом подобно.

Поэтому линию поисков музыкального смысла в эстетике наших дней можно вести далее к концепциям, анализирующим несводимость невзвучкового содержания к звуковым формам, и, обратно, — принципиальную неаналогичность невзвучкового смысла и музыкальной формы.

Внепонятность музыкального смысла и понятность его истолкования

Ханс Хайнрих Эггебрехт — один из крупнейших авторитетов современного западного музыкознания. Его труды отличаются глубиной и продуманностью аргументации, в них впечатляющим образом раскрывается сложность рассматриваемых проблем. Проблема смысла музыки для ученого сложна прежде всего тем, что, решая ее,

необходимо объяснить парадокс: признается непереводаемость содержания искусства звуков на словесный язык, и вместе с тем существует практика такого перевода.

Отправная точка рассуждений ученого — положение о «специфичности музыкального смысла». Это значит, что объективно смысл музыки тождествен ее звуковой конструкции (170, 48). Эггебрехт утверждает: «Музыка означает не что-то внешнемузыкальное; она означает самое себя» (170, 49). Необходимо, однако, объяснить, каким же образом в языке описаний музыки могут фигурировать такие слова, как «борьба» или «надежда», — иначе говоря, понятия, чья определенность противоречит внепонятийности внутризвучкового смысла. Задача Эггебрехта сводится к изучению трансформации «музыки, означающей самое себя» в сознании интерпретатора, в котором она начинает означать, например, «сквозь тернии к звездам».

Постановка этой задачи связана у Эггебрехта с различием музыкального смысла (Sinn), равнозначного структуре произведения, и музыкального содержания (Gehalt), выступающего в качестве результата слушательской (исследовательской) интерпретации произведения (173, 11). Собственно музыкальный смысл — предмет анализа; содержание же составляет даже не предмет, а результат интерпретации результатов анализа. Тем самым смысл объективен; содержание же как бы субъективно, зависит от сознания интерпретатора.

«Музыкальный смысл можно реально описать лишь музыкальным способом», — пишет Эггебрехт (*ibid.*, 23). Это налагает определенные ограничения на анализ. С точки зрения ученого, музыкально-теоретические термины, выработанные традицией, имеют то же значение, что нотный пример. «Подобно тому как нотная запись музыки опосредствует ее смысл, не будучи сама этим смыслом, так же можно описать музыку посредством слов, не считая вербальность идентичной смыслу... Вербальный технологический анализ (включая его специфический письменный язык, как-то: упрощенно-схематическую передачу нотного текста, диаграммы, буквы, цифры) приближает к понятийному познанию музыку, лишенную понятийного смысла» (*ibid.*). При этом слова описания играют фундаментальную роль. Так же как индивидуальный стиль модифицирует нормы, что создает, по Эггебрехту, конкретную музыкальную структуру-смысл, так и меняющаяся терминология музыковедения отражает подобную индивидуацию (*ibid.*). «Таким образом, музыкальная терминология, если ее применять научно осознанно... адекватно соответствует историческому смыслу музыки» (*ibid.*, 24).

Итак, анализ как научно осознанное определение в музыковедческих терминах музыкальной структуры постигает музыкальный смысл. Тогда интерпретация результатов анализа должна фиксировать «содержание» музыки. Поскольку же интерпретация отличается от анализа употреблением лексики, выходящей за рамки музыковедческой терминологии, то получается, что содержание музыки — это слова, которыми восприятие определяет свои внешнемузыкальные ассоциации.

Необходимо как-то связать анализ и интерпретацию, иначе тезис о связи смысла и содержания не будет доказан. Эггебрехт решает задачу, расчлняя восприятие надвое. Глубинная сущность восприятия состоит, по Эггебрехту, в слиянии с произведением, отождествлении себя в процессе слушания со звуковым процессом.

«Понимание музыки, — пишет Эггебрехт, — насквозь непонятное, невербализуемое, чувственное, эстетическое понимание, а именно то, что осуществляется как эстетическая игра, чей принцип и интенция — в понимании себя через себя самое, т. е. в определении своего смысла, исходя из заданных правил игры. К примеру, звук в тональной мелодике, когда мелодия звучит, определяется благодаря его интервальной связи с предшествующими и последующими звеньями, благодаря его отдаленности от основного тона, благодаря тональности и ладу, его месту в метрической структуре такта или группы тактов, его ритмической позиции и т. п. И поскольку этот звук проясняет свой смысл посредством других звуков, то и сам он принимает участие в определении смысла других звуков. Этот определяющий чувственное восприятие процесс дефинирования смысла очень точен и вместе с тем — как понятно из простого приведенного примера — сверхсложен; он более точен и более сложен, чем анализ, который трансформирует игру эстетических определений в понятную конструкцию» (*ibid.*, 267—268). Чувственное понимание музыки, рассмотренное как игра, которая сама дает понять свои правила, по Эггебрехту, вызывает эффект эстетической идентификации слушателя со слушаемым. «Эстетическая идентификация... составляет базис понимания искусства вообще, а в отношении музыки (эстетичнейшей из всех искусств, ибо она наиболее чувственна) она особенно важна, рождая в слушателе соосуществление музыкального звукочувственного процесса структурирования, со-игру играемому, ибо слушатель в своем здесь-и-теперь-бытии становится идентичным слушаемому; в обоих происходит одно и то же: самоопределение чувственного смысла» (*ibid.*, 268—269).

Глубинный слой восприятия, как видно из этих пояснений Эггебрехта, отличается от анализа как способа постичь смысл-структуру лишь большей адекватностью (большей ясностью и точностью), но не в принципе. Как анализ есть пересказ музыки музыкальным способом, так и восприятие на своем глубинном слое есть понимание музыки музыкальным способом: через отождествление себя с произведением, превращение себя в музыку. Можно сказать, что восприятие как «со-игра играемому» не столько вос-принимает музыку, сколько само вос-принимается ею. Но это значит, что на данном своем уровне восприятие не может породить никакого содержания, никакого *Gehalt*, оно лишь повторяет смысл музыки, ее *Sinn*.

Второй уровень восприятия отличается от эстетической идентификации, как рефлексия отличается от чувства (*ibid.*, 276). Этот уровень Эггебрехт называет «эстетическим познанием». Оно «нацелено на служение чувственному пониманию, чтобы оно разобралось в самом себе» (*ibid.*). В отличие от научного познания, эстетическое «интересуется объектом не как тем, относительно которого надо узнать, что это такое, но больше и даже исключительно тем, что совершается в субъекте в ходе процесса чувственного понимания» (*ibid.*, 277). Субъект выговаривает свое чувство, вербализует его; здесь-то и рождается содержание, *Gehalt*.

С точки зрения Эггебрехта, именно в слушателе смысл-структура и содержание воссоединяются: «Вместе они создают полноту нашей эстетической экзистенции, в которой снимается противопоставление чувства и познания, связываются воедино понятийное и внепонятийное понимания» (ibid.). Однако, как представляется, это единство можно, скорее, считать механическим сосуществованием «друг возле друга» или «друг после друга» разных способностей субъекта-слушателя: способности отождествляться с произведением и способности вести внутреннюю речь о себе самом. С одной стороны, слушание музыки, с другой — говорение о слушаемом (во времени эти процессы несовместимы). Кроме того, Эггебрехт не объясняет, почему именно такие-то слова говорит эстетическое познание об эстетической идентификации, как и каким образом именно одни, а не другие понятия надстраиваются над внепонятийным чувством.

В более ранней работе автор наталкивается на необходимость такого объяснения. Констатируя, что «смысл и содержание музыки различны так же, как звук и понятие» (170, 52), ученый рассматривает внепонятийное и понятийное как две стороны слушательского восприятия. При этом вводится мотив предопределенности обеих установок восприятия (т. е. и вне-, и понятийной) традицией: «Коллективное сознание в сфере музыки, с его ожиданиями, сформированными предшествующими образцами, и с его предвосхищением направлений инновации, — это предопределенное сознание, и притом не только в отношении смысла, но и в отношении содержания музыкального творчества; это сознание мыслит сообразно как традициям музыкального смысла, так и традициям понятийного понимания» (ibid., 54).

Однако традиция, о которой пишет Эггебрехт, еще не объясняет, почему в восприятии сочетаются внепонятийные и понятийные установки; ведь и она, подобно восприятию, которое из традиции должно получить единство этих двух сторон, сама раздвоена на них.

Можно видеть, что Эггебрехт начинает и продолжает этой раздвоенностью. Произведение раздвоено на смысл и содержание (т. е. на звуковую структуру и возможность ее словесной интерпретации); объединить эти стороны может музыкальная наука. Но она сама раздвоена на анализ (постигающий смысл-структуру) и интерпретацию (постигающую смысл анализа). Другой вариант объединения — восприятие, но оно также раздвоено на эстетическую идентификацию (понимание) и эстетическое познание (подыскивание слов для обозначения своего понимания). И науку, и восприятие может воссоединить традиция, но она тоже раздвоена на ожидания коллективного сознания, различные в областях смысла и содержания. Воссоединяя раздвоенную традицию, Эггебрехт обращается... вновь к самой музыке (с которой начались все эти раздвоения). Музыка, пишет ученый, «на своем фундаментальном уровне есть система абстрактных и абстрагируемых музыкальных норм (правил, образцов, матриц...), которые на стороне субъекта (слушателя) выступают как образцы понимания и как установки ожидания... Таково, например, в учении о контрапункте XIV века запрещение более чем

трех параллельных несовершенных созвучий (терций, секст), — правило, которое является в композиторской практике оперативной нормой... Вопрос о музыкальном смысле нормы — это вопрос о ее музыкальном „Почему“ [„Wagum“]. Специфически музыкальный смысл названной нормы — конституирование звуковой перфекции (совершенных созвучий — квинты и октавы, или квинто-октавного созвучия) как постоянного пункта связи, задающего систему письма... Но и господство звуковой перфекции — это еще не последняя основа, оно также может быть понято (и словесно объяснено) в своем музыкальном смысле, а именно — через его объединяющую роль в нормативной системе в целом, в которой оно только и может что-то „означать“...» (ibid., 50—51). С другой же стороны, и это тоже относится к сущности музыки, «музыка может не говорить слов „борьба“ или „наслаждение“, „желание“ или „ожидание“... но она может выразить называемые этими словами и словами вообще понятийные поля столь конкретно, со столь высокой точностью и столь тонкими оттенками, как на то не способно никакое слово...» (ibid., 55).

Итак, музыка, подобно восприятию (а также — традиции), есть двойкая сущность, в которой одна сторона (смысл) «понимается» второй стороной (содержанием). Как в восприятии эстетическое познание познает эстетическую идентификацию (т. е. вторая сторона восприятия познает первую), так и в музыке устанавливаются отношения самопознания: содержание произведений говорит об их структуре. Понятийное есть способ привести к «удобопонятности» непонятный музыкальный смысл.

При этом аналогии между смыслом-структурой произведения и содержанием — словесной его интерпретацией — нет. Есть же некая причинно-следственная связь, которую Эггебрехт отождествляет с традицией: в традиции как бы спонтанно прикрепляются друг к другу музыкальный смысл и его словесная интерпретация.

Существуют ли в процессе этого взаимоприкрепления какие-то закономерности?

Проанализировать взаимообусловленность языка интерпретации музыки и языка самой музыки стремится Карл Дальхауз. Его музыкально-эстетические взгляды ориентированы на совокупность методологических идей, разработанных в философской феноменологии и герменевтике. Из первой ученый усваивает ход мысли, согласно которому значение объектов для человека определено направленностью (интенцией) его сознания; из второй — идею о выраженности интенций сознания в языке¹³.

По Дальхаузу, музыкальный язык «интенционален». Что это значит? Приведем такой пример. Сильная доля такта как логическая функция всегда одинакова, а ее звуковые воплощения могут быть различными (акцент, аккорд с задержанным диссонансом,

¹³ По М. Хайдеггеру, язык представляет собой «дом бытия», «условие явления вещи» (см.: 23, 54).

определенное расположение в такте мелодических фигур и т. д.) (134, 13).

«...Речь идет не об акустическом, но об интенциональном моменте: сильная доля такта не всегда маркирована акцентом; внешнее крещендо может сублимироваться во внутренний подъем чувств, не будучи реальным акустическим усилением звучания; функция доминантсептаккорда не обязательно предопределяет его акустический субстрат, а функциональный диссонанс — как в четвертом такте Моцартова „Юпитера“ октава в качестве задержания к септима — может быть акустическим консонансом» (152, 170). По Дальхаузу, акустический слой музыки служит выражением такого не звучащего самого по себе, лишь «имеемого в виду» содержания, как логическая функция «диссонанс» или формальная функция «доминантсептаккорд». Иными словами, «внешняя» (звуковая) форма музыки выражает ее «внутреннюю форму» (150, 80), которая и есть собственно музыкальный смысл.

Этот вывод подкрепляется историческими аргументами. Ранее определения теории гармонии были ориентированы на «субстанцию» — на интервальный состав аккордов (в теории Рамо все септаккорды называются «доминантами»); зато позднее, напротив, осознается относительная неважность интервального состава для выражения «функции» (в теории Римана) (130, 21; 160, 131). Музыкальный язык, таким образом, развивается в сторону размежевания внутренней (логической) и внешней (акустической) форм, что и отражают теоретические определения.

Дальхауз прослеживает действительную двойственность акустического и логического в музыке. Однако надо заметить, что это обстоятельство не специфично для музыки. Оно имеет место и в словесном языке. Например, функция подлежащего не обязательно морфологически выражается именем существительным в именительном падеже — особой звуковой формой слова. В таких предложениях, как «Далече грянуло Ура» или «Курить воспрещается», междометие «Ура» и глагол (инфинитив) «Курить» суть подлежащие (см.: 49, 190). Грамматические категории, как в музыке — логические (типа доминанты или сильной доли такта), являются в вербальном языке носителями обобщенных значений, а не просто «пустой» формой. Можно согласиться с Дальхаузом в том, что звуковая форма музыки является знаком ее логической формы, и оговорить в то же время, что в этом музыкальный язык родствен языку слов. Однако в словесном языке существуют и значения более конкретные, чем те, что передаются грамматическими связями. Можно ли такие отыскать в языке музыкальном?

К этому вопросу Дальхауз подходит двойственно. С одной стороны, вроде бы можно. Но, с другой стороны, отыскиваются эти значения не в самом музыкальном языке, не путем его прямого анализа, а косвенно, путем анализа языка описаний музыки.

Дальхауз обращается к анализам произведений Бетховена в известной книге В. Рицлера (261). Внимание исследователя направляется на грамматическую структуру фраз; выясняется, какие тер-

мины фигурируют в качестве подлежащего и, следовательно, обозначают субъект действия.

«Субъектом выступает то композитор (он „начинает тему“ или „заканчивает часть“), то слушатель (который „вдруг оказывается в такой-то тональности“), то музыка в целом, или же отдельный инструмент („излагающий мелодию“), а иногда тема (она „все время возвращается к одному звуку“), или интервал (который „строится от центрального тона“). Симфония в ее словесном описании репрезентируется поочередно то как авторское творение, то как событие, в котором принимает участие слушатель, то как состязание инструменталистов, то как саморазвивающийся процесс, то как драма, в которой актерами являются темы и мотивы» (139, 42).

Наблюдается, таким образом, лексическое расщепление грамматической формы подлежащего при описании музыки. Это, по Дальхаузу, означает, что «музыка в своем существе есть процесс, лишенный единого субъекта действия» (*ibid.*, 43). Постоянное же приписывание музыке субъекта (хотя и множественного — то инструмент, то тема и т. д.) — результат проекции на звуковую форму исторических стереотипов понимания музыки, зафиксированных в языке ее описания. Среди них Дальхауз выделяет: представления о композиторе как главном лице музыкальной истории — как о творящем музыку субъекте; о «самодействующей» логике музыкального развития; об эмансипированной инструментальной музыке, переставшей быть фоном для танца или словесного текста и потому осознанной в качестве «драмы» тем и мотивов (*ibid.*, 44). «Логическая противоречивость Ридлерова описания представляет собою, следовательно, выражение парадоксальной одновременности различных определений» того, что есть музыка, накопленных музыкально-историческим сознанием (*ibid.*).

Таким образом, существуют два смысловых уровня музыки. Первый — интенциональный смысл звуковых форм, т. е. их логика, непереводаемая на какой-либо иной язык. Второй — тоже интенциональный смысл, но уже — языка интерпретации музыки, отражающий в себе некоторые специфические черты звуковой логики, однако прибавляющий к ним содержание, заданное историческими стереотипами понимания музыки. Зависимость этих уровней друг от друга — неполная, частичная. Скорее, речь должна идти о результате встречи двух относительно самостоятельных интенций: той, что звучит в самой музыке, и той, что внушена слушателю литературой о музыке.

Правильно наблюдение ученого: «То, что можно услышать в музыке, связано с тем, что можно о ней прочесть» (131, 169). Однако эта формула необратима: то, что «можно прочесть о музыке», не вполне и не всегда зависит от того, «что можно в ней услышать». Ведь слышима логика, стоящая за акустическими структурами, — слышима, скажем, логическая функция диссонанса. Как же связана она с какой-нибудь метафорой из текста описания музыки? Это остается неясным, сколько ни настаивать на том, что «язык о музыке является частью самих произведений, а не простым добавлением к ним» (139,

46). Безусловно, «язык о музыке» становится «частью произведения» — формула «Так судьба стучится в дверь» стала для нашего исторического сознания частью 5-й симфонии Бетховена. Но с самого начала, в момент написания симфонии не было этой формулы и «частью произведения» она если и являлась, то виртуально, в виде возможности. В чем же могла заключаться эта возможность? Как головной мотив 5-й симфонии Бетховена инициирует появление в языке о музыке афоризма Ромена Роллана?

Похоже, перед Дальхаузом этот вопрос не встает. Ученый анализирует в большей мере наложение языка описания на музыкальный язык, чем порождение вторым первого. Если же задаться вопросом о зависимости конкретной содержательной интерпретации от смысла, выраженного звуковыми структурами, то в них надо будет вычленивать не только слои обобщенных логических интенций, но и слои конкретных значений, находящих себе эквиваленты в словесном языке.

Но ведь это уже пытался делать, например, Г. Кляйнен в своей статистике слушательского понимания музыки. И не получилось. «Изреченная» музыка оказалась «ложью». Может быть, между конкретными значениями музыкальных элементов и эквивалентными им элементами языка описания музыки надо выделить какое-то промежуточное звено, осуществляющее трансформацию одного в другое? Что может считаться таким звеном?

Внепонятийность музыкального смысла, «внятная внепонятийность» жеста и понятийность слова

Рюдигер Биттнер спрашивает: «Какой смысл заключается в положении о том, что музыка — это язык?» (122, 173). Мысль о языкоподобии музыки покоится на признании за ней известной выразительности. Однако выразительность музыки специфична: можно говорить о том, что она имеет выразительность, но нельзя сказать, что она выражает нечто; тем более трудно сказать, что же именно она выражает (ibid.). В сравнении с языком слов, выражения которого отмечены определенностью, т. е. определены тем, что ими выражается, музыка выразительна не определено (и Биттнер вспоминает слова Гегеля о неопределенности чувств, выражаемых звуками и гармоническими соотношениями). О чем же еще говорят, как о неопределенно-выразительном? О жестах. «Мы называем жест выразительным, или говорим о выразительной мимике актера, или о том, что некто имеет выразительный взгляд, но не можем дать в этих случаях точного определения: что же именно выражается» (ibid.).

Сходство музыкальной и мимически-жестовой выразительности отмечает и Питер Кайви. Специфические характеристики музыкальной ткани можно уподобить эмоциональным жестам человека. В то

же время, по Кайви, музыкальная «жестикаляция» разделяется на безусловную и условную. Минор — безусловно печален, тогда как использование в аффективных целях диссонанса или хроматизма зависит от традиции восприятия, оно условно (210, 105).

Начальные такты соль-минорной симфонии Моцарта приводятся Кайви в роли самоочевидного примера «грустной» эмоции, безусловно присущей минору, ибо «насколько мне известно, нет никого, кто пытался бы характеризовать эти такты как исполненные бодрого настроения» (ibid., 16). «Увы, — замечает по этому поводу рецензент, — автор не знаком с Зигмундом Шпетом и его книгой „Великие симфонии: как их узнавать и запоминать“, где симфонические темы подтекстованы мнемоническими виршами. В этой книге соль-минорная симфония Моцарта определяется как полная „радостным настроением, смехом и весельем“, а первая тема подтекстована такими стихами: „И с улыбкой, и с шуткой веселой//Отправляемся мы на прогулку.//Напеваем мелодию звонко,//Начиная симфонию эту...“» (278, 289—290).

Для Биттнера же не только мажор и минор, но и все без исключения музыкальные «жесты» обладают безусловной выразительностью. В чем ее истоки?

Выразительность жестов, подчеркивает Биттнер, не следует рассматривать как заимствованную от речи, которую эти жесты сопровождают. Напротив, выразительная сила жестов зависит от того, чего нет в речи. Аналогично должна быть понята и выразительность музыки: «Музыка говорит с нами так же, как жесты: не вопреки тому, что она не обращается к слову, а как раз благодаря отстранению от слов» (122, 174). Иначе говоря, музыка выразительна как раз за счет того, что отказывается от определенности выражаемого. В то же время присущая музыкальной выразительности неопределенность, по мнению Биттнера, вовсе не та, которую имеют в виду, когда говорят об «искусстве чувства», «внутреннего, не передаваемого словами». Напротив, по мнению Биттнера, исток музыкальной выразительности — «внешнее» — нечто вроде зрелища, создаваемого театром и пантомимой. Другой исследователь — Альбрехт Ритмюллер — проводит интересный анализ музыкально-эстетической терминологии, обнаруживая генетическое родство между музыкальным содержанием и выразительностью жестов. Античные авторы называли музыку «подлинно миметическим искусством». Термин же «мимесис» изначально связан со словами, которыми обозначались действия жрецов-танцоров в символических ритуалах. Позднее за термином укрепляется значение «подражания», в котором жестикалярно-пластические «обертоны» уже не прослушиваются. Однако на этом фоне представляется не случайным, что латинский термин *imitatio*, который буквально значит «подражание», стал обозначать также подобие музыкальных фигур, т. е. эквивалентность мелодической пластики (260, 112—113, 10—17, 19—27). Таким образом, жест «озвучивается» еще и в историческом процессе становления и развития самостоятельного музыкального языка.

Как пишет Биттнер: «Пантомима представляет собою не то, что безмолвно, а то, что сделало себя безмолвным, немым». Пантомима основана на «овнешнении» того, что может быть высказано в словах (122, 174). Пантомима обнаруживает смысл слова. Музыка же основана на обнаружении того, что «высказывается» в пантомиме.

Пантомима — ушедшее в безмолвие слово; музыка — безмолвный жест, ушедший в звук (*ibid.*). Пантомима — пластическое дополнение слову; музыка — звуковое дополнение жесту. То, что не высказано, но подразумевается словом, реализует жест; то, что не изображено, но подразумевается жестом, реализует музыка.

Следовательно, надо сопоставить два контекста: высказывание и его пластическое дополнение; пластический ряд и соответствующий ему ряд музыкальный. Остаток смысла слов, зафиксированный в пантомиме, будет эквивалентным остатку смысла пантомимы, зафиксированному в звуковых формах. Практически это означает, что на долю музыки выпадает остаток остатка словесного смысла. Мало это или много?

На этот вопрос можно найти ответ у другого исследователя, так же, как Биттнер, стремящегося сопоставить пластические и звуковые формы.

Пластика гаммы — пластика эмоций — пластика мира

Иную вариацию на тему «жест переходит в звук» дает Рудольф Арнхейм. К музыке, по Арнхейму, необходимо подходить как к движению (116, 296). Динамически-энергичная природа музыки сродни природе эмоциональной динамики, которая выражается в пластических формах. Всякая эмоция обнаруживается в виде отклонения от «среднего» состояния психики «вверх» или «вниз»; но точно так же и музыкальное движение измеряется в координатах вертикали и горизонтали, а его выразительность, полагает Арнхейм, рождается отношением мелодической линии к зоне ключа (скрипичного и басового), которая составляет центр звукового поля (*ibid.*, 297—298). «Конфигурация сил, которые определяют динамическое воздействие данных звуков, основывается на отношении к центру гаммы. Вверх от ключевого звука: мелодия преодолевает тяготение тональной основы своими восходящими импульсами; вниз от него: мелодия движется к успокоению. Звуки, размещенные выше ключа, репрезентируют триумф преодоления пассивности. Это фундаментальный феномен музыкального восприятия» (*ibid.*, 298). Речь у американского исследователя идет не о ладовых функциях, соответственно — не о звуковом тяготении в традиционном смысле слова, но о подобии направлений музыкального движения жестам, выражающим эмоциональные подъемы и спады. Не случайно точкой отсчета музыкальной динамики становится у Арнхейма ключ на нотном стане, графическая абстракция, не имеющая отношения к строеванию лада.

«Та же ситуация,— пишет Арнхейм,— известна из графологии. Западная рукопись организована вокруг средней зоны как базы для экстенсивных движений вверх и вниз. Переводя динамические

черты рукописи в их психологические эквиваленты, графолог говорит о тенденциях выхода за пределы заданной нормы или о соответствии ей. Эмфазис верхней экстенсии означает легковесность, мечтательность, духовность; нижняя экстенсия означает концентрацию сил на материальном, угнетенность, тяжеловесность» (ibid.). Однозначная аналогия духовности, мечтательности, легковесности и верхних линий и звуков, а также — материальности, подавленности, тяжеловесности и нижних линий и звуков, по мысли Арнхейма, задана человеку его зрительным опытом. «Каждый визуальный объект видится нам как притягиваемый вниз. Это создает тенденцию к асимметрии или неравноправию направлений пространства, в котором движение вверх качественно отличается от движения вниз. Движение вверх включает преодоление тяжести, свободу от основы; движение вниз переживается как заданное гравитационным притяжением, как пассивная инерция... Движение гаммы вверх от центра указывает на победу над тяготением; обратное переживается как пассивное подчинение тяготению» (ibid., 298—299).

При этом, по мысли исследователя, движение вверх и вниз не зависит от реального направления, в котором излагается гамма; оно имманентно присуще гамме как конструкции из двух тетрахордов и аккордового «остова».

«Тетрахорд древней музыки состоял из двух целых тонов, за которыми в нисходящем порядке следовал полутон. Обращенные вверх и комбинированные друг с другом, два таких тетрахорда составили мажорную и минорную гаммы» (ibid., 300). Зачем понадобилось Арнхейму «выпрямлять» историю лада, подводя к непосредственной преемственности с греческими тетрахордами наши мажор и минор? Очевидно, затем, чтобы представить гамму в качестве аналога рукописи, которую графологи членят на центр, не выражающий эмоциональных экстенсий, и на верхнюю и нижнюю зоны. Аналогом графологической нормы становится у Арнхейма зона ключей — межтетрахордовая зона *F* и *G*. «Если представить гамму указанным образом, то шаг с четвертой на пятую ступень есть мертвый интервал между двумя субструктурами. В визуальных терминах он есть „фон“ для двух замкнутых объектов, которые на этом „фоне“ воспринимаются как „фигуры“» (ibid.).

«Полутоновый шаг в конце каждого восходящего тетрахорда динамически выглядит как сжатие, подчеркивающее достижение конца... По пути вниз, однако, эффект расположения интервалов в мажорной гамме едва ли не противоположен: субструктура открывается начальным полушагом и завершается двумя целотоновыми шагами. В этом случае движение не активно стремится к концу, но просто упирается в два устоя: доминанту и тонику» (ibid.). Иными словами, в мажорной гамме, структурированной по Арнхейму, движение вверх дано интенсивнее, энергичнее, чем движение вниз. Вниз гамма не стремится даже тогда, когда излагается в нисходящем порядке, а вверх стремится и в этом случае (гамма как бы замедляет движение вниз, поскольку полутоновые шаги при нисходящем изложении тетрахордов остаются верху).

Итак, по Арнхейму, мажор всегда, в любом изложении, будет означать стремление вверх (а значит, его характерологические эквиваленты — мечтательность, духовность, легкость и т. п.). А минор?

В натуральном миноре, пишет Арнхейм, полутоновый шаг находится в первом тетракорде посередине, во втором — в начале. Отсюда — меньшая активность минора при изложении гаммы вверх. В целом минор «пассивнее» мажора, хотя и достаточно духовен, мечтателен и т. п. Различие между мажором и минором выступает не как оппозиция духовного — материального, но как оппозиция разных типов духовности: радостного, бодрого и грустного, меланхолического.

«Надо лишь описать то, что происходит в музыке, в терминах динамики,— утверждает Арнхейм,— чтобы подтвердить аналогии между особенностями мажора и минора и состояниями психики, описанными как энергичное и сильное в одном случае и как печальное и меланхолическое — в другом» (*ibid.*, 302—303).

Итак, по Арнхейму, мажор есть по преимуществу «вверх-структура», тогда как минор — «вниз-структура»; вместе они передают оппозицию человеческих характеров (радостно-бодрого и меланхолично-грустного), как она выражается в экстензиях почерка, в мимике и жестикуляции.

Занятно наблюдать попытки Арнхейма уловить такой «сетью» (со слишком широкими ячейками) эмоциональную выразительность конкретных произведений. Исследователь обращается к «Грезам» Шумана, пытаясь найти в тональности и мелодике аргументы, подтверждающие название пьесы, т. е. обнаружить мечтательное настроение (как если бы содержание пьесы Шумана можно было бы исчерпать ее названием). «Мелодия „Грез“ Шумана передает природу мечты — беззаботное воспарение к высокому и возвышенному, достигаемое с минимумом усилий и риска» (*ibid.*, 306). Как выражена эта «природа»? «Пьеса написана в фа мажоре, и легкий скачок, которым начинается действие, не служит ничему, кроме достижения уровня безопасности — платформы тоники. После длительного отдыха наш звуковой герой отступает на полшага, как если бы стабильная база тоники была еще и недостаточна для расслабления. Но этот шаг назад в то же самое время предполагает импульс к дальнейшему и гораздо более экстенсивному воспарению, которое быстро, но легко приводит к безопасному уровню верхней тоники, достигаемой верным путем трезвучия. Тем самым эта первая фраза мелодии есть игривое и забавное неравенство между размахом предпринятого приключения и незначительностью усилий и риска, которых оно требует» (*ibid.*).

Подход Арнхейма выводит из сферы анализа гармонию, фактуру, а также — семантику музыкальных знаков, связанную с жанровостью, со стилистическими ассоциациями. Потому и в «Грезах» Шумана музыковед останавливается только на мелодических контурах, которые, с его точки зрения, и выражают «нерискованное приключение». Но даже если стремиться найти в шумановской пьесе лишь те смысловые моменты, которые отвечают ее названию, то и в этом случае «грезы» выражены еще и по-другому, и глубже. Можно указать на призрачную хоральную фактуру (тоника, устанавливаемая арпеджиато, и притом — на слабой доле такта, сменяется субдоминантовым аккордом, который тоже приходится на слабую долю;

мерный темп этих аккордовых смен, полнозвучие аккордов, напоминающее о хоре и хорале, а также — их невесомое введение на слабых долях, — это как бы грезящая хоральность, призрак хора). Можно указать также на небывалую раскованность средних голосов фактуры. Или — на зеркальные по отношению к обычным соотношения масштаба предложения и мелодических вершин: высшая мелодическая точка (она же — кульминационная гармоническая веха и наибольшая длительность) приходится на второй такт (а не на рубеж третьего — четвертого тактов) предложения; точка золотого сечения помещена как бы впереди; она размещена правильно, если читать предложение из конца в начало. Соответственно, вместо уступчатого подъема к ней и резкого спуска мы имеем резкий подъем и длинный уступчатый спуск. Эти зеркальные пропорции образуют мир сна, в котором действуют законы, перевертывающие действительность.

От этих многозначных светотеней, образующих смысловую ткань «Грез» Шумана, у Арнхейма остается лишь одна и притом — элементарная плоскость.

Впрочем, Арнхейм подключает к аналогиям почерка — эмоциональной динамики — звуковой формы еще один компонент, выходящий за пределы эмоционального содержания. «Эмоции — это слишком узкая категория ментальных состояний, передаваемых в музыкальной экспрессии... И даже более важно, как мне кажется, что значение музыки не может быть ограничено ментальными состояниями. Динамическая структура, воплощаемая в слуховом восприятии музыки, отсылает к моделям процессов, которые могут протекать в любой области реальности, будь она ментальной или физической... Особенности звукового движения... могут быть выражением процесса переживания, танца или течения ручья, хотя мы, будучи людьми, усматриваем особенный интерес в душевных волнениях. В принципе, однако, музыка не связана только лишь с этой областью. Она представляет динамические модели как таковые. Мы, следовательно, можем найти новый смысл в утверждении Шопенгауэра, что музыка представляет Волю: динамическая сила присуща всем действиям тел, мысли и универсума» (*ibid.*, 308).

Так почерк становится почерком космоса; характер — динамикой универсума, а музыка — выразительницей предельного содержания, бытия вообще. Мы сталкиваемся с весьма старой идеей: аналогией законов музыки и законов универсума. Как видим, столь давняя идея органично вписывается в искания современной музыкальной эстетики.

Музыка — звуковая форма универсума

Современные наблюдатели говорят о возрождении средневековых идей «спекулятивной музыки». «Спекулятивная музыка видит космос как музыку, а музыку как космос» (184, 373). Оговаривается отличие древней и ныне реставрируемой позиции мировидения от «интеллектуальных привычек западного человека». «Для некоторых,

а возможно, для большинства, — пишет Джосцелин Годвин, — отношение к музыке как к мысли, направленной на понимание космоса, кажется химерой, если не абсурдом. Сегодня большинство разделяет точку зрения, существующую в обиходе со времен Ньютона, о том, что музыка и универсум имеют разную природу. Они полагают, что музыкальный язык сущностно связан с эмоциями, а универсум есть математическая машина: две вещи, между которыми нет общего звена... Это наследие конца XVII века, который выдвинул формулировку о музыке как искусстве аффектов и одновременно праздновал триумф механической модели универсума, придя к картезианскому принципу разделения между мыслью и вещью, субъектом и объектом. В таком мировоззрении спекулятивная музыка не имела и не имеет места. Однако похоже на то, что современная эпоха видит возрождение спекулятивной музыки в то самое время, когда физики усомнились в предположениях своих предшественников. Если масса и энергия, время и пространство стали казаться взаимобратимыми, если влияние субъекта на объективный эксперимент больше нельзя игнорировать и если единственной достоверностью остается концепция универсальной периодичности или вибрации, то, кажется, мы обитаем уже не в мире Декарта или Ньютона, но скорее — в универсуме Иоганна Кеплера или Роберта Фладда — последних спекулятивных музыкантов, о которых публика что-либо знает» (ibid., 374).

Годвин апеллирует к тенденциям современной физики, стремясь обосновать представление о музыке как модели универсального миропорядка. Речь, однако, должна идти не о тенденциях науки как таковой, а о философских интерпретациях ее развития. Спекулятивно-идеалистические и даже религиозные интерпретации развития современной физики — не редкость в сегодняшней литературе, притом — и в принадлежащей перу самих физиков. Вот, например, что пишет М. Толбот в книге «Мистицизм и новая физика»: «Самое радикальное преобразование мировоззрения, которого требует новая физика, заключается в признании определяющей роли разума во Вселенной» (277; цит. по: 45, 43).

Спекулятивно-обновленное музыковедение также придерживается идеи «разумной Вселенной», а непосредственной формой, в которой обнаруживается эта разумность, считает законы искусства звуков. Прежде всего сама стабильность высотного положения тонов относительно друг друга выступает как «зеркало» идеально-неизменной конструкции, лежащей в основе бытия. Отображение неподвижного мирового числа Эрнст Мак-Клайн (242) видит в одном из первых инструментов, на котором высота звука не зависела от играющего на нем, — в древнегреческом монохорде. Интервальные соотношения на монохорде никогда не меняются. В культурах, не знавших письма и математически точной нотации, монохорд был единственным способом пережить число как неизменную сущность. И позднее системы настройки инструментов, по Мак-Клайну, воспроизводят структуру Вселенной и породившего ее разума.

Развернутый образ музыки как зеркала «идеальных сил», формирующих космос, дает антропософ Рудольф Штейнер. «Задача музыки — воплотить дух, который дан человеку. С повседневным физическим миром, предстающим нашим чувствам, музыке делать нечего. Ей также нечего делать с нашей мыслью. Конечно, мы можем начать думать о музыке в процессе слушания, но когда начинаем думать, перестаем слушать. Музыка воспроизводит идеальные силы, которые кроются за материальным миром. Физики знают такой аспект этих сил, как математические законы, которым подчиняются все феномены. Но они знают лишь половину истины; другая же половина состоит в том, что эти силы действуют способом, наиболее полно воплощаемым музыкой. Их конструктивная деятельность — музыка сфер — это то, что сообщает нашему миру упорядоченность и единство» (271, 46—47). И даже так: «Слушание музыки приурочивает к жизни после смерти, к вхождению в ирреальный мир» (*ibid.*, 26).

Трактуя звуковые формы как аналог неизменной идеальной структуры бытия, спекулятивные музыканты неизбежно встают на позиции внеисторизма. Аналог неизменного сам должен быть неизменен. Потому в трудах сторонников рассматриваемой концепции мы встретим протесты против композиторских новаций. Эрнст Хагеман (издатель трудов Штейнера) пишет: «Трудно на самом деле полюбить новую музыку... Душа жаждет слышать эхо гармонии сфер, с которой она сама созвучна, но в новой музыке она не может его найти» (*ibid.*, 206). Анни фон Ланге, последовательница Штейнера, обвиняет новую музыку в «неэтичности», так как «этос» человека «заключается в способности... сознательно относиться к формирующим универсум силам», а композиторские эксперименты подвергают аналог этих «сил» — тональные взаимосвязи — деструкции (233, *Vd. I, 143*).

В теологической концепции смысла музыки¹⁴ сопрягаются, таким образом, две основные идеи. Во-первых, музыкальная форма есть аналог объективного и притом универсального содержания — структуры бытия в целом. То, что эта структура представляется идеальной, а тем самым — стабильной, подводит ко второму пункту: «подлинная» музыкальная форма противостоит истории (как неизменное — изменяющемуся).

Трактовка музыкальной формы как аналога объективному бытию и проблематизация ее отношения к истории составляют опорные пункты также и социологических концепций смысла музыки. Однако бытие здесь понято не как всеобщее-космический, а как особенный — общественный — универсум; и потому отношение музыки к истории предстает не в однозначном виде, не как простое противостояние, но в амбивалентном качестве: в качестве параллели «подлинной» социальности и отрицания «неподлинной». Музыка в своих формах сразу и воспроизводит и отрицает общественные структуры. Эта двойственность обосновывается в социологической эстетике музыки Теодора Визенгрунда Адорно.

¹⁴ Укажем на обзор трудов, развивающих эту концепцию: 230.

**От музыки как зеркала космоса к музыке
как эквиваленту и одновременно отрицанию социальных структур.
Негативная аналогия музыкальных и общественных форм**

С 1960-х годов на эстетику в целом и на музыкальную эстетику в частности значительное влияние оказывает социальная философия Франкфуртской школы. Представителем этого направления был Т. В. Адорно — не только крупный философ, но также композитор (Адорно учился у А. Берга) и музыкальный писатель.

В отечественной литературе философия музыки, разработанная Адорно, уже анализировалась (58; 59; 52; 12). Мы остановимся только на тех ее моментах, с которыми связано учение о смысле музыки. Соотнося музыку и социум в ракурсе категорий общего и индивидуального (как «господствующего» и «протестующего против господства»), Адорно приходит к аналогии диалектики того и другого в музыкальной форме и в содержании социально-исторического процесса. Причем аналогии двоякой: прямой и негативной, подобия музыкальных структур социальным и отрицания первыми вторых.

Аналогия основана на том, что «Адорново понятие музыкального содержания подразумевает имманентно присущее музыкальному материалу историческое сознание, которое не является только субъективным сознанием композитора. Ибо в том, что композитор, наследуя заданные техники и жанры, подвергает в них сомнению и ломает, выражается его собственное положение в историческом процессе. В видоизменении заданного, в сломе конвенционального выражается коммуникация с традицией и окружающим миром» (252, 25—26).

По Адорно, модификация «заданных» норм сама застывает, обращаясь в норму. Индивидуальное вновь становится общим. Собственно, это, по Адорно, и составляет самодвижение музыкального материала (114, 298), аналогичное самодвижению общественных форм: «Самодвижение музыкального материала имеет тот же источник, что общественный процесс» (112, 38). Борьба нормы и индивидуации в музыкальной форме есть эквивалент борьбы общего, устойчивого и особенного, разрушающего в социуме. «Неразрешимые антагонизмы реальности воспроизводятся в произведении искусства как имманентные проблемы его формы», — писал философ (114, 16). Звуковая форма может быть социально «подлинной» или «неподлинной». Эти подлинность или неподлинность, по Адорно, зависят не только от музыки, которая может тяготеть либо в сторону готовой нормы, либо — ее модификации и ломки, но и от социальных структур. Так, классическое либеральное общество (т. е. ранний капитализм) знало, по Адорно, гармонию общего и индивидуального. Первое воплощалось концентрацией капитала и жесткими связями социальной системы; второе — свободной предпринимательской активностью и рыночной стихией. Ни то, ни другое не вырывалось вперед; общее не господствовало еще над индивидуальным, и вся общественная система не была еще «ставшей», самотождественной. Потому и музыкальные формы, соответствовавшие ей, имеют качест-

во художественной подлинности. Конкретно аналогом гармонии общего и особенного эпохи либерализма в классических музыкальных формах являются: централизованные тональные связи (общее), которые могут представлять в разнообразных аккордовых воплощениях (индивидуальное); архитектурно замкнутая форма произведения (общее), которая строится из модификаций индивидуальных мотивов (особенное). При этом мотивно-тематическая работа предстает у Адорно образом раннекапиталистического разделения труда. Процесс изготовления товара разделяется на отдельные операции, выполняемые разными работниками, из которых каждый повторяет свою особую операцию. Сходным образом музыкальная тема разделяется на части-мотивы, закон жизни которых состоит в повторении (111, 168).

Однако в конце концов капитализм отвердевает, превращается в «современное индустриальное общество», становится сугубо «общим», подавляющим индивидуальность, сугубо тоталитарным и рациональным, с которым не должна быть тождественной художественная форма. В этой ситуации для музыки открыты два пути. Один — продолжать оставаться звуковым аналогом социальной системы и тем самым быть организованной, упорядоченной, ставшей и рациональной формой. Это путь конформистского творчества, а также — путь «культурной индустрии». Второй — перестать быть аналогом социальных форм, а тем самым потерять форму вообще, избавиться от организованности, сломать законченность, сделаться «информальной» музыкой, все время уходящей от структурности. Это путь действительно художественной музыки, путь «критического» искусства. Первый путь — воспроизведение некогда подлинной, а ныне неподлинной аналогии звуковых и социальных форм; второй — установление негативной аналогии (взаимоотрицания) между ними. В то же время такая негативная аналогия выступает в качестве позитивной, ибо она представляет собой аналогично подлинной музыки и социально «иного», которого хотя и нет в реальности, но оно критически противостоит ей (представляя как бы лучшую реальность).

Несколько подробнее остановимся на критике Адорно музыкальной «культуриндустрии». Во-первых, для мыслителя современная «массовая» музыка есть не что иное, как классическая музыка, перенесенная в неаутентичную ей социальную эпоху. Этот перенос радикально меняет самое качество звукового материала. «У понятия техники в культурной индустрии только название осталось тем же самым, что в художественном произведении. В последнем техника означает организацию деятельности в себе, ее внутреннюю логику. Культуриндустриальная техника, напротив, дана извне, будучи способом тиражирования и механической репродукции... Она паразитирует на внехудожественной технике производства материальных благ... не оглядываясь на эстетически автономные закономерности формы» (113, 63—64). Форма, потеряв внутреннюю определенность и автономию, становится аналогом внешних социальных форм, навязываемых субъекту организацией и идеологией общества.

«Споры о сегодняшней культурной индустрии определяют ее дух, который лучше назвать идеологией и который состоит в упорядочении. Она дает людям в их хаотическом мире что-то вроде масштаба и ориентации, некие одобренные ценности, которые воспринимаются людьми как проверенные и достойные доверия» (ibid., 66). «Триумф тактовых акцентов», справляемый развлекательной музыкой, по Адорно, есть звуковой эквивалент отчужденной от личности упорядоченности социума, фальшивых ценностей, которые навязываются идеологией (тактовый акцент так же «отчужден» от мелодии, как общественные структуры — от личности) (ibid., 68).

Противоположностью музыки, участвующей в культурной индустрии, должна быть звуковая форма, ориентированная на идеал «непрерывного развития», т. е. постоянно борющаяся со статикой, со своей системностью, все время преодолевающая и отрицающая завершенность и законченность (59, 194). В реальном творческом процессе Адорно выделяет лишь один краткий момент существования такой музыки — эпоху «свободного атонализма» в наследии композиторов нововенской школы, когда «формальные структурные устои... были сведены на нет... форма целого рождалась из самодвижения экспрессивных жестов, из нервных импульсов и шоков... это был поэтому непрекращающийся процесс, отрицание любого заранее полагаемого целого, отрицание статической „тотальности“. Но такое отрицание есть и модель социального протеста, отрицания общественной „тотальности“» (там же, 193). Форма, избегающая быть конструкцией — аналог мира свободы.

Что же касается позднейшего авангарда, то его определения у Адорно едва ли не повторяют написанное о культурной индустрии. «Сериальное конструирование музыкальных произведений он сравнивает с формой промышленного производства — бесцеремонность обращения с материалом, неведомая субъекту на достигнутых им ранее высотах... „Промышленное производство музыки“, очевидно, отвечает форме такого общества, где всякий протест оказывается в „сфере запланированного“» (там же, 196).

Раннеатональные поиски были, по Адорно, единственным случаем, когда музыкально-индивидуальное смогло вырваться из-под власти социально-всеобщего и всеобщего, связанного со структурностью звукового материала. Тогда — единственный раз — удалась н е г а т и в н а я аналогия звуковых и социальных форм. В целом же музыка — будь то классическое наследие, «культурная индустрия» или сериальный авангард — так или иначе п о з и т и в н о аналогична социуму. Просто потому, что и звуковые формы, и социальные формы суть некоторые организованные формы. Лишь перестав быть организованной формой, музыка отрицает социум и утверждает «иное». Оставаясь же формой, она остается эквивалентом социума как своего содержания.

В концепции Адорно, как уже отмечалось, заложены противоположные тенденции. С одной стороны, философ стремится определить содержание музыки (подлинной) как не сводимое к параллелям с внемузыкальной реальностью. В его трактовке «негативной анало-

гии» музыки и социума, если освободить ее из контекста связанных с ней размышлений Адорно, видно стремление выявить художественную специфику музыкального смысла, — специфику, однако, не просто внеположную внемузыкальным (социальным) смыслом, но диалектически их «снимающую». Но действие методологических посылок «негативной диалектики» приводит к тому, что реальная музыка (за исключением краткой эпохи свободной атональности) лишается своей содержательной специфики и все-таки сводится к подобию социальным формам. Хотя, с другой стороны, в этих подобию сильна метафорическая составляющая.

У эпигонов Адорно, выпрямляющих его концепцию, взаимоподобие музыкальных форм и социальных структур превращается в разновидность вульгарного социологизма, когда искусство представляется простой проекцией социальных обстоятельств. К такого рода исследователям принадлежит, в частности, В. М. Штро (274).

Штро думает, что стоит на почве исторического материализма, много ссылается на К. Маркса, постоянно цитирует его экономические труды. Однако замысел Штро противоположен основной идее исторического материализма — идее диалектической связи общественного бытия и общественного сознания, базиса и надстройки. Штро, исходя из адорнианских аналогий, просто переносит на музыку категории, которыми в марксизме описывается социальное движение. Например, к категориям музыкальной социологии Штро причисляет «место музыки в базисе и надстройке» (274, 30). С точки зрения действительного исторического материализма, музыка как таковая вообще не может иметь «места в базисе», так как базис — это экономические, а не художественные отношения. Однако, желая дать полную эквивалентность музыки и социума (понятого якобы «по-марксистски»), Штро выделяет в искусстве звуков и базис, и надстройку, и производительные силы, и производственные отношения, и вообще все, что наличествует в общественной системе.

В общественной системе есть, скажем, товарообмен, и Штро тут же находит ему эквивалент во взаимодействии музыкальных произведений. Произведение, по Штро, — аналог товара. Товар — это «фетиш, в смысле объективной кажимости вещи, которую обретают в нем деятельные силы людей». Также и произведение есть «кажимость вещи», в которой застыла «композиторская акция» (ibid., 34—35). Товары суть воплощение общественного отчуждения, и музыкальные формы, обладающие законченностью, также воплощают отчуждение. «Фетишистский характер музыкальных продуктов (композиций, акций и средств их репродукции) простирается далеко за пределы, например, культа звезд или рынка пластинок. Он выражается во всех основополагающих сегодняшних представлениях о ценности и качестве высокой серьезной музыки: в акцентировании композиторской техники, в понятии произведения, в понятии прогресса музыки, в представлении о музыкальной деятельности как самосуществовании творца, в представлении об автономии искусства...

Общественные отношения, опосредованные музыкальным продуктом, выступают в музыкально-научных и эстетических понятиях под видом качеств самого продукта; общественные функции, выполняемые музыкой, кажутся выполнимыми лишь при посредстве музыкального продукта; коммуникация, представленная музыкальными акциями, кажется следствием музыкального кода, на самом деле вторичного» (*ibid.*, 35). Видно, что Штро здесь описывает традиционное музыкальное произведение, которое становится у него не более чем эквивалентом товара, — просто потому, что оно законченное, эмансипированное от деятельности и коммуникации произведение, а товар, лежащий на полке в магазине, тоже есть законченная вещь, тоже изъят из процесса труда и общения. Музыка сопоставляется с общественными реалиями по сугубо внешним и формальным чертам. И эти аналогии, над подобными которым в свое время иронизировал Ф. Энгельс («От того, что сапожную щетку мы зачислим в единую категорию с млекопитающими, — от этого у нее еще не вырастут молочные железы» (1, 41), — между тем сапожная щетка в чем-то похожа, скажем, на ежа), заставляют Штро сделать вывод, что любая законченная звуковая форма, «овеществленная» в нотной записи, выражает такое содержание, как товарное отчуждение, т. е. один из параметров социальности. При этом, кстати говоря, носителем смысла музыки становятся нотные знаки.

Перестать выражать отчуждение музыка, по Штро, может лишь в одном случае: превратившись из произведения в процесс, что возможно, как думает Штро, лишь при использовании электроники, когда опус существует непосредственно в акте звуковоспроизведения. Тогда музыка становится средством «всесторонней общественной коммуникации» (274, 195) (т. е. общепонятным музыкальным языком). Имеется в виду электронная рок-музыка, о которой в апологетических тонах Штро пишет и в другом месте (275). Та музыкальная «культуриндустрия», которая у Адорно была удвоением «индустриального общества» и потому — носителем не подлинного социального смысла, у Штро описывается как негативное отражение этого же общества, а следовательно — как носительница смысла подлинного...

Можно подозревать: аналогия (или взаимоотрицание) социальных и звуковых структур охватывает что угодно — любые музыкальные формы могут быть сопоставлены с любыми общественными и со знаком «+», и со знаком «—». Ведь объективно те и другие имеют такое множество структурных уровней и компонентов, что возникающее поле сходств и расхождений безгранично. Тем больше, следовательно, роль исследовательского выбора. И понятно, что исследователь расшифровывает не только музыку посредством категорий социальности и не только социум посредством музыкальных категорий, а еще и самого себя — свое видение общественной истории и свои музыкальные оценки.

Словом, мы опять пришли к тому, с чего начинали, а начинали мы с *Я-слушания* (в версии Л. Феррары). *Я-слушание* привело нас к *слушанию «Оно»* — к попыткам выявить музыкальный резонанс

на бессознательную символику. И тут мы столкнулись с проблемой непонятности музыкального содержания. Она раскрылась в дуализм «того, что можно услышать в музыке» и «того, что можно о ней прочесть». Дуализм перерастал в триаду взаимосвязанных фаз: слово — жест — музыка. От триады отпочковывалась аналогия жеста и музыки, перераставшая в аналогию геометрии мира — конфигурации звуковых форм. А отсюда оставался лишь шаг до того самого со-противопоставления музыкальных и социальных структур, которое воскрешает ситуацию *Я-слушания*. И если в начале существовала аналогия между «Я» и произведением, то она же возникает в конце пройденного пути, — с той разницей, что в первом случае аналогия взывала к *бессознательному*, тогда как во втором — она вызвана к жизни *социальным* пониманием содержания музыки.

Опять круг, уже дважды замкнувшийся (в XIX веке и в первой половине XX). То, что было крайностями в предыдущий раз (*само произведение* и *Я-анализ*), на сей раз сомкнулось в середине (в концепциях смысла-содержания как объективной звуковой структуры, на которую накладывается интерпретация музыки понятийным сознанием); то, что ранее было серединой (трактовка внемusикального содержания как физиологически-мировоззренческого типа личности), теперь разошлось в полярные стороны, превратившись в *бессознательное* (также психофизиологическое) и в *социальное* (также идеологическое) содержание музыки. В этом самовыворачивании круга идей первой половины века в круг идей 1950—80-х годов заметнее становятся главные «швы», на которых держится «покрой» проблемы в целом. А состоят они в том, что поиски музыкального смысла ведутся по двум противоположным направлениям.

Первое нацелено на выявление неких безусловно понятных, всегда одинаковых элементов музыкального содержания, очевидным образом (через смежность или общность, по индексно-иконическому знаковому принципу) связанных со звуковой формой. Второе, напротив, устремлено к обнаружению сугубо условных, могущих остаться непонятыми, изменчивых компонентов содержательности музыки, конвенционально связанных со звуковыми формами (не имеющих с ними ни смежности, ни общности, отвечающих, скорее, символическому знаковому принципу).

Первое направление представлено размышлениями таких теоретиков, как Д. Кин, Р. Арнхейм, А. Лисс, М. Хурте, а отчасти и Р. Битгнер. Для Кина основанием музыкальных форм является человеческое дыхание, в ритме которого бессознательно скандируется психикой жизненный опыт. Периодичные звуковые структуры — знак этого механизма и, следовательно, означают всегда одно и то же, безусловно понятное на дорефлективном уровне любому человеку. Сходно думает Лисс, когда ищет в звуковых формах корреспонденцию между автором и слушателем. И для Арнхейма звуковые структуры суть выражение вложенных в человека самой природой динамических стереотипов характера. К врожденному психическому механизму — синэстетической ассоциации чувственных впечатле-

ний — апеллирует Хурте. Наконец, также и для Битнера существует устойчивая преемственная связь между не нуждающейся в переводе, одинаково внятной любому человеку выразительностью жеста и выразительностью звуковых структур¹⁵.

Второе направление¹⁶ рассмотрено на примере трудов Х. Х. Эггебрехта и К. Дальхауза. В них возникает своего рода дуализм трактовки содержательности музыки. С одной стороны, существует специфика музыкального смысла, внятная сознанию тогда, когда слух просто идентифицирует себя со звуковой структурой (Эггебрехт) или проецирует на звуковую ткань музыкально-логические интенции типа «диссонанс — консонанс», «сильная — слабая доля такта» (Дальхауз). Здесь музыка содержательна постольку, поскольку она является особой логикой, не имеющей эквивалента ни в каких немзыкальных способах мышления. Иными словами, как бы тавтологично это ни звучало, звуковые формы воплощают музыкальность как особый смысл. С другой стороны, сознание слушателя и интерпретатора нагружает свою музыкальность понятными комплексами (Эггебрехт), словесными стереотипами понимания музыки, которые откладываются в нем благодаря прежде всего литературе о музыке (Дальхауз). Соотношение собственно музыкального и словесно-понятийного слоев смысла текуче и изменчиво, оно не подразумевает никаких безусловно понятных прочтений произведения.

К этим позициям с разных сторон примыкают разработки Г. Кляйна, идеи Л. Феррары, а также — концепция Т. В. Адорно и выкладки В. М. Штро.

Феррара вслушивается в собственные ассоциации, соединяющие звуковой колорит с представлениями о предметах и смежных им концептуальных обобщениях. Звуки и невзвуковые смыслы объединены подобно тому, как в метафоре объединены сопоставляемые, хотя бы и далекие друг от друга вещи, состояния, явления. Одно в метафоре поясняет другое, и наоборот, и одно бессмысленно без другого. Такая версия смысловыражения в музыке, с одной стороны, близка синэстетической синхронности разнородных впечатлений в духе Хурте; однако вместе с тем речь идет не о безусловной, а об условной корреляции, как у Х. Х. Эггебрехта. То же самое, хотя и в ином виде, стоит за статистикой Кляйна. Ученый (пусть порой и с сомнительными результатами, запрограммированными издержками анкетирования) стремится выявить некоторую устойчивую синхронность музыкальных впечатлений и широкого эмоционально-понятийного содержания слушательского сознания. То, что дуалистически расторгнуто у Эггебрехта, Кляйнен пытается свести воедино хотя бы в плане статистических совпадений.

¹⁵ К этому ряду исследований примыкает традиционное изучение звукоизобразительности в музыке. Из наиболее фундаментальных работ последних десятилетий см.: 263.

¹⁶ Оно представлено в трудах многих исследователей. См., в частности: 121; 201; 225; 226; 248.

Замысел Адорно тоже балансирует между предустановленностью немusыкального значения звуковых знаков и условной связью социального содержания и звуковых форм. Предустановленность проявляется в возможности для музыкальных структур быть аналогом структур социальных; условная связь — в том, что звуковое мышление может своей дезорганизованностью отрицать организацию общества. Регулятором отношения между безусловностью и условностью музыкального значения оказывается у Адорно диалектика отрицания, одинаково пронизывающая и общество, и музыку. Нечто подобное, но в плоском виде, содержит теория Штро: музыка (традиционная) есть безусловный отпечаток товарного фетишизма, тогда как электронная композиция (в том числе — в рок-музыке) условно соотносится с существующим обществом, поскольку ее формы, не фиксируемые нотной записью, отвергают аналогию с товарным фетишизмом.

Об односторонности этих трактовок уже говорилось. Очевидна она и в том, что, как было видно в предшествующем изложении, каждое из теоретических построений было лишь «доминантовым предыктом» к следующему, и «предыкты» эти замыкались в круговую цепь. Однако нельзя не заметить, что в рассмотренных теориях заложены продуктивные идеи. Действительно, дыхание (вместе с физиологической моторикой иных видов, которая, во всяком случае, связана с ритмом дыхания) отражается в музыкальных структурах, — и не только на уровне мелодических «вздохов», но и в базовых периодичностях, известных на протяжении всей музыкальной истории. А можно ли отрицать динамически-пластические корреляты музыкальных форм? Разве кульминация не есть также движение вверх, разве мелодический рисунок не слышится как выразительный жест, подчас весьма определенный? И чем неправильна сама по себе апелляция к синстетическому единству, скажем, слуховых и зрительных образов? Оно ведь действительно имеет место, — не случайно, как подмечает Е. В. Назайкинский, говорят о «разреженности» фактуры или о «пустотности» квинтового звучания (65, 127—131). Да и ассоциации характера звучания и понятийных концептов — реальная и стойкая вещь. Иначе для органа писались бы польки-бабочки.

С другой стороны, действительно, существует собственно музыкальное значение звуковых форм, лишь условно переводимое во немusыкальные представления. Соотношению «диссонанс — консонанс» за пределами звуков нет никакого соответствия, а, скажем, такой дальний и обобщенный аналог, как «противоречие — его разрешение», одинаково правомерно отнести и к «диссонансу — консонансу», и к экспозиционному конфликту сонатных тем — их сближению в репризе, и к предыкту — сильной доле, и мало ли к чему еще. Нельзя не согласиться и с тем, что понятийные интерпретации содержания музыки лишь факультативно привязаны к слуховому постижению звуковой логики и что сферой закрепления этих интерпретаций, придающего им известную самостоятельность, является литература о музыке. Иначе словесные пересказы произведений

не обладали бы исторической изменчивостью, но в то же время были бы совершенно уникальными у каждого слушателя. Между тем они изменяются — произведение живет в истории в окружении наслаивающихся понятийных парафразов, и в этих парафразах, формулируемых разными критиками, обнаруживаются константные черты.

Наконец, своя правда есть и в сравнении звуковых структур с социальными. Правильно, по меньшей мере, то, что мы действительно ощущаем «конфронтационность» или «конформизм», во всяком случае, сегодняшней музыки в отношении к окружающей действительности. Не в последнюю очередь по этому признаку различаются для нашего слуха какая-нибудь пионерская песня или увертюра «Радость труда» недавних лет и, скажем, Первая симфония Шнитке.

Все это верно. И — неверно, поскольку каждый из перечисленных теоретических мотивов замкнут в пределы какой-то одной концепции, изолирован от других и потому сразу и односторонен, и «раздут», — полнота смысловой картины музыки искажается. Поневоле обратишься к «космосу» (вслед за реставрируемой сегодня спекулятивно-числовой эстетикой), ведь «космос» — категория, которая в русле известной традиции служит обозначением смысловой полноты действительности. Но если все же не прибегать к космологическим компенсациям, то следует задать себе вопрос: почему разные, по-своему плодотворные, трактовки содержательной природы музыки не воссоединяются в сегодняшней западной науке в целостную концепцию? Почему два направления поисков музыкального смысла в сфере безусловных аналогий и условных корреляций не идут навстречу друг другу?

Очевидно, потому, что их объединение потребовало бы иного взгляда на устройство музыкальной формы. Ее пришлось бы представить как многослойную структуру, на разных уровнях организованную по-разному: так, что одни знаковые слои обладали бы индексно-иконической природой и воплощали безусловно понятные внемузыкальные смыслы (от ритма дыхания до устойчивых ассоциаций звуковых и внезвуковых впечатлений), тогда как другие — носили бы символический характер и репрезентировали смыслы, непереводимые во внемузыкальные представления.

За чем же дело стало? Ведь идея многослойной структуры звуковой формы далеко не в дефиците. Она сформировалась еще в трудах Х. Шенкера и разрабатывается в ряде современных публикаций (см.: 254; 249; 201; 204). Но она, в свою очередь, как правило, изолирована от проблематики внемузыкальных источников музыкального смысла, от вопросов природы содержания музыки.

Можно снова спросить: почему? Труды разных авторов стоят на одной полке. Что мешает под знаком многослойности звуковых форм преодолеть ситуацию разброда односторонностей в определении музыкального содержания?

Помеха, конечно, не в недостаточной информированности. Дело, видимо, вот в чем: чтобы привязать к себе разнородность источников смысла музыки (от *бессознательного* до *социального*, от безуслов-

но-понятного до условно-внепонятного, от индекса до символа), идея многослойности звуковой структуры должна трансформироваться. Сейчас она сохраняется в том виде, какой придан ей Шенкером: слои музыкальной ткани соотносятся по логико-количественному параметру — каждый более развитый слой есть дифференциация предыдущего (от «урлинии» — нисходящего заполнения тонической терции до фактуры и формы произведения в целом). Многоуровневая структура, таким образом, качественно монолитна, «одно и то же» являет себя во все более развернутом виде. Не случайно у Шенкера такая структура содержательно интерпретируется как природный рост, развитие организма или вида. Нанизать на стержень дифференциации одного и того же столь разные содержательные компоненты, как, скажем, «дыхание» и «социальное», невозможно.

Многослойность звуковой формы должна быть понята иначе. Она должна включить в себя разнокачественность. Верхние слои структуры должны трактоваться не как простая дифференциация закономерностей нижних, но как их диалектическое снятие, осуществляемое на базе развертывания заложенных в них закономерностей. Но это значит, что звуковая структура должна быть рассмотрена как результат исторического развития, как «свернутая» история, как снятый смысл художественного процесса. Собственно, разве не на это указывает и амплитуда источников содержания музыки, представляющая человека в развитии: от природных до социальных определений?

Чтобы теоретически синтезировать смысловую полноту музыки, эстетика, следовательно, нуждается в историческом анализе музыкальных структур. А это, в свою очередь, требует выявления структуры музыкальной истории, исследования ее закономерностей, направленности ее развития.

И если сегодня сохраняется логико-количественное понимание структурных уровней в организации музыкальной формы, то это значит, что и музыкальная история предстает в сознании теоретиков не в образе качественных трансформаций, но в виде логического монолита.

Обратившись в следующей части книги к концепциям музыкально-исторического процесса, придется вплотную столкнуться с парадоксом генерализации одного этапа истории искусства и распространения его признаков на всю историческую картину художественного процесса.

Здесь отметим другой момент. Если сама музыка (через локальную традицию, завоевавшую нормативную роль «школы») ведет теоретика к представлению о монолитном качестве музыкального искусства и, следовательно, — к представлению о некотором едином основании его содержательности, то философия, к разным версиям которой обращаются музыковеды в поисках «дедуктивной» аргументации своих выводов, закрепляет эти представления. Закрепляет уже в силу того, что следует принципиальному монизму в объясне-

нии мира и человека, стремясь выстроить единое основание анализа сознания и культуры. И это единое основание теории искусства принимают за содержательное основание музыки. Почему так происходит? Очевидно, потому, что в той классико-романтической традиции, которая руководит мыслью музыковедов, существует установка на философскую обобщенность смысла музыкального произведения¹⁷, существует (хотя, разумеется, не в любом образце этой традиции) и реальная философская концепционность композиции. Сама музыкальная традиция, таким образом, «толкает» ученых к проекции философских идей о последних основаниях в сферу определения содержательной природы музыкального искусства. Этот перенос, базирующийся на ощущении «философичности» музыки, со своей стороны приводит к представлению об однозначности, «одноточности» музыкального смысла.

Но в то же время широкий разброс в определениях этой одноточности (от «бессознательного» до «социального») наводит на мысль о том, что реальному смыслу музыки объединяет многие качества, восходит ко многим источникам — и немусикальным, и собственно музыкальным. Но мысль эта тем не менее остается «за кадром» рассмотренных теорий. Музыка здесь как бы «не дает» исследователям понять себя: такой слой ее обобщенного содержания, который фиксируется в термине «философичность», как бы закрывает дорогу к другим ее содержательным уровням, связанным с разнообразием отражаемой в искусстве предметной и психологической конкретности. И что еще более существенно: заставляя исследователя искать единый источник музыкального смысла, музыка тем самым как бы маскирует специфическое противоречие своей выразительности: между психофизиологически обусловленными эффектами и рациональной конструктивной логикой (см. подробнее: 97, гл. IV), — т. е., условно говоря, все теми же «чувством» и «числом». Скрытое в музыке («скрываемое» ею от ученого), это противоречие, однако, вскрывается через парадоксы теории музыкального смысла.

Один из них, как указывалось выше, состоит в том, что представление о «моноточности» музыкального смысла неявным образом опирается на определенную трактовку истории музыки. Для того чтобы в теоретическом сознании возобладало представление о некотором единственном во все времена источнике и постоянной структуре музыкального смысла, необходима следующая предпосылка: «слышание» музыкальной истории должно быть больше сориентировано на сходства, чем на различия отдельных эпох, стилей, произведений. Лишь это условие может привести к состоянию самоочевидности идею, вовсе не очевидную: «в сущностном (смысловом) измерении музыка всегда подчинена одним и тем же закономерностям». Напротив, для того чтобы в теоретическом сознании получило право на существование представление о множественности

¹⁷ См. о «философичности» как об одном из критериев традиционного классико-романтического произведения: 171.

источников смысла музыки, о его изменчивой структуре, в слухе учебного должна доминировать установка на самобытную неповторимость и даже несравнимость эпох, стилей, произведений, составляющих музыкальную историю. Эти неповторимость и несравнимость, данные в слуховом опыте музыковеда, могут развернуться в концепцию множества различных способов музыкального смыслопорождения, множества закономерностей, им управляющих, и, соответственно, множества смысловых структур в музыке. И это множество необходимо понять системно.

Но музыковед (как, впрочем, и рядовой слушатель) слышит в музыке преимущественно то, что он о ней знает. А «знать» — это не только иметь фактические сведения, это еще и организовать их в некую объяснительную схему. В этом, втором, смысле музыковед приучен «знать» по модели возведения музыкального здания на едином элементарном основании (каковым в соотношении музыковедческих дисциплин является элементарная теория музыки, служащая базой для теорий гармонии, формы, полифонии и т. д.). Эта-то модель знания и приводит к такому типу понимания музыкальной истории, который характеризуется потребностью сводить историческое многообразие к элементарному «знаменателю» сходств.

Обратимся к концепциям музыкальной истории.

ПРИНАДЛЕЖНОСТЬ МУЗЫКОВЕДА К ТРАДИЦИИ И ПАРАДОКСЫ ИСТОРИЗМА В МУЗЫКОЗНАНИИ

Принцип историзма в исследовании общественных явлений кристаллизовался в борьбе с мифологически-религиозными установками, проецировавшими на историческое развитие определенные оценочные представления. На это обстоятельство указывал К. Маркс, проводя демаркацию между своей, ориентированной на историзм, политической экономией и экономическими учениями предшественников: «... В той мере, в какой буржуазная политическая экономия целиком не отождествляет себя на мифологический манер с экономикой минувших времен, ее критика прежних общественных форм... походила на ту критику, с которой христианство выступало против язычества или протестантизм против католицизма» (4, 43). «...Экономисты похожи на theologов, которые тоже устанавливают два рода религий. Всякая чужая религия является выдумкой, тогда как их собственная религия есть эманация бога» (2, 91, примеч.)

Подмечаемый Марксом у экономистов теологически-оценочный подход к истории вытекает из идеологического обоснования «собственных» (т. е. буржуазных) экономических отношений как исторически «истинных», высших.

Нечто подобное наблюдается и в искусствоведческой мысли, обращенной к проблемам исторического развития искусства. Принадлежность искусствоведа к определенной «школе», а значит — к некоторой художественной традиции, оборачивается представлением о ее приоритете. Это представление может и не осознаваться, действовать как скрытый регулятор исторического обобщения. Так или иначе, но возникает особая картина истории искусства, в которой фактический материал оформлен в ценностную систематику.

В музыкальной эстетике эта ситуация закрепляется тем обстоятельством, что ценностный взгляд на развитие музыки укоренен в традиции музыкальной науки глубже, чем взгляд собственно исторический. Само понятие «история музыки» появляется на пороге XVII века¹. Специальный же интерес к музыкальному прошлому зарождается только на исходе XV столетия, когда под «прошлым» музыки стали понимать не легендарное время ее изобретения божественными мудрецами, а обозримую в границах двух-трех композиторских поколений конкретную творческую традицию (228, 20—21).

¹ Впервые это словосочетание находят у Кальвизия в труде: Seth Calvisius. Exercitationes Musicae Duae (1600; см.: 228, 20).

По меньшей мере два условия способствовали зарождению исторического измерения в мысли о музыке. Первое — общегуманитарное, связанное с открытием эпохой Возрождения исторического времени. «...Во всей истории культуры ни одна трансформация человеческого отношения к природе и обществу не была более глубокой, чем сдвиги в социально-исторической перспективе, обусловленные открытием исторического времени... поступательное развитие представлений о времени... заключалось в нарастающем кризисе универсальной исходной парадигмы — космогонического мифа, идеи циклизма, в постоянном отслоении от нее „мира как истории“, который в определенный момент стал, в свою очередь, претендовать на тот же тип универсализма, который некогда принадлежал „миру как природе“. С этой точки зрения история европейской культуры — это процесс смены натуралистической концепции истории исторической концепцией природы» (15, 84). Под знаком природного понимания истории стояла средневековая мысль о музыке, возводившая ее смысловые законы к «космосу».

Второе обстоятельство связано с характером музыкальной жизни, сформированном эпохой Возрождения и сохранявшимся до конца XVIII века. Церемониальные функции музыки при дворе (важные политические события, торжества, именины, свадьбы и т. п. украшались также и премьерными музыкальными сочинениями); система патронажа и меценатства, когда знатная опекала композиторов и тем самым формировала круг слушателей, «политически» тяготеющий к современному репертуару, а также отсутствие в музыке пантеона античных памятников, который составлял «классику» в других искусствах, — все это приурочивало музыкальный вкус горожан к современной им музыке (см.: 283). В этих условиях «натуралистическая концепция истории» музыки, которая действовала в средневековом сознании и заставляла «все хорошее считать старым, и все старое — хорошим, а под любым изменением и прогрессом понимать возвращение хорошего старого» (228, 15), переживала распад. Оценочный плюс перемещался со «старого» на категорию «нового», что выстраивало панораму музыки в историческую линейную перспективу.

Вначале эта перспектива еще очень коротка, но постепенно охватывает все большее историческое пространство. Тинкторис подразумевал под «прошлым» лишь период продолжительностью около 40 лет (в 1475 году он видел истоки музыки в творчестве Данстейбла и Дюфаи, т. е. в 1430—40-х гг.). В 1547 году Глареан (трактат «Додекахорд») уже «не помнит» Данстейбла, но все же отодвигает эпоху «детства музыки» от современной ему «взрослости» на расстояние 70 лет (к творчеству Окегема). В 1555 году Николо Вичентино знает уже около 100 лет музыкального «прошлого»; в 1581 году Винченцо Галилеи расширяет его хронологический объем еще на полстолетия, возвращая «истоки музыки» ко времени и имени Дюфаи; Дж. Б. Дони в 1635—1647 годах охватывает два века музыкальной истории; просветители же XVIII века (П. Ормеер, Л. А. Муратори, Вольтер, А. Ремер и другие в Италии, Франции, Германии) пытаются возвести истоки музыки к истокам цивилизации (228, 20—21).

Поскольку история музыки наконец совпадает с протяженностью общечеловеческой истории, то по отношению к ней выдвигаются вопросы, порождаемые осмыслением истории вообще. Это вопросы о направленности истории, о соотношении в ней лучшего и худшего для человека, об историческом будущем, которое может рисоваться как в утопически-розовых, так и в антиутопически-черных тонах².

В рамках просветительски-рационалистической схемы прогресса музыку членили на три больших этапа: древнего прошлого (античность) — времени изначальной высоты искусства; непосредственного прошлого — времени упадка; и настоящей, современной эпохи — времени расцвета искусства. Эту точку зрения встречаем, например, в суждениях о музыке Вольтера. Критериями расцвета музыки у него являются признаки, внешние по отношению к музыке, не специфически художественные: «Композитор рассматривался только в аспекте своего успеха и популярности, в то время как сами музыкальные произведения в их художественной самобытности мало интересовали историков» (228, 65). Поскольку же популярность авторов, современных просветителям, была безусловно большей, нежели популярность авторов прошлого, то возникало представление о несамоценности прошлого, о его «подготовительной» роли. История музыки в такой перспективе казалась восхождением от худшего к лучшему, прогрессом.

Социальное понятие прогресса, современности как лучшего в отличие от прошлого как худшего консонировало с музыкально-вкусовой установкой на современность как эпоху расцвета. К такой оценке вела структура исполняемого репертуара в XVIII веке, — репертуара, ориентированного главным образом на премьеры; на следие не обладало в нем сколько-нибудь заметным весом³. Возникла ценностная абсолютизация настоящего времени в музыкальной истории. Не в последнюю очередь она содействовала позднему формированию образа музыки XVIII столетия как классики, высшей точки отсчета при определении музыки вообще.

Впрочем, для самого XVIII столетия его музыкальная современность, хотя и представлялась высшим достижением истории музыки, тем не менее не была «точкой», завершающей историческое восхождение. Прогресс казался бесконечным. И за нынешним лучшим, как продолжение его, маячил дальнейший расцвет. Параллелизованные прогресс цивилизации и прогресс музыки образовали линию, уходящую в бесконечную высоту.

В XIX веке вызревает тип музыкальной жизни, в большой мере сохраняемый и сегодня. Имеется в виду тяготение к прошлому, к на-

² См. об одновременном расцвете утопического и антиутопического мышления в литературе в кн.: 81, 71 и след.

³ С этим обстоятельством, причины которого раскрыты в упомянутой выше статье В. Вебера (283), можно сопоставить факт быстрого «забывания» музыки И. С. Баха, а также — необыкновенную с позднейшей точки зрения продуктивность композиторов до XIX века. Видимо, вытесняемость в музыкальной жизни премьерами всего, что уже не является премьерой, накладывала отпечаток на характер деятельности композиторов. Они все время должны были создавать новые сочинения. Отсюда — колоссальные объемы авторских наследий в XVI—XVIII веках.

следию — в массе звучащего репертуара; и одновременно — стремление уйти от наследия к «музыке будущего» — во вновь создаваемых сочинениях. Современность для музыкального сознания как бы раздваивается. С одной стороны, она вмещает в себя классический вчерашний день — сочинения «современные, но не принадлежащие к настоящему времени», как метко формулирует Стефан Кунце⁴ (229, 5). С другой стороны, перефразируя приведенное определение, — сочинения «будущие», но «принадлежащие к настоящему времени». При этом безусловный ценностный приоритет сохранялся за первыми, тогда как оценка вторых была проблематичной, порождала дискуссии, споры. В результате «прогрессистская» схема развития музыки деформируется. Расцвет музыки перемещается в недавнее прошлое, оно еще кажется современным и вроде бы должно плавно перетекать в будущее. Однако действительная современность не есть только момент восхождения в сравнении с классическим прошлым. Потому будущее оказывается под знаком вопроса: то ли оно наверху, то ли внизу.

Фундаментальное обоснование двойственности оценок музыкального будущего давала популярная в XIX веке гегелевская философско-историческая схема. Общий прогресс познающего себя «духа» членится в концепции Гегеля на ряд ступеней-фаз, соответствующих различным формам духа: искусству, религии, философии. Они передают друг другу эстафету освобождения, самопознания, прогресса духа. Прогресс каждой предыдущей формы упирается в начало последующей как в свою границу и тем самым «конеч». Поэтому будущее каждой из этих форм амбивалентно: с одной стороны, это продолжение общего процесса восхождения, а с другой стороны — упадок данной конкретной его фазы-формы. В охарактеризованной философской конструкции прогресс музыки есть одновременно и «отрезок» общей восходящей линии, и «волна», образующая подъемом к расцвету-центру и спуском от него.

Первые новации композиции XX века, которые зачастую воспринимались как деструкция классико-романтических норм, отразились на обобщениях музыкальной истории таким образом, что амбивалентная окраска музыкального будущего терялась. Представлялось, что, достигнув вершин в XVIII—XIX веках, искусство звуков с конца прошлого столетия переживает углубляющийся упадок. И эта мысль как бы переворачивала историческую схему просветителей: давнее прошлое и современность выступали в роли подножия для вершины-центра музыкальной истории, образованной наследием XVIII—XIX веков.

В свою очередь, подобная картина истории музыки могла аргументироваться философскими образами всеобщей истории, популярными в первой половине XX века. Например, идеи О. Шпенглера о закономерной гибели европейской культуры, о присущей каждой культуре субстанциальности возраста, о неизбежной последователь-

⁴ Кунце пишет о составивших классический исполнительский репертуар произведениях.

ности в культурах юности, зрелости и старости-смерти могли выполнять и выполняли роль обоснования музыковедческих выводов о ценностной завершенности музыкальной истории, о ее волнообразном движении через подъем к спаду.

В то же время музыковедческая и критическая мысль испытывала потребность в позитивном рассмотрении новой музыки XX века. Возникла необходимость противопоставить идее нового как кризиса какую-то другую оценку. Оправдание нового пошло по пути, подсказанному самим характером новаций в композиции XX века. Новации эти уже к 1930-м годам и тем более позже обнаружили своеобразный ритм. А именно, отрицание предшествующей фазы творческого развития переходило в фазу реставрации традиции (антиромантические десятилетия начала века сменились неоклассицистской тенденцией, которая к 1950-м годам уступила место новой атрадиционности, в свою очередь, выливающейся в современный неоромантизм). Казалось, достаточно указать на регулярность чередований ломки — восстановления, нового и старого в совокупно рассмотренной музыкальной истории, как ощущение кризисности настоящего момента и мрачные прогнозы на будущее отпадут. Ведь идея регулярности некоторых чередований подрывала оценочную дифференциацию музыкальной истории, господствовавшую во всех рассмотренных моделях ее обобщения. Старое и новое, повторяющиеся в музыкально-историческом процессе, понимались уже не как лучшее и худшее, но как «одно» и «другое», «первое» и «второе», т. е. как различные т и п о л о г и ч е с к и е константы. В результате возникла схема музыкальной истории как многократной волны, вершины которой, однако, — не ц е н н о с т н ы е вершины, а низшие точки — не ц е н н о с т н ы е провалы.

Формулой развития взглядов на направленность и расчлененность музыкальной истории и может быть последовательное присоединение к прогрессистской схеме (восходящей линии) сначала симметричного ответа — линии нисходящей, а затем — многократного повторения полученной волны. Моменты последней, выступая как типологические величины (а не ценностные градации), могут быть поняты в качестве извечных констант музыки, которая в таком случае не столько развивается, меняя свои определения, сколько стоит на месте, высвечивая то одно свое определение, то другое, или же — все сразу.

Таким образом, в музыкальной эстетике конкурируют два образа истории музыки: образ завершенной формы (ценностная волна с центром-вершиной) и образ открытой формы (безостановочный «прогресс» просветителей, типологический «маятник» теоретиков первой половины XX века, «пребывающие» типологические константы музыки в концепциях второй половины XX века). Развитие взглядов на членение и направленность музыкальной истории, сложно балансируя в оппозициях прошлого — современного, лучшего — худшего, одного — другого, выстраивая из этих оппозиций различные конструкции (такие, как «прошлое-худшее-одно», «со-

временное-лучшее-другое», «прошлое-лучшее-одно», «современное-худшее-другое», «прошлое-лучшее-одно», «современное-лучшее-другое»), приходит к версии «прошлое-современное-одно». Эта версия, так же как модели типа «прошлое-лучшее» или «современное-лучшее», абсолютизирует одно качественное состояние музыкальной истории и проецирует его на историю в целом. При этом если в схемах ценностной «волны» одна историческая эпоха музыки проецировалась на всю историю как идеальная точка отсчета, как высший ценностный идеал, с точки зрения которого остальные периоды предстают предысторией или пост-историей, то в рамках концепции типологического «пробывания» музыки в одном и едином состоянии определенная историческая эпоха проецируется на музыкально-историческое целое уже как бы реально, размывая ценностные границы между пред- и пост-историей, превращая всю ткань исторических изменений музыки в неизменную равную себе самой ценность. Тем самым возрождается средневековая идея постоянного «возвращения хорошего старого». Время как качественное движение, как процесс диалектических трансформаций так и не утверждается в музыкально-эстетических обобщениях истории искусства звуков.

В таком итоге можно было бы с легкостью зафиксировать специфическое воплощение мировоззренческой и идеологической ситуации, в которой существует современная западная наука: ситуации подорванной веры в будущее, затяжного и все более глубокого кризиса общественной системы. И это в определенной степени верно. Но музыкальная эстетика как научная теория особого предмета — искусства — имеет еще и собственную судьбу, лишь опосредованно определенную тенденциями идеологии. В науковедении осознано значение традиции для развития знания. И схематически очерчивая здесь эволюцию взглядов на музыкальную историю в зарубежной эстетике, необходимо уяснить, сколь многое зависит в движении научных идей от русла, проложенного идеями прошлого.

В мысли об истории музыки таким «руслom» стало унаследованное от первых исторических дифференциаций разделение нового и старого с о ц е н о ч н о й точки зрения. Оценочная точка зрения, в свою очередь, зависит от взгляда исследователя на музыкальную современность, причём этот взгляд — будь он критическим или апологетическим — направляется критериями, которые воспитаны самой музыкальной современностью. Таким образом, картина музыкальной истории в общем случае предстает как генерализующий перенос на процессы прошлого ц е н н о с т н ы х с т р у к т у р с о в р е м е н н о с т и. Вот почему музыкальная история в пределе сворачивается в непроцессуальную статику: в ней «одно» (неявным образом присутствующая в сознании исследователя современная оценочная установка) охватывает и замещает «другое» и «многое» (качественное различие этапов прошлого и будущего развития).

Традиция перестает быть однозначным регулятором движения научных идей, когда она методологически осознана, критически

осмыслена. Нельзя сказать, чтобы в современной западной литературе, посвященной проблемам музыкальной истории, не ставились методологические проблемы. Однако их постановка вдохновляется в немалой степени тем, что можно определить как конъюнктурные цели, конкретно — полемикой с марксистским историзмом. Мы увидим это, в частности, обратившись к трудам К. Дальхауза. Подобная нацеленность, не органичная для внутренних нужд развития музыкальной эстетики, приводит не столько к выходу на новые методологические рубежи, сколько к новой зависимости от традиции. Ведь чужой точке зрения, раз она трактуется как именно чужая, следует противопоставить свою. А это значит — остаться в пределах той традиции, которая эту «свою» точку зрения породила.

Вот почему в современной зарубежной эстетике в целом удерживается образ истории музыки, не вполне адекватный понятию истории как необратимого процесса качественных трансформаций; и, напротив, не вызревает иной образ, в котором музыкальное развитие было бы «открытой формой», но при этом не простым чередованием более или менее модифицируемых типологических комплексов и тем более — не сохранением одного такого комплекса, а диалектическим процессом качественных изменений, именно через эти изменения обнаруживающим единство развития.

Подобное представление по отношению к музыкальной истории выработать трудно потому, что слишком очевидной, в свете традиции, кажется методологическая дилемма: или история музыки должна пониматься под знаком ценности, и тогда она будет или завершенной формой — волной, или открытой формой — пребыванием; или история музыки должна пониматься как бесконечный процесс преобразований, но тогда ее необходимо освободить от ценностных дифференциаций.

Диалектический взгляд на музыкальную историю упирается в проблему взаимосвязи художественно-ценностных определений музыки и ее историчности. Собственно, к этой проблеме и подводит логика развития идей о музыкальной истории, которая вычленяется в самой истории этих идей.

* * *

Уже на рубеже XIX века в рассуждениях Иоганна Николауса Форкеля, которого называют «Винкельманом (в смысле — основоположником. — Т. Ч.) музыкальной историографии» (212, 227), сталкиваются две точки зрения на развитие искусства звуков. С одной стороны, музыка есть «точный отпечаток особенностей чувствования целых наций», «она растет от поколения к поколению» (180, Bd. I, 443); с другой стороны, высшим достижением музыки является творчество Баха, после которого наступает упадок (228, 102).

Историческая точка зрения, представленная моделью прогресса — «роста от поколения к поколению», дезавуировалась оценкой одного из этапов. Если достигнуто классическое (т. е. ценностно высшее) состояние, то дальнейший рост как бы теряет смысл.

Можно, вслед за Гегелем, продолжить рост в другой сфере, где музыка, впрочем, уже не будет самой собой. Так — у А. В. Амброса: «Музыка вполне закономерно стремится ко все более определенно, более ярко проявляющемуся индивидуальному выражению; наконец она достигла такого уровня, на котором, принадлежа к искусству духа, приблизилась к его крайнему пределу: она стремится изобразить области душевной жизни так, как это может осуществить полностью лишь слово, — изобразить внешние события и самый объект ощущений, то есть физически захватить совсем другую область. Примером может служить музыка Берлиоза» (цит. по: 63, т. 2, 360).

Можно, и тоже вслед за Гегелем, поступить иначе — вообще вывести музыку за пределы понятия прогресса (в его общен историческом значении). Так — у учеников Гегеля, специально интересовавшихся историей искусства звуков. Хайнрих Лео рассматривает музыкально-исторический процесс как аналог процесса освобождения духа от различных форм инобытия. Освобождение начинается эмансипацией композиции от «староцерковных типов», в частности от привязки фактуры многоголосия к духовной мелодии, к кантус-фирмусу. «От расширения свободы в сопровождающих голосах... к творчеству новых мелодий» — таков специфический ход музыкального развития (234, Bd. 5, 528). Освобождаясь, музыка достигает автономии.

А достигая автономии, она теряет прямую связь с окружающей историей. По афоризму Карла Шааза, «действительность — это древо, на котором расцветают искусства; цветы искусства плодоносят семенами, в которых заново оформлена действительность» (266, 474). Это «новое оформление» сублимирует реальную историю в некую чистую ценность.

Бруно Бауэр видит в музыке «внутреннейшее и духовнейшее, свободнейшее и чистейшее выражение истории». В эпоху политического заката и несвободы «освобождение» находит себя в музыке; то, что позднее, быть может, разовьется в общественной жизни, в музыке уже развито; более того, общественное освобождение будет следствием уже состоявшегося музыкального. Для Бауэра музыка — исторический «гений свободы» в любую эпоху (117, Bd. I, 314).

Так музыка становится «сплошной вершиной» истории. Музыка в целом понимается как классика человеческого развития. Однако внутри себя музыкальная история имеет, по Бауэру, свою вершину. А именно, по Бауэру, в творчестве Генделя и Баха музыка, как «духовнейшее» и «свободнейшее» проявление духа, возвышается до чистоты своей сущности.

Представление об идеальном противостоянии музыки «остальной» истории возвращается к представлению о реальном противостоянии музыки самой себе, т. е. в концепцию ценностного пика развития музыки.

Такова тема, вариациями на которую являются многочисленные трактовки музыкальной истории в XIX веке. Вот еще одна — «развивающаяся» — вариация.

Согласно взглядам Иоганна Густава Дройзена (также ученика Гегеля, но вместе с тем, в отличие от Лео или Бауэра, крупного и оригинального теоретика истории), основная тенденция истории — рост «духа свободы» (166). В музыке она находит наиболее чистое воплощение, обнаруживаясь в эволюции звуковых форм. Так, фугированное сопровождение хора для Дройзена — «знак свободы и самостоятельности и вместе с тем единства и гармонии людей» (166, Bd. I, 112). Следовательно, в музыкальном искусстве историк имеет источник наиболее сущностного, точного познания истории. «Остальная» история являет себя в таких свидетельствах и документах, интерпретация которых накладывает на факты печать субъективности интерпретатора (167, 26, 27). Музыка же понимается, непосредственно вливаясь в чувство (*ibid.*, 227). Потому в музыке «история предлежит перед нами непосредственно сама» (*ibid.*, 96).

Однако тут же Дройзен сужает сферу музыкальных свидетельств истории, так как для него музыка — преимущественно «немецкое искусство». Сущность истории сосредоточена, таким образом, в музыкальном пространстве от Баха до Бетховена. Немецкая музыкальная классика становится источником чистого, непосредственного чувствования всей исторической действительности. С ее вершинного пункта внемузыкальная история и регионально и хронологически «видна», так сказать, в полноте своей сути и ценности.

Сама по себе идея о музыке как источнике исторического познания плодотворна. Впрочем, любой вид искусства может претендовать на такую роль. Кажется глубоким и представление о шедеврах как концентратах смысла истории. Но это представление у теоретиков прошлого столетия специфическим образом ограничено. Как для Форкеля, так и для Дройзена шедевры накрепко привязаны к единственному этапу развития музыки. «Классика» оказывается в их размышлениях в той же мере оценочным, в какой — узким хронологическим понятием⁵. Музыкальный прогресс застывает в классике; историческое время преобразуется в вечность. Если же на поверхности вещей по достижении прогрессом классики что-то продолжает происходить, то оно или ничего не «добавляет», или происходит в обратную сторону, в сторону регресса.

Примечательно, что в пору господства плоского эволюционизма, когда казалось, что история — это вечное «вперед», музыканты-мыслители пришли к идее исчерпываемости развития искусства. Настолько властным было оценочное убеждение в превосходстве над остальной музыкой круга близких им шедевров, что оказалось возможным в исторической мысли идти наперекор доминантным идеям своего времени.

По сути дела, для историков музыки XIX века подлинным историческим весом наделена только одна эпоха — классика. Трактовка того, что идет до и после нее, как пред- и пост-истории обнаруживает,

⁵ Ср. слова К. Дальхауза (148, 56): «Представление XIX века о музыкальной классике было двойственным: с одной стороны, речь шла об эпохе, а с другой — о ранге».

что эти этапы осмысливаются как проекции классики туда, где ее нет, и потому как «недоклассика» или «распадающаяся классика». Но тем самым история обретает одноцветность, ее качественная гамма состоит из одного только цвета — из «расцвета», из его постепенного сгущения и растворения. Монолитность исторической гаммы заставляет вспомнить об одномерности смысла музыки в теоретических концепциях прошлого века, объясняет их скрытую основу.

В то же время идея исторически-ценностной волны не лишена определенного позитивного смысла. Можно думать, что в ней зашифрована мысль о повторяемости музыкально-исторических явлений. Хотелось бы сказать даже — о повторяемости на новом качественном уровне (действительно, ведь пред- и пост-история — не одно и то же), а тем самым — о развитии по спирали. Но шифр значим только для тех, кто готов его расшифровать, у кого представление о диалектике истории уже имеется и руководит обобщением конкретно-исторического материала. Для самих же ученых XIX века модель спиралевидного развития под запретом — ведь она подразумевает «многоценностное» осознание музыки, нейтрализуя оценочный приоритет единственной классики. А приоритет этот задан музыканту-ученому XIX века его собственным бытием в традиции и бытием традиции в его сознании. И оба бытия характеризуются в прошлом столетии однозначностью: в музыкальной жизни значением обладает лишь одна-единственная традиция, и сознание подчинено тоже только ей. Поколебать такую однозначность, а следовательно — вызвать к жизни плюрализм оценок, но тем самым и породить иные образы истории, конкурирующие с завершенной формой ценностной волны, могло лишь усложнение отношения к традиции, отозвавшееся на сложность ее собственного развития. Этот процесс разворачивается в начале XX века.

Глава I.

ХУДШЕЕ ИЛИ ДРУГОЕ?

Спор о новой музыке в начале XX века, с одной стороны, обострил представление об истории как ценностной волне, а с другой стороны, — породил попытки отказаться от ценностных дефиниций при периодизации музыкально-исторического процесса. Между этими полюсами (дилеммой «лучшее — худшее» и последовательностью «одно — другое») имелась своя середина: история представлялась в виде множества волн (одной, другой, третьей...), каждая из которых обладала своим подъемом к лучшему и спадом к худшему.

Позиция, использующая оценочные понятия, унаследована из прошлого столетия. Она получила мировоззренческое основание, связанное с идеями шпенглеровской философии истории.

«Закат Европы» в музыкальной аранжировке

Идеи Освальда Шпенглера были настолько точным попаданием в мироощущение того переломного момента, когда многовековая культура сталкивалась с новой научно-технической цивилизацией,

что приобрели значение своеобразной формулы века, «повсеместного духовного климата западного мира, без того, чтобы как-то ощущалась необходимость ссылаться на философа...» (82, 105). Кратко и поверхностно (т. е. именно в том формульном виде, в котором она владела западной гуманитарной мыслью первой половины XX столетия) концепцию Шпенглера можно передать следующим образом. Культура подобна живому организму, срок жизни которого предопределен его устройством. Культуры разных регионов и эпох подобны по устройству. Поэтому у них одинаковая продолжительность жизни — тысячелетие. Существует, так сказать, почва возраста, определяющая членение культуры на стадии подъема, расцвета и заката, имеющие примерно трехсотлетнюю продолжительность. Подъем (или «этнографическое» состояние, или изначальный «хаос») культуры характеризуется постепенным становлением ее религиозного ядра, которое определяет культурный расцвет — стадию господства религиозного мирозерцания, стадию «деревни». Упадок начинается вместе с десакрализацией ценностей и перемещением центра тяжести культуры в города. Рост городов и наук, оторвавшихся от религиозно-символической мысли, ведет к концу культуры.

Симптоматична концепция Эриха Вольфа и Карла Петерзена, изложенная в книге «Судьба музыки с древности до современности» (285). Прообразом европейской музыки является древнегреческая. «Греки стояли между старыми и новыми варварами»⁶ (ibid., 28), отличаясь от них тем, что музыка эмансипировалась от магически-ритуального предназначения за счет связи с трагедией и лирикой, сообщавшей ей этическое содержание, и за счет связей с математической теорией, которая рационализировала музыкальное мышление. В греческой музыке поэтому воссоединяются «душа» и «дух» (ibid., 28, 39, 47), которые в жизни «варваров» разъединены (ibid., 28).

Эта «греческая сущность» является «душой» позднейшей европейской музыки — от средневекового церковного многоголосия до симфоний Бетховена (ibid., 48). Однако «тело» музыкальной Европы переживает возрастную эволюцию от «новых старых» варваров (раннесредневековых музыкантов) к варварам «новым новым» (послебетховенская музыка, в особенности — Вагнер и далее композиторы XX века). Эволюция приводит к распаду «тела» и к утере им своей «греческой души».

Общая канва тут такая: раннесредневековое одноголосие с точки зрения музыкальной логики не самостоятельно — оно подчинено слову. Математической определенности формы одноголосная линия не имеет, имеет лишь этическую определенность содержания. Зарождение и первоначальное развитие многоголосия на «католическом» этапе (XII—XV вв.) еще сохраняет зависимость музыки от сло-

⁶ «Новые варвары» — это, по Вольфу и Петерзену, римляне (285, 40).

⁷ Авторы утверждают, что римская музыка принадлежала к «предгомеровскому типу», так как была либо танцевальной, либо ритуальной (ibid., 39).

ва. Господствует выкроенная по форме текста линейная горизонталь. Однако поскольку линий несколько, то постепенно ощущается необходимость их координации, т. е. «вертикализации» музыкального мышления. На следующем — «итальянском» этапе (XVI—XVII вв.) отдельные голоса многоголосной ткани обретают «личностную неповторимость», что позволяет им оторваться от единого текста и задает импульс развитию инструментального многоголосия. Соответственно проблема вертикальной координации звукового процесса встает в полный рост. Следующий (и последний) этап — «немецкий период, или, точнее говоря, немецкое завершение европейской музыки» (XVII—XIX вв.). Здесь музыка обретает полную независимость своего языка, поскольку мелодическая горизонталь опосредуется вертикалью гармонии и такта. Логика их взаимоотношений, представленная математически выразимыми правилами, образует замкнутую систему, не нуждающуюся в опоре на слово, чтобы что-то означать. На этом этапе фуга — форма, основанная на взаимодействии самостоятельных мелодических линий и тем самым хранящая память о влиянии словесного текста, — уступает место сонате — такой форме, в которой голоса объединились в единые временные комплексы, различаемые по своей позиции в такте (мотивы и субмотивы) или в тактовой прогрессии — периоде, двух- и трехчастной, а также более крупной форме (темы, главная и побочная партии, «ход», экспозиция, разработка и т. п.). Но тут-то и поджидает опасность распада: вертикаль (гармонически-метрическая основа формы), возобладавшая над горизонталью (мелодией), дробит целостность произведения на сопоставляемые разделы (в отличие от фуги, закон которой — органически единый «рост» целого), так что вновь собрать их в единство можно лишь с помощью слова (широко понятого: сюда включается и литературная программа музыкального сочинения) (*ibid.*, 55—56).

Одна из высших точек «немецкого завершения истории» — искусство Баха — находится на переломе от линейного принципа к вертикальному. Великий мастер фуги сочетает мелодическое единство формы с гармонически-тактовым членением. После Баха это единство теряется. Вторая высшая точка кульминационного этапа классики — бетховенская сонатность — находится на переломе от расцвета автономной музыки к ее концу. «Бетховен сам понимал, что достиг границ музыки. Девятая симфония, в *Adagio* которой звучит дионисийский плач, делает возможным возвращение к магической стихии» (*ibid.*, 116). Музыка «должна вновь вернуться в хаос, из которого возникла» (*ibid.*).

Собственно, прообразом «хаоса» является сама сонатная форма, отточенная в творчестве Бетховена. «Соната означала ломку органического и установление механического единства... Смысл сонаты заключается в борьбе противоположностей (т. е. двух основных контрастных тем. — *Т. Ч.*)... в абстрактной войне, которую воля субъекта-композитора ведет сама с собой. Форма сонаты... это чистый механизм. Не без основания здесь можно говорить об аналогии с бюрократической государственной системой... для которой живые

существа — всего лишь функции. Ничто в сонате не имеет собственной жизни и оправдания в себе самом...⁸ Соната может быть понята исключительно только целиком, лишь тогда, когда она завершится» (*ibid.*, 178). Соната, как ее истолковывают Вольф и Петерзен, — это предвосхищение «будущего, теперь наступившего: эпохи машин, газет, крупного капитала и социальной борьбы». Таков удел «золотого века музыки» — быть провозвестием века «железного» (*ibid.*, 191).

Итак, достигнув подлинной самостоятельности, искусство музыки обрекает себя на гибель. Музыкант, обретший власть над своим (эмансипировавшимся от слова) материалом, стремится к расширению господства над ним и в конце концов «ломает» автономную звуковую логику. Одна груда обломков вырастает на линии вагнеровского новаторства. Вагнер вновь соединил музыку со словом, причем с таким, которое (в отличие от «гомеровского мелоса» или культовых текстов средневекового многоголосия) ближе прозе, чем поэзии (*ibid.*, 214—215). Числовая выверенность форм под влиянием «псевдостиха» вагнеровских текстов исчезает, в силу этого эмоциональное воздействие музыки становится иррационально-магическим, «варварским». Перифразируя автоопределение вагнеровских музыкальных драм, Вольф и Петерзен пишут: это «не искусство будущего, а искусство без будущего» (*ibid.*, 222). В «безбудущности» остается еще только Дебюсси, «призвавший хаос» в композицию, — Дебюсси, которого «можно назвать подлинным новатором, первым, кого с европейской музыкой не связывают уже даже и воспоминания» (*ibid.*, 255—256).

Другая гора обломков громоздится по мере становления «масовой» музыки нашего века. Идет «романтическое растворение бетховенских переживаний в мелкие, бюргерски-бидермайеровские сентименты», что приводит к «духовному пиву бесчисленных домашних компаний и буржуазных концертных собраний, переполненных экспромтами, бабочками, ноктюрнами, балладами и жанровыми пьесами всех видов»⁹; наконец, к «спиритуальному шнапсу оперетты больших городов, занявшей место оперы и концерта... Время маленьких людишек, бессильного либерализма и растущего хозяйственного инстинкта современного капитала» (*ibid.*, 204).

Конечно, как шпенглеровские («бессильный либерализм» и т. п.), так и другие (например, ницшеанские: композиторская «воля к власти») философско-исторические обертоны этих пассажей слышны и без специального комментария. Менее очевидны собственно

⁸ Историки имеют в виду, очевидно, то свойство сонатной диалектики, в силу которого контрастные разделы предполагают друг друга, а не просто сопоставлены (как в сюите): смысл главной партии не существует вне ее противостояния побочной, и наоборот; экспозиция значима лишь на фоне разработки, и обратно; разработка — благодаря репризе, а реприза — благодаря разработке.

⁹ Перечислены излюбленные жанры романтической музыки, со специальными выпадами в адрес Ф. Шопена («ноктюрны, баллады») и Р. Шумана («Бабочки» — название цикла его фортепианных миниатюр).

музыкальные стереотипы, задающие истории искусства в рассмотренной концепции волнообразную форму «от варваров до Вагнера» с ценностным пиком в баховской и амбивалентной кульминацией в бетховенской точках. Между тем именно художественные установки здесь первичны, тогда как философские объяснения служат лишь их аранжировкой, долженствующей придать им «обоснованность», гуманитарную респектабельность. Собственно, отсутствие в книге Вольфа и Петерзена ссылок на труды философов свидетельствует о периферийности аргументов из области общенсторических представлений.

Обратим внимание: категориальная схема, оформляющая видение музыкальной истории, складывается в концепции Вольфа — Петерзена из следующих оппозиций: музыка с текстом — самостоятельная музыка; мелодия (горизонталь) — гармония и такт (вертикаль). Начнем с последней пары. За противостоянием мелодии и гармонии-такта как чего-то первичного и более сложного вторичного узнаются фундаментальные ориентиры профессионального музыкального сознания, воспитанные той школой, какая сложилась в традиции классической музыки. Одно из исходных упражнений, развивающих музыкальное мышление, состоит в гармонизации мелодии, причем гармонизация должна реализовать законы периодической тактовой прогрессии. В этом упражнении мелодия предстает как «сырой материал» искусства, нечто допрофессиональное, тогда как гармония и форма выступают в качестве собственно «искусства», их создание и есть «художественная работа». Подобный ход обучения не случаен: он выражает структуру гомофонно-гармонической музыки, в которой существуют четкая дифференциация функций мелодии и гармонии и вместе с тем — проблема их единства. Кроме того, здесь зафиксировано соотношение профессиональной музыки классического типа с музыкой непрофессиональной (народной). Последняя для композиторов XVIII—XIX веков существовала преимущественно в мелодической ипостаси (вспомним отношение к народнопесенному материалу Н. А. Римского-Корсакова — напев получал неадекватное ему «европейское» облачение; народное многоголосие не воспринималось как «тоже» гармония и потому в этих обработках «исправлялось»), только лишь как исходный, пусть и яркий, и прекрасный, материал для авторского творчества. Эти внутренние определения классической композиции и соответствующей ей профессиональной школы проецируются на историю музыки, что и приводит к целому ряду анахронизмов¹⁰.

Другая оппозиция (музыка с текстом — самостоятельная музыка) тоже выражает установки, специфичные для профессионального музыкального сознания классической ориентации. Приоритет инструментализма в музыке XVIII—XIX веков до сих пор ощущается в представлениях о меньшей «сложности» вокальной композиции

¹⁰ Например, неверно представление о сугубой линейности раннего средневекового многоголосия, — там существовала своя вертикальная координация.

и большей — инструментальной. Не случайно в консерваторских программах по классу сочинения первые шаги — это шаги преимущественно в сфере вокальной миниатюры; в то же время развитый композиторский профессионализм требует для своей оценки показа крупного инструментального сочинения. И сама теоретическая систематика музыкальных форм, сложившаяся в XIX веке, отводит наиболее почетные (по уровню сложности) места инструментальным формам — сонате прежде всего, в то время как вокальные формы выпадают в особую, едва ли не периферийную, сферу, требующую несколько иных методов анализа. На этой почве формируется представление о том, что «собственно музыка» (т. е. музыка с «самостоятельным» языком) должна быть свободна от влияния текста. Проецируясь на исторический материал, это представление приводит к выстраиванию фактов в линию прогрессирующей эмансипации музыки от текста, — и это при том, что реально вокальная музыка постоянно существует рядом с инструментальной и что само господство инструментализма в XVIII—XIX веках — своего рода фантом, порождаемый преимущественным вниманием ученых к австро-немецкой культуре (в Италии в это время процветала опера; к опере в основном был устремлен и интерес широкой европейской публики).

Как видно, категории, посредством которых историки упорядочивают и объясняют музыкальные факты, отражают генерализованные опорные пункты их собственной профессиональной выучки, а значит — традиции, на которой зиждется нормативный кодекс профессионализма.

Специально следует сказать о волнообразной форме, в которую история «загоняется» посредством рассмотренных категорий. Эта форма в свою очередь имеет прообраз в музыкальном мышлении. Речь идет о характерном для крупных инструментальных сочинений классической (а также романтической) музыки динамическом профиле — волне, устремленной к кульминации и последующему спаду. При этом кульминационная зона, как правило, имеет несколько соподчиненных «вершин», как минимум — две, из которых последняя маркирует «начало конца» — перелом к завершению (предпринимая предыкт). Невольно возникает подозрение, что чувство музыкального времени, воспитанное образцами традиции, расширяется в чувство времени музыкальной истории, которая уподобляется в концепции Вольфа — Петерзена законченному музыкальному произведению.

Музыка «главной» для европейских ученых XX века традиции, закрепившая свое значение образца через средство профессиональной школы, «говорит» здесь о себе, о своей уникальности на фоне «окружающей истории», — «говорит» посредством самопроекции на этот фон и соответствующего его искажения¹¹.

¹¹ Особенно симптоматична попытка Вольфа и Петерзена усмотреть модель европейской музыки в «гомеровском мелосе». С одной стороны, это дань всеобщему гуманитарному образу греческой классики как непреходящего образца последующих художественных направлений. Но, с другой стороны, в отношении музыки говорить о

Этот «монолог» искусства можно было бы принять за «монолог» историков. Но ведь ученые как бы не занимают самостоятельной позиции. Их суждения не «просветлены» саморефлексией, самоотчетом в том, какие художественные установки руководят их обобщениями. Потому «голос» исследователей является всего лишь «эхом» самого искусства. Однако монолог музыки превращается в диалог ее с нею самой, когда историки вынуждены, согласуя внешние музыкальной оценки с научной задачей реконструкции художественного развития, объединять в причинно-следственную цепь прошлое и настоящее музыки и потому давать амбивалентную оценку творчеству Бетховена — «лучшему», возвещающему грядущее «худшее». Конечно, в какой-то мере это пример идеологизированной интерпретации, стремящейся найти в музыке эквивалент признакам общего социокультурного кризиса. Однако то же самое можно было сделать, не трогая Бетховена, ограничившись, скажем, его эпитонами. Вероятно, все же и тут искусство «само» провоцирует шокирующие оценки — дает себе противоречивую самооценку. Только субъектом, который «говорит», в данном случае выступает уже не музыка классической традиции, а современная. В начале XX века «культ Бетховена» стал точкой размежевания традиционалистов и новаторов¹². Это не случайно. Ведь система норм композиции, закрепленная в многочисленных учебниках и вошедшая в практику образования как «сгусток» традиции, строится как раз главным образом на «бетховенской» почве (бетховенианцем был один из основоположников учений о композиции — А. Б. Маркс, см. о его «Учении» в третьей части этой книги). Потому как солидаризация с традицией, так и отталкивание от нее концентрировались вокруг бетховенского наследия, которое в музыкальном сознании стало своего рода идеологемой исторического пути музыки. Двойственность оценки этого наследия, порожденная ситуацией начала века, ретроспективно переносится на объяснение исторического места и значения бетховенского опыта.

Проявлением диалогических отношений музыки с нею самой является и идея «старых и новых варваров», нацеленная на уподобление новейшей музыки (Дебюсси) музыке «начальной» (догомеровскому музицированию и раннесредневековому одноголосию). С одной стороны, ученые здесь заняты «омузыкаливанием» мыслей

таким образце невозможно. Ведь и до сих пор памятники древнегреческой мелопеи реконструируются весьма условно. Что же касается философски-математических трактатов о музыке, то и в античности, и в средневековье они составляли самостоятельный спекулятивный пласт учености, с реальным музицированием соприкасавшийся весьма косвенно. Судить по ним, как могла звучать древнегреческая музыка, — все равно что судить о звучании, скажем, космоса, которому в этих источниках уделено едва ли не большее внимание.

¹² Можно вспомнить слова И. Ф. Стравинского (в «Диалогах») о том, что бетховенская Девятая симфония ему не нравилась в молодости именно потому, что должна была, по всеобщему убеждению, вызывать восхищение. Можно вспомнить, с другой стороны, А. В. Луначарского, «побивавшего» декадентов Бетховеном (51, 16).

О. Шпенглера о циклическом характере исторического времени¹³. С другой стороны, в этой аналогии отражается реальная для новаций XX века обращенность к необычным на фоне классических привычек типам музыкальной выразительности, в частности — к непроцессуальному, статичному ощущению звуковой формы и музыкального времени, характерному для восточного импровизационного музицирования и проявившемуся в новой концепции музыкального произведения у «призванного хаоса» Дебюсси. При этом как в отношении гипотетического «догомеровского» типа творчества, так и в отношении раннесредневековых памятников (расшифровываемых во многом также гипотетически) совершается модернизация: «старые варвары» осмысляются по образцу «новых». Делается это еще и для того, чтобы четче обозначить общую «европейскую» специфику классической традиции. Однако результат «перевернут»: на поверхности интерпретации выступает локальная «классическая» специфика европейской традиции.

Собственно, к этой неявной цели сводится вся историографическая конструкция Вольфа — Петерзена. Понятно, что ученые-историки ставили перед собой другую задачу — охарактеризовать развитие музыки в целом. Но в выполнение этой программы вмешалась сама музыка, к одной из эпох которой исследователи принадлежат по своему профессиональному «рождению». В итоге в историческом целом отражается лишь часть истории, которая, претендуя на всеобщность своих черт, утверждает тем самым собственный ценностный приоритет.

Тот же результат можно наблюдать в исследованиях Вернера Данкерта, хотя они гораздо отчетливее нацелены на фиксацию самобытности доклассических музыкальных эпох и различных национальных школ искусства.

«Волны» внутри «волн», или европейская музыкальная история от Франции до Германии

Как было показано в предыдущей части, Данкерт искал смысл музыки в антропологически-мировоззренческих типах личности. Преобладание в той или иной музыкальной культуре одного из трех типов личности отличает и самое культуру как некое содержательное единство, делает и ее своего рода исторической личностью. Отсюда — путь к рассмотрению различных музыкальных культур по тому исто-

¹³ «...Истолковав в мифологическом (и в то же время биоцентристском) духе всемирно-исторический процесс, который, впрочем, тотчас утратил от этого характер процесса, Шпенглер создал нечто вроде современной религии истории» (36, 241). Нечто вроде религии м у з ы к а л ь н о й истории создают Вольф и Петерзен. Вряд ли случайно, что высшей кульминацией музыкального развития для них является искусство Баха,— и не просто в силу его художественного величия, но в силу сочетания в нем достигнутой музыкальным языком самостоятельности и необорванных связей с религиозным сознанием, культовыми текстами и жанрами.

рическому чертежу, который предлагала философия истории Шпенглера, — от детства и юности к старости и смерти.

Еще одна идея Шпенглера оказалась созвучной поискам музыковеда — мысль о подобии судьбы отдельных культур. У Шпенглера она служила целям полемики с европоцентризмом, с ограничением в толковании истории одним лишь европейским развитием. Напротив, для Данкерта «никакая иная высокая культура не структурирована столь же полиморфно, как наша. Никакая другая культура не расчленена столь же многообразно на народы» (162, 11). В европейском музыкальном мире, по Данкерту, представлены все три возможных типа личности, воплощенные разными национальными культурами. Потому европейская музыкальная культура в ее трактовке Данкертом становится аналогом мировой культуры. Шпенглер устанавливал единство мировой культуры посредством выделения подобий между ее частями — отдельными культурами. То же самое делает Данкерт в отношении европейской музыкальной истории. Различные «музыки» Европы подобны друг другу по своей судьбе, т. е. по возрастным фазам, складывающимся в волну роста — расцвета — упадка. В то же время, поскольку Данкерт ориентируется также на вывод о «закате» Европы, то каждая из национальных европейских музыкальных культур изоморфна общему ходу развития европейской музыки, также переживающей рост — расцвет — упадок.

Возникает новая схема направленности музыкальной истории. Вместо сплошной волны, какую можно было наблюдать в выводах, например, Вольфа и Петерзена, очерчивается «волна», мультиплицированная вглубь самой себя, изоморфная своим частям.

Для Данкерта европейская музыка — это своего рода эстафета «расцветов-классик» отдельных национальных композиторских школ. Каждая из национальных культур имеет свою «весну» и «осень», и вместе с тем одни культуры образуют общую «весну», тогда как другие — общую «осень» европейской музыки (*ibid.*, 107).

«Французская музыкальная история... вступает в свою весну с началом западных наций. Уже в высоком средневековье (с 1150 года по 1400) она достигает собственной творческой стилиобразующей динамики. После этого в ней на долгое время затягивается постклассика... Все существенные события бургундско-нидерландской музыки замкнуты в кратком временном пространстве между 1400 и 1600 годами. Почти синхронно наступает пора расцвета английской музыки. Немецкая музыкальная история, напротив, гораздо позднее вступает в свою судьбоносную органическую фазу (примерно со времени Баха и Генделя)» (*ibid.*, 12—13).

Общеввропейским классическим центром в этой схеме оказывается эпоха Ренессанса, представленная нидерландской, итальянской и английской музыкой. Но поскольку, по Данкерту, в каждой национальной культуре как бы отражается общеевропейская история, то ренессансов-классик столько же, сколько национальных школ. Вокруг этих ренессансов располагаются готики-предклассики и ро-

мантизмы-постклассики (они же, по логике уравнивания Ренессанса и классики, равнозначны эпохам барокко) (*ibid.*, 107). Так историко-стилевые понятия становятся типологическими. В общеевропейской музыкальной истории, в рамках ее глобального цикла, устанавливается повторяемый циклический ритм: романика — готика — Ренессанс — барокко; этот же ритм укрупненно выглядит как предклассика — классика — романтизм-постклассика (*ibid.*, 136).

Музыка Европы, таким образом, развивается от готики до романтизма и от Франции до Германии. Немецкая музыка есть высшее и вместе с тем конечное воплощение типологии возрастных фаз, представленных другими национальными культурами. «В качестве позднего искусства *par excellence*¹⁴ выступают немецкий романтизм и эпоха Вагнера. Здесь осень истории углубляется тем, что конец национальной постклассики совпадает с наступлением последней ступени всего западного развития» (*ibid.*, 110).

Перед Данкертом встает задача выделить сходное в разных «готиках», «ренессансах», «барокко» и т. д. Эта задача решается путем генерализации отдельных признаков в основном «немецкого ренессанса» (т. е. венской классики), «немецкой готики» (т. е. генделевского и баховского барокко) и «немецкого барокко» (т. е. романтической музыки XIX века).

Начиная рассмотрение с «плато расцвета», каким в общеевропейской истории являются «ренессансы» Бургундии, Италии и Англии, Данкерт выделяет следующий общий (общий ли? И вообще — наблюдаемый ли?) признак музыкального мышления: «Совершеннейшее равенство между линией и аккордикой» (*ibid.*, 108). В качестве комментария к этому анахронизму достаточно напомнить то, что читатель видел в интерпретации этих этапов Вольфом и Петерзенем: авторы акцентируют, напротив, горизонтальность музыкального мышления в XV—XVI веках. О паритете мелодического и гармонического начал вряд ли можно говорить применительно к типам композиторского письма эпохи Возрождения. Становится понятно, что такая характеристика не-немецкого Ренессанса потребовалась для обоснования «высшей ренессансности» соответствующего этапа немецкой музыки, т. е. как раз той, в которой действительно есть равноправие «линии и аккорда» и которая в XVIII—XIX столетиях вошла в фундамент профессионального мышления.

Если, по Данкерту, срединный Ренессанс общеевропейской истории характеризуется гармонией горизонтали и вертикали, то по обе его стороны располагаются односторонности: линейные формы французской готики и мощное движение к аккордовому мышлению в музыке XVII—XVIII веков. Однако как в каждой национальной культуре есть свои «ренессансы», так есть в ней и свои линейные «готики» и аккордовые «барокко». Так, английская музыка в XVII—XVIII веках дала образцы искусства верджиналистов, чьи сюиты и вариации зиждятся на односторонне преобладающем аккордовом принципе (*ibid.*, 108—109).

¹⁴ В особенности (франц.).

На фоне других «ренессансов-классик» выделяется немецкая «классика-ренессанс». «Совершеннейшее равенство линии и аккордики», по Данкерту, в эпоху немецкого расцвета музыки достижимо труднее, чем ранее, поскольку немецкая музыка приходит к ступени, его предполагающей, уже после того, как гармония линии и аккордики многократно распадалась. «Филипп де Витри, Жоскен Дебре, Кавациони, Уильям Бёрд, классики прежних времен, не тратили столько труда и мук, чтобы „усмирить“ данную им во владение звуковую матерю. Их творения самоочевидно привлекательны, ремесленно невозмутимы. Они „экспериментировали“ не так, как Гайдн, боролись за выразительность не так, как Бетховен» (ibid., 110). Иными словами, дело в том, что «основные события немецкой музыки приходятся на позднюю ступень общеевропейского развития» (ibid.). Потому последняя — немецкая — классика проникнута наибольшим напряжением творчества.

Тут остановимся и спросим себя: что же все-таки первично в суждениях Данкерта — идея наступившего в XX веке конца музыки, предполагающая на месте немецкой классики наиболее значительный (поскольку последний) «девятый вал» художественных достижений, или оценка музыки «своей» традиции как наивысшей, предполагающая ее конечное, завершающее место в истории, а тем самым — заставляющая трактовать всю историю как череду аллегорических провозвестий «немецкого расцвета»? Пожалуй, нельзя говорить о первичности той или другой идеи, они замкнуты друг на друга и друг друга стимулируют. Ясно, во всяком случае, что никоим образом не первична другая идея: о взаимоподобии «ренессансов-классик» (и соответственно «готик-предклассик» и «барокко-постклассик-романтизм») разных национальных культур. Установление этих подобий — дань «объективизму» историка, относящегося к музыке иных эпох и регионов с тем же почтением, что и к своей. Но «почтение» выражается в переносе признаков близкой ему музыки на «чужие» памятники и далекие времена, так что получается, что они тоже «свои» или, по меньшей мере, на пути к «своему».

Самое же примечательное, пожалуй, заключено в том, что модель морфологического подобия исторических процессов развития различных национальных музыкальных школ имеет не только философский источник (см. выше о влиянии О. Шпенглера), но и собственно музыкальный. Исторические времена обладают изоморфной структурой,— эта мысль для музыканта, воспитанного на классических произведениях, звучит непосредственно музыкально. Ведь одной из специфических черт музыкального времени классической традиции является как раз подобие структурной организации звуковых процессов на разных масштабных уровнях формы: мотив и субмотив в такте соотносятся в определенном смысле так же, как фразы предложения, фразы предложения отвечают друг другу как предложения в периоде; предложения в периоде различаются так же, как периоды главной и побочной партии, главная и побочная партии сонатной экспозиции контрастируют так же, как первая и вторая части сонатно-симфонического цикла... Или: в формуле каден-

ции, завершающей период (тоника — доминанта — тоника), содержится соотношение гармонически-тональных массивов в теме; гармоническая структура темы возмещает пропорции модуляций в целостной форме... «Местные» готика — ренессанс — барокко эквивалентны общеевропейским членениям музыкально-исторического времени. И все это соединяется с динамикой «волны», образующей общий профиль композиции классического типа, — а также истории, по Данкерту.

Опять, как в концепции Вольфа — Петерзена: чувство музыкального времени, сформированное определенными историческими образцами искусства, становится у историка «априорной формой» видения времени музыкально-исторического. «Волны внутри волны» инициируются формами внутри формы — так же, как «ценностная волна» в исторической концепции двух авторов, о которой шла речь выше, выводится из общего профиля развития в крупной форме классической традиции.

Вернемся к тексту Данкерта. Поскольку «предклассики», «классики» и «постклассики» — и национальные, и общеевропейские — подобны друг другу, то в конце концов от их многообразия у Данкерта остаются три типологических комплекса. Более того, Данкерт устанавливает эквивалентность между периодами, окружающими различные «классики». «Готики» и «барокко» сходны друг с другом и отличаются от «ренессансов» своей дисгармоничностью. Причем критериями гармонии — дисгармоничности во всех случаях выступают одни и те же символические константы. Так, музыка всех «готик» и «барокко-романтизмов» свойственно одностороннее воплощение одного из двух константных символов — «эроса дали» или «телесного счастья». Первый связан с мистическим, второй — с материалистическими типами сознания. Первый воплощается в таких параметрах, как асимметрия формы, тяга к расширенным построениям; второй — в симметрии и замкнутости композиции (162, 433). В рубрику «эроса дали» попадают «гимнические расширения брукнеровских тем, натурмистический экстаз гармонии Дебюсси» (*ibid.*); в рубрику «телесного счастья» — симметричная мелодика Генделя, представителя поздней «немецкой готики» (*ibid.*), а также легко обозримая мелодика итальянской оперы XIX века (*ibid.*). Классическим равновесием обеих констант отмечен «немецкий ренессанс», в частности, творчество Моцарта. В его сочинениях Данкерт видит синтез «дали» и «счастья» — «эрос мира». «Моцартов эрос мира — основной тон его творений», и звучит он в изысканной диалектике симметрий и асимметрий звуковой формы (*ibid.*, 434).

Понятия, которыми Данкерт обозначает вечные константы музыкального смысла, являются парафразами трех основных мировоззренческих типов, лежащих, по В. Дильтею, в основе культур (см.: 28). Но важнее, быть может, то обстоятельство, что эти понятия претендуют на исчерпание всеобщности человеческого мирозерцания, и когда в немецкой классике видится оптимально гармоничный вариант отношения к миру, то становится ясно, что для музыковеда речь идет об особом значении классической традиции, о ее об-

щечеловеческом универсализме, по отношению к которому содержательно-смысловое наполнение музыки иных эпох и регионов — только частичное воплощение возможностей искусства.

Так или иначе, но, пропущенная через призму символов-констант, история у Данкерта предстает чередованием фаз их синтеза-распада. «Волны внутри волн!» как бы уравнивают, во-первых, свои «вершины», а во-вторых, «спады». На месте ценностной периодизации («лучше — хуже») подспудно проступает «типологический маятник» («одно — другое — одно — другое...»).

Но, как ни парадоксально, преодоление ценностного измерения не придает историчности измерению собственно историческому. В рамках типологической периодизации музыкальной истории фазы «маятника» («одно» — «другое») способны оторваться друг от друга и предстать в виде вневременных констант. И если волна — все же процесс, хоть и замкнутый на себя, то типологические константы — вне процесса. В них история завершена еще до своего начала.

Подобный итог, впрочем, — лишь крайнее выражение типологического подхода. На пути к этому пределу, т. е. между данкертовскими «волнами внутри волн!» и теорией музыкальных констант как идеально вневременных типов музыки, возникают концепции, в которых осуществляется попытка совместить типологическую классификацию с процессуальной перспективой. Это теории Ханса Мерсмана и Виллибальда Гурлитта.

От волн к спирали; от спирали к набору констант

Потребность охватить единым объяснением многообразную панораму истории музыки, как мы видели в построениях Вольфа и Петерзена, а также — в концепции Данкерта, могла удовлетворяться за счет обращения к внемusикальным парадигмам — таким, как историко-культурная схематика Шпенглера. Но в сознании музыковедов существовала и другая модель временного единства — модель собственно музыкального развития. Речь идет о завершенном музыкальном произведении, о его процессуальной драматургии.

Ханс Мерсман исходит из уподобления истории музыки музыкальному произведению. Уподобление основывается на том, что и в произведении как художественном единстве есть форма, и в истории (поскольку ведется поиск ее внутренней логики) должна быть форма. И произведение органично растет из звука, и история должна органично вырастать из него. Значит, результаты того и другого роста — формы (произведения и истории) — должны быть одинаковыми. Поэтому если произведение, как считает Мерсман, изучается «феноменологией», а история — «морфологией», то «феноменология и морфология взаимно определяют друг друга. Морфология есть не что иное, как проекция феноменологической точки зрения на временное пространство» (246, 262).

Поскольку формы произведения и музыкальной истории представляются в пределе одинаковыми, то это значит, что грани, членящие

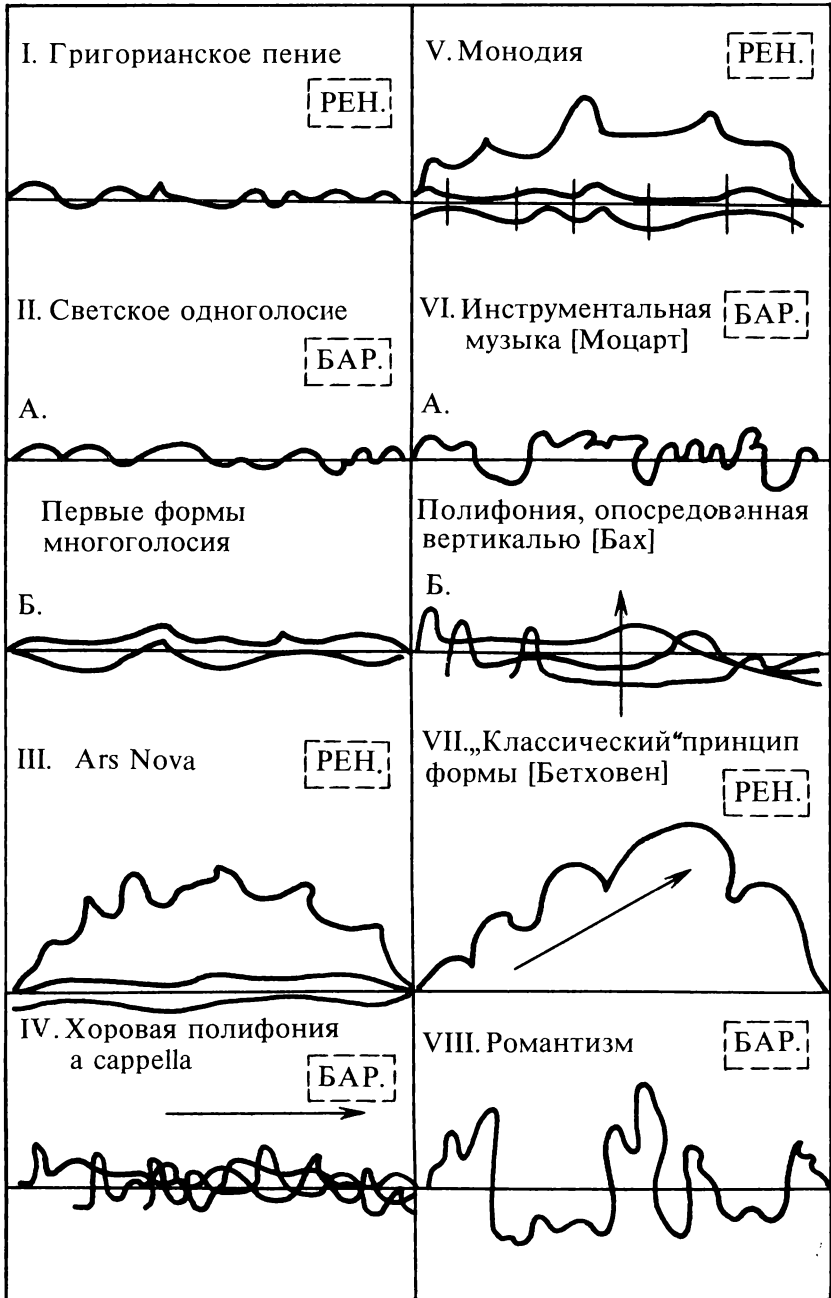
произведение на части, должны наблюдаться в истории музыки. «Д л и т е л ь н о с т ь различных звуков зависит от их соотношения. Эта связь предполагается сим-метричным членением времени. Время превращается в измеренность; а то, что создает его единство, мы называем метрикой. Принцип абсолютной симметрии расцветает в понятии такта, который объединяет и одновременно членит время. Принцип членения, существеннейший в нашей музыке,— двоичность, каждое звено времени может распадаться на две половины...» (247, 51).

Двоичности метра отвечает на уровне формы опуса взаимосоответствие вопроса и ответа, первого и второго предложения. Вместе с тем каждое из двух предложений означает своеобразный принцип формы. Первое предложение — «открытый» принцип, второе — «завершенный». Таким образом, уже на уровне элементарной периодической структуры «имеется дуализм сил, который проявляется в различных измерениях художественного произведения. Он отличает процесс симфонии от музыкального процесса песни, первую часть сонаты от второй, первую тему от второй, первое предложение темы от второго» (ibid., 80—81). «Противоречие форм дорастает до противоположности стилей. Каждый принцип формы имеет стилевой принцип, ему соответствующий» (ibid., 97), — пишет Мерсман, обосновывая проекцию отдельной художественной формы, в которой взаимосвязаны «открытый» принцип и принцип «завершенный», на музыкальную историю, которая должна члениться на серии «начинающих — завершающих», «первых — вторых предложений».

«Цепь стилей образует волнообразно чередующиеся кривые. Стилевые понятия романской эпохи, Ренессанса, классики корреспондируют между собой на одной стороне, тогда как понятия готики, барокко, романтики — на другой» (ibid., 708).

Стили первого ряда выражают «открытый» принцип формы, так сказать, «Vordersatz» истории, «первые предложения» исторических «периодов». Каждый стиль второго ряда — «завершенный» принцип, «Nachsatz», «второе предложение». Все «первые предложения» Мерсман называет «ренессансом», все вторые — «барокко». Уподобляя историческую линию развития стилей мелодической линии в произведении, Мерсман отмечает, что мелодика первого предложения отличается от мелодики второго большим единством, тогда как мелодика второго опирается на дробление тематических импульсов первого. Основополагающим образцом для всех «первых предложений» является «единая, бедная напряжениями, лишенная завершенной формы линия григорианского пения». Соответствующие ей «вторые предложения» опираются на модель одноголосия миннезанга, членящего мелодику на периодические последовательности частей (ibid., 710).

Из схем видно: типологический маятник музыкальной истории раскачивается с увеличением амплитуды. В каждом следующем историческом периоде, состоящем из очередных «ренессанса» и «барокко», звуковое пространство расширяется. За чередованием «одного» — «другого» прорисовывается спиралевидное развитие—«третье», «четвертое» и дальнейшие исторические состояния музыки.



Нетрудно заметить, что нарисованная ученым схема музыкальной истории воспроизводит обобщенное представление о законах крупной музыкальной формы классического типа. В ее основе лежит период — «тема», которая развивается к кульминации, захватывая все большее звуковое пространство и все сильнее обнаруживая свой конструктивный потенциал.

За проекцией принципа крупных классико-романтических форм на историю музыки в целом — на «самую крупную» музыкальную форму — обнаруживается перерождение идеи классики в ее качестве оценочной меры музыкальной истории. Если в XIX веке классика венчала собой прогресс, останавливая его и предполагая после себя нисходящую линию, то теперь классика, так сказать, вбирает в себя всю историю или, наоборот, растворяется в ней. Принцип классического музыкального мышления становится принципиальным «замыслом» истории музыки. И потому обретение музыкально-историческим процессом в концепции Мерсмана спиралевидности — не более чем побочный эффект переноса ценностного примата классики на хронологическую объемность музыки. Как бы ни было само по себе плодотворно объединение исторического и ценностного подходов к музыке, за фасадом схемы Мерсмана сохраняется старое разделение между музыкально-исторической вершиной и остальным пространством истории музыки.

Мерсманов образ музыкально-исторического процесса, по сути, не «перспективен», а «ретроспективен». Соотношение последних «ренессансов» (т. е. классических форм бетховенского типа) и «барокко» (романтических стилей) — переносится «назад», объединяя в «Vordersatz» и «Nachsatz» ренессансную монодию и баховскую полифонию, многоголосие Ars Nova и полифонию строгого стиля, григорианский хорал и светское одноголосие. По схеме получается, что, скажем, светское одноголосие средневековья «отвечало» (как второе предложение периода первому) григорианскому пению. Но ведь исторически это не так. Григорианский хорал и светская песня сосуществовали, развивались параллельно. Мерсман модернизирует прошлое в угоду «крупной форме» истории, которая повторяет у него классико-романтические крупные формы. Поэтому на деле музыка в концепции ученого не эволюционирует от григорианского хорала к романтизму, а инволюционирует — «нисходит» от последней фазы «ренессанса — барокко» к начальному историческому этапу. Спираль не закручивается вперед и вверх, а распрямляется назад и вниз. Оценочная точка зрения по-прежнему довлеет над исторической, подвигая научное обобщение в направлении, обратном реальному ходу времени.

Сравним с построениями Мерсмана образ музыкальной истории в трудах В. Гурлитта. Если первый выводит свою типологию из мелодического профиля звуковых форм, то второй считает невозможным исходить из параметра мелодики.

Ученый подчеркивает: «То, что объединяет некоторую эпоху в единство, есть стиль» (185, Bd. I, 3). Возникает вопрос: какие элементы музыки положить в основу сравнения стилей? По мнению Гурлит-

та, эту роль должна выполнить ритмика. «Ритм как образ музыкального времени, в отличие от звучания, представляет собой несомненно первичный сущностный признак музыки и музицирования», — пишет ученый и повторяет определение Шеллингом ритма как «музыки в музыке» (*ibid.*, 4). Ритм обладает, по крайней мере, тремя качествами: амплитудой (темп), длительностью и тяжестью (акцент). Далее Гурлитт объясняет амплитуду как «объективное время», длительность — как «субъективное», «переживаемое» время, а акцент (такт) как «уравновешивающую силу между объективно-предметным и субъективно-переживаемым временем» (*ibid.*). Соответственно в начальной истории музыки выделяются три эпохи. Во-первых, эпоха амплитуды. «В свободной смене отдельных невм, двух- и трехневменных групп в песнопениях псалмодического плана жил ритмический порядок особого типа — порядок амплитуды. Для григорианской ритмики понятие „мензуральности“ имеет столь же малый смысл, как понятие „свободная ритмика“. Этот тип ритмики сохраняется вплоть до XI века, чтобы затем преобразиться под влиянием нового ритмического стиля эпохи. Тогда термин „*musica plana*“ (ровная музыка) был противопоставлен термину „*musica mensurabilis*“ (размеренная музыка) как темп — длительности» (*ibid.*, 7—8). Во вторых, эпоха длительности. «Около 850 года... сформировался порядок длительностей (в связи с усовершенствованием нотации)... Шагающая мелодика „*cantilena romana*“ была противопоставлена скользящей, полной глиссандированию и портаменто мелодике восточных стран. Одновременно прекратилось употребление длительностей, не связанных единым временным масштабом, т. е. той ритмики, которая, как в *musica plana*, не может быть передана в нашем нотном письме, скорее требуя обозначений типа словесных ремарок *ritardando*, *ritenuto*, *gallentando*, *accelegerando*, *rubato* и т. д.» (*ibid.*, 8). Наконец, в третьих — «синтетическая эпоха акцента». «Около 1150 года наступает эпоха готической модално-мензурированной ритмики... Благодаря изоритмии... в определенном объективном порядке длительностей прорисовывается постоянный акцент» (*ibid.*). Триада эпох повторяется в европейской музыкальной истории на новом уровне, образованном взаимодействием трех названных ритмических качеств. Так, пропорционально мензурированная ритмика характеризуется преобладанием темпа («мензура — это не такт в смысле порядка акцентов, а мера темпа движения» — *ibid.*, 9), ритмика прогрессий в музыке XVII века — преобладанием длительности (так как сама прогрессия длительностей есть понятие длительности—*ibid.*, 9—10), а ритмика тактовых групп XVIII—XIX веков снова выступает как синтетическая эпоха (*ibid.*, 10—12). Равным образом «разрушение» такта у Вагнера, Брамса, Брукнера приводит к эпохе амплитуды (темповые контрасты в произведениях Брукнера, Скрябина), за ней следует эпоха длительности (сериальность, основанная на развертывании ритмического ряда) и, наконец, — акцента (метроритмические остинато в разных формах современной композиции) (*ibid.*, 12—14).

Фазы триад следуют друг за другом в построениях Гурлитта в «правильном» ритме через 300 и 150 лет:

550 г. musi- ca plana	850 г. cantilena gotana	1150 г. модально мензури- рованная ритмика	1450 г. пропорцио- нально мензури- рованная ритмика	1600 г. ритмика прогрес- сий	1750 г. ритмика такта	1900 г. разрых- ление такта
--------------------------------	-------------------------------	--	--	---------------------------------------	-----------------------------	--------------------------------------

Правильный ритм музыкально-исторических эпох (триада по 300 лет и триада по 150 лет) в этой схеме невольно наводит на мысль об аберрации, которая постигла Гурлитта так же, как Мерсмана. Если последний проецировал на форму истории принципы классического формообразования, то Гурлитт переносит на членение истории основополагающую черту классической ритмики: периодическую прогрессию тактов.

При этом тоже осуществляется модернизация прошлого. Насколько правомерно видеть в модально-мензурированной ритмике периодический акцент? Сам Гурлитт осторожно говорит о том, что акцент лишь «прорисовывается» в изоритмических группах мензурированных длительностей. Принцип такта, однако, не может «прорисоваться» в изоритмии, поскольку он ей противоположен. Тактовые акценты существуют как рамка ритмического рисунка, как внешнее по отношению к внутреннему. Изоритмические же группы длительностей суть рисунки как таковые, существующие вне заранее заготовленных рамок и независимо от них. Сходство здесь, скорее, случайное и факкультативное. Столь же периферийно сходство скользящего темпа в musica plana и темповой дифференцированности в позднеромантическом симфонизме. Нюансы темпа в раннесредневековой монодии были прямой реакцией на слово; изменчивость же темпа в брукнеровских симфониях имеет иные причины (вероятно, не на последнем месте — разрастание масштабов формы, требующее более «сильных» средств маркировки границ между ее разделами, чем только модуляционные или тематические).

Поиск единства в истории опирается на модель «своей» традиции, заставляя видеть сходство с тактом там, где его нет. И даже картина расчлененности музыкально-исторического времени тоже соригинирована на такт, на его членение надвое (трехсотлетия и столетия десятилетия). Отсюда равномерные интервалы между веками («акцентами») музыкальной истории.

Здесь приходится сформулировать такое предположение: тип историзма, реализуемый в искусствоведческой концепции, в определенной степени зависит от принципов художественного оформления времени, характерных для той традиции, которая является отправной, «установочной» в сознании искусствоведа. Различия, обнаруживаемые сравнением концепций музыкально-исторического процесса, объясняются тем обстоятельством, что ученые ориентируются на разные уровни музыкально-временной структуры (скажем, Данкерт исходит из членения временного процесса композиции на основные драматургические фазы, Гурлитт — из временных «микроструктур», Мерсман — из периода как базовой формы). Эта структура много-

слойна и потому симультанно содержит в себе разные «образы времени», которые проецируются музыковедами на исторический материал, превращаясь в разные образы истории музыки.

Для Гурлитта (не «на словах», а «на деле» его концепции) зерно истории, прорастающее через витки противоречий «амплитуды» и «длительности» к синтезам «акцента», расположено не в начале, не между 550 и 1150 годами, а в ценностной кульминации классики, в точке «1750».

История у Гурлитта разворачивается из классики, а не в направлении к ней, «н а з а д», а не «в п е р е д». То же наблюдается и у других теоретиков. Историческое древо—всякий раз по-разному — растет корнями вверх.

«Обратная перспектива» музыкально-исторических концепций, совмещающих типологический подход с идеей развития, таким образом, является результатом неосознанного перенесения на историю в целом стилевых норм того ее периода, который оценивается исследователем как высший. Историческое целое моделируется по образу «наиболее ценной» своей части.

Но если так, если целое мыслится подобным части, то в этой генерализуемой части история уже как бы осуществлена. Превращенная в типологическую константу, «ценнейшая» фаза истории останавливает в себе общеисторическое время. Ему просто «незачем быть», поскольку все, что в нем возникало и возникает, исчерпывающим образом и концентрированно представлено в классике. Подсудно исторический процесс упраздняется, — ведь в нем нет ничего, чего не было бы в «лучшем» его моменте.

В теориях Мерсманна и Гурлитта спиралевидное восхождение музыки — лишь оболочка идеи неизменного генотипа музыкального искусства. Оболочка сбрасывается в построениях таких ученых, как Пауль Беккер и Август Хальм.

Чередование типов — неподвижность генотипа

Пауль Беккер в эссе «Что такое новая музыка» (120, 1—24) сравнивает с классико-романтической эпохой то, что было до нее и имеется впоследствии.

Классико-романтическая музыка «женственна» («феминична»), тогда как прежняя и «новая» музыки «мужественны» («маскулинны») (ibid., 10). «Женственность» как типологический признак предполагает ориентированность музыкальной формы на «чувство». Такая ориентация означает перерождение «мужественных» звуковых форм типа баховских. «Фуга Баха, к примеру, в общем случае имеет одну тему. Там, где имеются двойные или тройные фуги, написанные на несколько тем, эти вторые и третьи темы стоят в тесной зависимости от первой. Они служат... формальному расширению первой. Сонатные же темы, напротив, образуют противоположности относительно друг друга. Даже в весьма простом виде первая чаще всего активна,

вторая носит лирически смягченный характер. Уже при обычных характеристиках этих тем ощущается воздействие руководящего музыкальной формой эмоционального содержания. Не музыка сама по себе требует контраста, но чувство, ибо через контрасты и их переход друг в друга чувство может развиваться и показать себя в различных фазах. Не музыка развивается и достигает кульминации — музыка это вообще не нужно, — а чувство подчиняет себе музыку как средство для выражения своего развития и своих кульминаций. Идеи развития и кульминации господствуют в совокупном мире форм, творящемся в музыке XIX в. Они определяют не только формальную структуру произведений, но также тенденции динамики и звукового колорита. Все это... никоим образом не связано с сущностью самой музыки... Идеал романтического искусства состоит не в том, чтобы сочинять музыку, но в том, чтобы сочинять чувство» (ibid., 8—9).

«Музыка „мужественного типа“ отрицает ведущую роль чувства в построении музыкальных форм. Она совсем не нова... уже искусство Баха обнаруживает этот маскулинный отпечаток» (ibid., 12). Форма «мужественного» плана есть образ существования материи звуков, сообразный тем законам, которые присущи самой этой материи. «Художественная задача состоит в нахождении формы. Чувство, которое здесь возникает, есть лишь средство заставить нас осознать движение этой формы. Оно соупорядоченно с формой и служит форме» (ibid.). Основное для «маскулинной» музыки — «утверждение ценности материала самого искусства», в отличие от «утверждения соответствия искусства внехудожественному содержанию» (ibid.).

В другой работе, давшей заглавие его цитируемой книге, Беккер дополняет характеристики музыкально-исторических констант. Ученый различает «одноголосную» и «многоголосную» музыку. При этом под «одноголосием» и «многоголосием» понимается не единственный голос или много голосов, но определенные типы музыки. «Одноголосие есть тип письма, предполагающий сильнейшую степень слияния звуков, вплоть до совершеннейшего слияния в звуковое единство. Понятие одноголосия обозначает, таким образом, взаимохват частей, которые без остатка сводятся к единству...» (ibid., 71). Что касается понятия «многоголосие», то Беккер следующим образом подходит к его определению. «Теория музыкального письма различает два вида многоголосия: гармоническо-гомофонную и полифоническую музыку. Гармоническая гомофония... это многоголосие в смысле расчлененного на звуки одноголосия, чья степень слияния не доходит до совершенного единства октав... Гармоническая гомофония, следовательно, — многоголосие только в смысле усиливающего подтверждения главного звучания. В сущности, это одноголосие, подобное стоголосому унисону. Здесь есть о д н о звучание, которое разложено и снова собрано воедино... В противоположность гармоническо-гомофонному полифоническое многоголосие отличается от одноголосия унисона не по степени, а по сути. Полифоническое многоголосие определено не идеальным единством звучания... Оно есть многообразие без имманентного стремления к слиянию, многообразие

нерасчлененного единства, которое суммирует себя без растворения одного в другом... в точном смысле это единственный вид многоголосия» (ibid., 72).

Для так понятых одноголосия и многоголосия Беккер вводит обозначения-неологизмы: «едино-звучность» («Ein-Klanglichkeit») и «много-звучность» («Mehr-Klanglichkeit») (ibid., 73). Принцип первого: разложение на части единого и возвратное объединение частей; принцип второго: рост некоторого исходного элемента посредством его «самоумножения» (ibid.).

В этих противоположных характеристиках нетрудно узнать «феминность» сонатных контрастов, ведущих к музыке — средству для выражения «чувств», и «маскулинность» фугообразного развития, ведущего к музыке-цели, когда «чувство» становится лишь средством «подстроить» сознание слушателя к звуковой материи.

Дальнейшая обрисовка музыкально-исторических типов идет у Беккера по пути интерпретации «дробления — объединения» и «роста» как основных принципов формы. Первый имеет «аналитико-синтетическую природу», второй — «коллективистскую» (это потому, что если «одно-звучность» возможна как в виде одноголосия, так и в виде гомофонного многоголосия, то «много-звучность» — только в виде многоголосия) (ibid., 74—75). «Коллективистский» (он же «много-звучный», он же — маскулинный, он же — растущий) тип форм по природе связан с вокалом (прежде всего хоровым), с «органически самостоятельной неделимой индивидуальностью голоса», тогда как «аналитически-синтетический» (он же — едино-звучный, он же феминный, он же — «расчленяюще-объединяющий») тип форм — с инструментом, с «механическим преломлением звучания» (ibid., 76). Так обосновывает Беккер наличие двух исторических типов музыки: «органического» и «механического». «Одноголосие — гармоническая музыка — инструментальная музыка суть обуславливающие друг друга понятия; многоголосие — полифоническая музыка — вокальная музыка также суть взаимообуславливающие понятия» (ibid., 77).

Беккер, таким образом, приходит к отождествлению разноаспектных явлений: «Любая вокальная музыка есть не что иное как многоголосие, полифония; всякая инструментальная музыка одноголосно-гармонична. Смешения, т. е. вокально-гармоническая или инструментально-полифоническая музыка, в точном смысле понятий невозможны и мыслимы лишь как кажущееся превращение художественных средств. Два поющих голоса в качестве объединяющихся индивидуальных звучаний служат сущностному характеру полифонии, даже если они поют параллельными терциями, секстами или октавами... Два инструментальных голоса служат... сущностному характеру гармонического одноголосия, даже если они движутся контрапунктически... Возникновение многоголосия и одноголосия и к ним примыкающих миров форм указывает, таким образом, на различие звукового материала, которое необходимо обозначить как, с одной стороны, физиологические организмы, а с другой стороны — физические механизмы» (ibid.).

Итак, устанавливаются два ряда эквивалентных друг другу признаков музыкальных явлений: 1) физиология — органика — вокальные голоса (голос) — многоголосие — полифония — суммирование и рост как способ формообразования; 2) физика — механика — инструментальный голос (голоса) — одноголосие — гармония — дробление и последующее объединение как способ формообразования. Историю музыки, по Беккеру, следует рассматривать через призму их противоположности, ибо «история музыки есть история звукового материала» (*ibid.*, 82)¹⁵.

Но в звуковом материале взаимосоответствующие константы «органического» ряда, как и признаки, образующие «механический» ряд, существовали всегда, и всегда рядом: голос и инструмент не вытесняли друг друга из истории, а сосуществовали. Рядоположность же — не временная, а пространственная категория. И хотя, по Беккеру, в разные эпохи «органика» или «механика», «маскулинность» или «феминность» могут обретать приоритет, такое проступание на первом плане все равно далеко от развития, процесса, истории.

Идеи Беккера продиктованы стремлением оправдать (с антиромантических позиций, характерных для 1920-х годов) практику «новой музыки». Вот почему новые черты отыскиваются в старых стилях и вторые образуют вместе с первыми единый генотип. Однако за стимулами текущей критической полемики просматриваются более глубокие методологические задачи. В сущности, Беккер ставит проблему единства музыкально-исторического процесса, — но ставит в такой концептуальной форме, в которой за понятие единства заплачено понятием процесса. На месте процессуальности утверждается неизменность констант, которая обуславливает тождество музыки самой себе в перспективе времени.

К такому же итогу приводят и размышления Августа Хальма, выступавшего против представления об истории как «континууме прогресса» (187, 306). Изначально, по Хальму, существуют «две культуры музыки», которые являются разными вариантами воплощения «музыки вообще». Это «культура формы и культура стиля». «Культура стиля», по Хальму, проявляется в монотематическом письме, в частности в фуге. «Культура формы» — в контрастно-тематическом письме, в частности в сонате.

Отличие моно- от политематизма Хальм уподобляет различию человека и общества. «Фуга есть... формула индивидуальности, соната, напротив, подобна государству» (186, 33). В фуге единство достигается на пути от особенного ко всеобщему, в сонате, наоборот, — от всеобщего к особенному. Фуга имеет «монистическую, континуальную, обобщающую» природу; соната — «драматически-дуалистическую, диалектически ориентированную... Фуга имеет одну тему, все, что происходит в фуге, связано с главной темой; соната — двух- или многотемна... В баховском ариозо тема выступает как самостоятель-

¹⁵ От этого тезиса ученый отталкивался, развертывая свою концепцию. См. первую его большую работу: 119.

но растущий индивид, в то время как бетховенские темы означают „разные виды“, результаты деления (Dividuen), а не роста». Та же мысль передается в средневековых понятиях: fuga есть «творящая природа», соната — «природа сотворенная» (191, 39).

Представителем культуры фуги является Бах, культуры сонаты — Бетховен. Генделя и Моцарта Хальм считает выразителями тенденций отрицания одной из этих двух культур, ибо fuga у одного и соната у другого лишь «изображают» соответствующие формы, на деле ими не являясь. «Бах — творец, Гендель — декоратор», — пишет Хальм (186, 181, 183). «Моцартовы сонаты — не столько композиции, сколько прекрасные последовательности частей... теряют внутреннее право на крупную форму, ибо протяженность в них не необходима» (188, 44); «Моцарт сказал много более тонкого и более прекрасного по поводу сонатной формы, чем Бетховен, однако для Бетховена сонатная форма не была просто „поводом“» (186, 129).

Культуры однотемности (фуги) и многотемности (сонаты) не только не образуют исторической взаимосвязи (последовательности), но, по Хальму, являются скорее идеально-ценностными, чем собственно историческими типологическими константами. Если Моцарт «выпадает» из истории сонаты, то в этом явственно обнаруживается внеисторично-ценностный смысл понятия «сонаты» у Хальма. Одноили многотемность («фуга» и «соната») выступают в трудах музыковеда в качестве предельных моделей «музыки вообще», и это, скорее, случайность, что модели все же реализуются (в творчестве, соответственно, Баха и Бетховена). Они бы могли остаться и за пределами реальной истории, не потеряв от этого качества констант музыкального искусства.

Можно заметить, что и у Беккера, и у Хальма типологические скрепы, сочленяющие многообразие музыки в историческое единство, как бы очищены от действительной истории. Речь должна идти не о вокальном и инструментальном началах, не о фуге и сонате как реальных феноменах, но, скорее, — о п о н я т и я х вокального и инструментального, фуги и сонаты. Именно на понятийно-идеализирующем уровне обретает история свое единство в рассмотренных концепциях.

С одной стороны, этим как бы предполагается, что р е а л ь н о музыкально-исторического единства нет. А значит — нет истории как процесса (ведь процесс необходимым образом един). Но, с другой стороны, в форме противопоставления единых идеальных типов и музыкально-исторической реальности музыковеды нащупывают вполне реальную особенность исторического развития музыки (да и всякого исторического развития).

На своей событийной поверхности история всегда уникальна. В ней нет повторяемости: каждое явление и каждый факт одноразовы. Если нельзя дважды войти в одну реку («в одну природу»), то «в одну историю» — тем более нельзя. Поэтому закономерность истории (а ведь закономерность немыслима без повторяемости) не может лежать на событийной поверхности. То же самое, но, если возможно, еще более насыщенным образом, касается истории искусства. Ориги-

нальность, неповторимость, самобытность произведения (по крайней мере — в постканоническом творчестве) — это цель работы художника (даже если на деле у него получилось нечто стереотипное). Потому отыскивать константы художественного процесса в виде реальных признаков произведений и стилей — обреченное дело. Даже когда нечто буквальным образом совпадает, как, например, гармонизация и фактура до-мажорной прелюдии Баха из первого тома ХТК и «Ave Maria» Гуно, — это, так сказать, произведения-омонимы. А вот произведений-синонимов мы, пожалуй, не найдем, — разве только в условиях фольклорной культуры (разные распевы одной песни; да и то распевы все-таки разные). Не синонимичны, а омонимичны по смыслу и по формальной функции также и отдельные детали и параметры музыкальной ткани разных эпох и разных стилей: разве одно и то же пикардийская терция в конце хоральной вариации и в заключительной каденции современного шлягера? И лишь на формальный взгляд похожи сонатная форма Бетховена и современные академические стилизации сонаты. Одно и то же, т. е. совпадающие по смыслу и по звучанию константы вообще невысказаны в музыке, — об этом лучше всего свидетельствует эпигонское творчество, которому радикально не удастся быть «одним» с тем, чему оно подражает. Эпигонство способно быть лишь «другим» (и всегда — худшим).

Итак, на звуковой и смысловой событийной поверхности искусства искать типологические константы, придающие единство музыкальной истории, бесполезно. И думается, именно это почувствовали и Беккер, и Хальм. Но значит ли это, что остается лишь та альтернатива, которая найдена двумя учеными, каждым по-своему, — идеальные константы? Казалось бы, такая альтернатива весьма логична. Раз нет реального, значит должно быть идеальное. Но на самом деле ход Беккера — Хальма как раз недостаточно логичен. Ведь «идеальным» у них становится то самое событийно-реальное, от которого нужно уйти. Вокальная или инструментальная характеристика звучания, однотемность фуги или многотемность сонаты — это категории, являющиеся слепком с событийной поверхности музыкальной истории. Они просто изъяты из исторического контекста, абсолютизированы, превращены в понятия и противопоставлены ему как единство — многообразию. С позиции же своего противостояния истории понятия способны совершить над ней любое насилие: и объявить несонатой сонатную композицию Моцарта, и назвать многоголосием унисон и одноголосием аккорд, и, наконец, лишить историю процессуальности.

Очевидно, надо поступить иначе: искать единство истории музыки не на ее событийной поверхности и не в понятийной сфере над ней, а под ней, в глубине реальности. Что это значит? Что именно «расположено» под течением уникальных художественных фактов? Ответить можно так: системные связи между различными сторонами процессов творчества и восприятия музыки, создания и функционирования произведений, а также — связи социального контекста, в который вписаны творческие процессы. Эти связи могут развиваться, сохраняя от эпохи к эпохе константность своего взаимодействия.

Предлагаемый ход мысли ко времени Беккера и Хальма уже существовал. Правда, в сфере не музыкознания, а философии истории, причем в разных вариантах — от марксистского до, скажем, дильтеевского. Музыковедческая мысль могла бы обратиться к той или иной философской объяснительной модели системного развития культуры, — обращалась же она к философским построениям Шпенглера. Что же помешало?

Думается, причина тут та же, по которой у Мерсмана или Гурлитта история разворачивается из типологического зерна классики «назад», а у Данкерта, Вольфа и Петерзена обретает волнообразную форму. Речь идет о презумпции ценности в обрисовке картины музыкальной истории. Хотя Беккер и особенно Хальм, на первый взгляд, уходят от ценностных различий, — все периоды истории в их концепциях более или менее равны, будучи чередованием *одного и другого*, а не *лучшего и худшего*, — тем не менее и у этих исследователей ценность подавляет историю. Ведь что такое чистота культуры фуги или культуры сонаты, по сравнению с которыми даже Гендель и Моцарт — отклонения? Эта чистота — не больше и не меньше чем музыка Баха и Бетховена. Попросту говоря, Гендель — не Бах, а великий Моцарт — все же не Бетховен, не говоря уже о каком-нибудь Легренци или мангеймцах. Оценочные предпочтения Хальма прорываются из-под объективной исторической классификации. Едва ли не отчетливее то же самое проявляется и у Беккера. Его антиромантизм породил разделение феминного и маскулинного принципов. Женственны романтические сочинения; мужественны до- и постромантические. И если в оппозиции «женственная — мужественная форма» лишь угадываются старинные стереотипы оценок, восходящие к средневековому представлению о женском начале как преимущественно чувственном (и потому — греховном, низком), то когда данная оппозиция вырастает в противопоставление комплексов «механической — органической» музыки, тогда термины говорят сами за себя. «Механическое» по традиции и для нашего сознания также — это противоположность подлинному искусству, тогда как «органическое» — одно из понятий, передающих подлинность художественного творчества.

Разные варианты музыкально-исторической картины, как видим, нарисованы одной и той же — ценностной — краской. И неудивительно, что они схожи в главном. История так или иначе лишается реальной процессуальности, но в то же время так или иначе обретает монолитную качественность. В ней многообразие сводится к единству, изменения — к неизменности.

Эту стагнацию качественных изменений и предполагает категория ценности. Ценность (в пределе — высшая ценность), по определению, есть то, что неизменно. Изменение ценности (высшей) — это всегда ее понижение, обесценивание. Ценность может измениться только в одну сторону — неценности. Она движется лишь в одном направлении — к самоупряднению. А следовательно, по этой логике, ценность не может не быть вечной.

Если исходить из ценности, а именно от этой категории оттал-

квиваются, как мы видели, авторы музыкально-исторических концепций первой половины века, то идти можно лишь по одной дороге: увековечивания (распространения на историю в целом) какой-то определенной музыкальной ценности. Следовательно, история неизбежно «постригается под одну гребенку», свертывая свою разнокачественность и процессуальность.

Такое свертывание отразилось на решении вопросов о смысле музыки. Невоссоединенность в теориях начала века разных смысловых качеств музыкального мышления и языка, тяготение к пониманию этих качеств как однопорядковых вытекает из представления о неизменной сути музыки как истории, из наложения на обозримый круг музыкально-исторического времени вечных констант.

Как протекает борьба **ценности и истории** в современной музыкально-эстетической мысли? Обратимся к сегодняшним обобщениям музыкально-исторического процесса.

Глава 2.

ОТ ОДНОГО И ДРУГОГО К ЕДИНСТВЕННОМУ И ЕДИНОМУ. ОТ ЛУЧШЕГО И ХУДШЕГО К ВСЕГДА ЦЕННОМУ. ОТ ОСОЗНАНИЯ ИСТОРИИ МУЗЫКИ К МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОМУ СОЗНАНИЮ

Стилевой плюрализм современной композиции, историческая мозаичность репертуара, составляющего концертный обиход, глубокое расслоение музыкальной культуры на массовые жанры и элитарные эксперименты — все это необычайно обострило проблему единства музыки в истории. Сложились два противоположных подхода. Согласно одному, сегодняшняя ситуация заставляет отказаться от мысли о единстве музыкального развития, да и от самого общего понятия «музыка». В свете множественности нынешних форм музицирования общие рассуждения о музыке сталкиваются с вопросом: «К а к у ю музыку вы имеете в виду?» (163, 9). Эрих Дофляйн, который задает этот вопрос, пишет: «Сегодня специализация (музыкального профессионализма в разных жанровых областях.— Т. Ч.) зашла столь далеко, что возникла... раздробленная музыка, предполагающая двойную, тройную и более мораль слушания и интерпретации» (ibid., 14, 40).

Многоукладность современной музыки предполагает плюрализм оценочных критериев: «Дискуссия об Е-(элитарной.— Т. Ч.) и U-(развлекательной.— Т. Ч.) музыке, если она не желает выродиться в пустой диалог, не ведущийся на общем языке, должна исходить из того, что нельзя измерять музыку одной области мерой, позаимствованной из другой области» (244, 356).

Позиции несравнимости различных «музык» противостоит идея их сравнимости с идеальной сущностью музыки вообще. Сегодня эта идея кажется рудиментом рассуждений начала века, что не ме-

шает ей быть высказанной с полной определенностью. Лео Дорнер подчеркивает, что музыкально-исторический процесс необходимо понимать как подчиненный единой закономерности. Иначе невозможно судить о музыке в целом, а необходимо говорить о совершенно различных музыках, не охватываемых общим понятием (165, 393—398). Такой подход лишит науку о музыке научности, неразрывно связанной с обобщением. Поэтому общее понятие музыки и ее общеисторическую закономерность искать необходимо. Вопрос в том, где и как. Дорнер критикует попытки индуктивного выведения единой сущности музыки из обзора исторических состояний искусства: «выделение эстетических констант внутри исторической изменчивости». При таком подходе, считает музыковед, «нет критериев для того, чтобы отличить существенное общее от общего, но не существенного... Если, по аналогии с систематическим учением о константах в истории музыки, представить себе этику каннибализма, рабства, демократии, сведенную к общему понятию человеческих отношений, то это понятие отнюдь не послужило бы для обоснования существенной всеобщности действительных этических отношений. Точно так же понятие взаимосвязей между звуками как общее для додекафонии, мажорно-минорной тональности и модальной техники обладает совершенно неопределенной всеобщностью» (ibid., 396). Пожалуй, эти слова Дорнера можно адресовать рассмотренным в предыдущей главе взглядам Мерсмана или Гурлитта. Но что взамен? Сам Дорнер предлагает дедуктивный подход. «Ведь можно представить себе,— утверждает Дорнер,— что музыкальная история в целом — это лишь процесс обнаружения вневременной сущности музыки; причем она, действуя как двигатель истории, может в определенной эпохе найти и высочайшее свое выражение... Такая эпоха будет завершенным подобием абсолютной сущности музыки; и задача подлинного исторического исследования заключается в описании того, как в историческом движении идея обнаруживает себя самое» (ibid., 397)¹⁶. Но это не ново, лишь по-новому названо. «Дедукцией» в духе Дорнера занимались и Беккер, и Хальм, и поиски их оказались не менее противоречивыми, чем «индукция» Гурлитта или Мерсмана.

Как же быть? С одной стороны, нельзя отвернуться от реальной несведенности в «музыку» множества разнородных сегодняшних «музык». Что же, примириться с невозможностью общего? Тогда останется заняться эмпирическим описанием стилей и текущими критическими обозрениями и забыть о научном обобщении,— тут Дорнер прав. С другой стороны, уже известно, к чему приводит идеализация «определенной эпохи» как «высочайшего выражения сущности музыки». Что касается общего понятия музыки, то его мы тут, конечно, получим. Но оно может оказаться мнимым и внешним,

¹⁶ Можно отметить теологические обертоны этого воззрения. Во всяком случае, современные неоготисты подчеркивают, что момент истории может быть таким «конечным», которое вмещает в себя «абсолют», ибо «священная история вершится в мирской». См.: 26, 121.

поскольку, подчинившись ему, музыкальная история потеряет свое реальное многообразие и реальное единство.

Современная наука о музыке открыла новую грань своего предмета — музыкально-историческое сознание. Ранее музыкой считалось лишь то, что объективировано — в нотах, в акустических процессах, в формах музификации (концертных, церемониальных, культовых, бытовых). Жизнь музыки в сознании слушателей, да и самих музыкантов, не изучалась — господствовало молчаливо принятое представление, что сознание пассивно воспринимает и отображает ту объективную музыку, которая запечатлена в партитуре. Апогей это представление переживает в воззрениях Хальма: в пределе музыка обходится без человека, как солнце или звезды, источающие сияние и над городом, и над пустыней.

Дискуссии¹⁷ о соотношении композиции и интерпретации, шедшие с начала века¹⁷, должны были бы заставить задуматься о самостоятельной роли о с о з н а н и я музыки в ее истории. Но исполнителя слишком долго понимали по модели, так сказать, инструмента, на котором он играет: инструмент или настроен, и тогда исполнение адекватно, или расстроено, и тогда — произвольно. Исполнитель казался лишь специфическим опосредованием между партитурой и клавиатурой, — не то продолжением партитуры, не то приложением к клавиатуре. Только сегодня, в эпоху реставрации импровизационного исполнительства (см. подробнее: 78), становится ясно, что исполнитель — прежде всего не голос или руки, не звуковая «фотография» или неумелая копия партитурного текста, а творчески интерпретирующее музыку сознание. В этом смысле всякий человек, соприкасающийся с музыкой (и слушатель, и критик, и музыковед, и сам композитор), является также «исполнителем». Но тогда историческую жизнь музыки нельзя представлять лишь в объективированных формах. К рассмотрению необходимо подключить субъективные процессы осознания и истолкования музыки. Так, может быть, именно на этой почве удастся свести воедино разнообразие «музык» и выстроить историю музыки в единый процесс?

Субъективная история музыки. Грани музыкально-исторического сознания

Стефан Кунце анализирует генетическое родство между исполнительской интерпретацией и музыкальной наукой. Ученый сводит их к общему процессу, о котором писал Т. В. Адорно, — процессу опосредования музыкального произведения. Согласно Адорно, никакой художественный опус не существует в культуре непосредственно, в прямом виде, «но всегда различными способами опосредуется, преломляется, вплоть до искажений» (229, 1).

¹⁷ См. их подробный анализ: 181, 3—32; 44.

Опосредование может быть и весьма неуклюжим, как это случается, например, в ходе телетрансляции фортепианного вечера: «камера... переходит с рук пианиста на люстру концертного зала, движется дальше, случайно задевая солирующих оркестрантов и дирижера, тем самым посредствуя между музыкальным событием и зрителем-слушателем. При этом едва ли достигается достаточное воздействие, но во всяком случае опасность отвлечь от музыки имеет место» (ibid.). Если — разными способами и с разными результатами — любые художественные произведения опосредуются, то специфика музыки сказывается в том, что она — единственное из искусств, которому необходим особый опосредователь — интерпретатор (ibid., 2).

Термин «интерпретация» имеет веер значений, с которыми лишь частично совпадает категория музыкального исполнительства. «Интерпретацией является такое опосредование, которое есть одновременно и истолкование, и понимание смысла. Обиходная речь не делает различия между интерпретацией и исполнением, когда говорится о музыке... Можно прочесть или услышать об интерпретации симфонии Моцарта, в то время как имеется в виду простой акт озвучивания, исполнения (ibid.). По Кунце, синонимия «интерпретации» и «исполнения» ограничена: «не каждое исполнение равняется интерпретации» (ibid.). Интерпретация как истолкование (и в исполнительском творчестве, и в мысли о музыке) означает наличие музыкального сознания, для которого произведение «загадочно», поскольку находится на дистанции от его собственного времени — на исторической дистанции. «Было бы ошибочным называть интерпретацией исполнение баховской кантаты в баховскую эпоху. Существование интерпретации неразрывно связано с исторической дистанцией» (ibid., 5).

По Стефану Кунце, музыкально-историческое сознание возможно лишь в эпоху, когда в репертуаре живет музыка, возникшая в иные эпохи, которые ощущаются как прошедшее время, закончившаяся традиция. Такого рода репертуар сформировался лишь в XIX веке. Тогда же зарождается и музыкально-историческое сознание, как его понимает Кунце (ibid.). Для ученого не случайно следующее совпадение: XIX век является «эпохой великих интерпретаторов», выдающихся музыкантов-исполнителей, с одной стороны, а с другой — именно в прошлом столетии возникает «концертно-путеводительная» литература о музыке, задача которой — объяснение, истолкование смысла произведений (ibid.).

По Кунце, исполнительство как интерпретация и наука как интерпретация — близнецы, рожденные прошлым столетием, когда возникла репертуарная категория «давней» музыки. С этого времени осознание музыки теряет тождество самой музыке и становится самостоятельным фактором истории, более того, фактором, который обретает растущую важность.

Шире смотрит на дело Тибор Кнайф. С его точки зрения, осознание музыки никогда не тождественно самой музыке, поскольку зависит от внемузыкальных познавательных клише. К пониманию

музыки подключается картина мира, складывающаяся в мировоззрении той или иной эпохи. Ученый анализирует в этой связи развитие образа природы (214), участвующего и в программных заголовках музыкальных песен, и в контекстах музыкальной эстетики и теории, и в истолковании музыки слушателями.

По античной традиции природа (космос) понималась как воплощение числа. В числовом духе трактовались и законы музыки. «Число, измеряющее космический и земной миры... воспроизводилось в музыкальных пропорциях; в языке символически выражалась закономерность мира. Коренящаяся в этой традиции идея мировой музыки проходит через пять кеплеровских книг о гармонии мира... Сходная традиция окрашивает философию Шеллинга» (214, 302—303). Таким образом, числовое осознание музыки можно понять как проекцию общей идеи природы — числа.

И если музыка со времен греческой древности радикально изменилась, то модель ее интерпретации, зародившаяся в античной мысли, осталась неизменной. Так проявляется самостоятельность музыкально-исторического сознания.

Правда, наряду с сохранением числовой модели природы как клише, посредством которого интерпретируется музыка, возникали и другие немзыкальные интерпретанты.

Кнайф останавливает внимание на мотивах изображения природы в музыке XVIII—XIX вв. «Музыкальное переживание природы ограничено несколькими все время повторяющимися сюжетами. Так, зовы кукушки составляют излюбленный мотив музыкальной зоологии от английского летнего конона через клавесинные пьесы Куперена и Дакена до бетховенской Шестой симфонии...» (*ibid.*, 306). Ограниченность набора музыкальных символов природы, по Кнайфу, связана с таким мировоззренческим процессом, который проявлялся также и в ландшафтной живописи. Природа все в большей мере понималась не сама по себе, не как самодовлеющая целостность, но «по частям», важным в качестве контекста человеческой деятельности. «Ландшафт воспринимался как фон для хозяйственной экспансии» (*ibid.*). Отсюда — выделение некоторых изолированных деталей природы, «раздробивших» античный природный космос.

Обращаясь к современному музыкально-историческому сознанию, Кнайф отмечает, что мотивы природы в истолковании музыки испытали сильное воздействие представителей из сферы физических наук. В частности, концепция пространства — времени, развиваемая по следам теории относительности, выразилась в техниках и эстетике авангардистской композиции. Понимание многих сочинений П. Булеза, К. Штокхаузена, Д. Лигети, Дж. Кейджа или Я. Ксенакиса требует осознания идеями современных физико-математических теорий.

Специфика музыкально-исторического сознания состоит, по Кнайфу, в том, что в нем накладываются друг на друга способы истолкования музыки, возникшие в разные эпохи под влиянием разных областей культуры. Уже это определяет известную самостоятель-

ность музыкально-исторического сознания по отношению к музыкальным сочинениям, которые, как правило, воплощают идеи одной — «своей» — эпохи.

К сходным выводам приходит и Ханс Хайнрих Эггебрехт. Музыковед стремится подключить к обычному рассмотрению истории как «последовательности авторов и произведений» линию восприятия и понимания музыки, т. е. ту духовную среду, в которой автор и произведение существуют для слушателя и что-либо «значат». Такой факт истории музыки как Бетховен и его наследие не может оставаться неизменным; сегодня этот факт — не то же самое, что вчера. Между самим Бетховеном и Бетховеном сегодня лежит история восприятия Бетховена. Она протекает, дифференцируясь в национальном плане, на различных уровнях: истории композиции, истории интерпретации, истории восприятия, истории транскрипций, а также — истории других искусств (169, 7). В истории восприятия, материалом для исследования которой, по Эггебрехту, служат высказывания о музыке, отмечаются значительные изменения трактовки смысла и сути одних и тех же произведений, скажем, бетховенских. Так, в 1922 году Бузони (эссе «Что дал нам Бетховен») противопоставлял «божественного Моцарта человеческому Бетховену» (*ibid.*, 8), сводя ответ на вопрос о смысле бетховенской музыки к принципу «искренности». Бетховенскую музыку, по Бузони, следует определить как «музыку переживания». Позднее упор делается на другом качестве бетховенской композиции. В ней актуализируется «тектоническая мощь», которая рассматривается не просто как величие художественной гениальности, но как этический принцип: «эстетическое подчинено религиозному и этическому» (*ibid.*, 14).

Центральным в истории восприятия Бетховена явилось понятие «преодоление»: «Бетховенская музыка по своему содержанию и смыслу постоянно трактуется как преодоление страдания в искусстве и посредством искусства» (*ibid.*, 54). Но и «преодоление» понимается по-разному. В различные эпохи выделялись его конкретизации: «природная гениальность», «революционность», «проповедничество», «надежда», «борьба за идеал», «бессмертие» (*ibid.*, 13, 17—41). Собственно, перечисленные понятия так или иначе связаны с идеей «преодоления», но каждая эпоха делала акцент либо на эстетически-этических («гениальность», «бессмертие»), либо — на социально-политических представлениях («революционность», «борьба за идеал»).

Таковы некоторые выводы Ханса Хайнриха Эггебрехта, специально проследившего историю образа Бетховена в музыкально-историческом сознании (169).

Наряду с изменением основных установок восприятия Бетховена ученый отмечает сохранение определенных констант понимания его музыки. Одна из таких неизменных установок — представление о страдающем «романтическом художнике», которое первоначально кристаллизовалось при осмыслении наследия Бетховена романтиками — Гофманом, Шуманом, Берлиозом.

Т. В. Адорно распространяет этот «бетховенский» критерий на новую музыку, когда «эксплицирует страдание как общественную функцию искусства» (*ibid.*, 36).

Эггебрехт показывает: субъективная музыкальная история имеет иную периодизацию и протекает в ином темпе, чем объективная. И примеры такого рода легко умножить. А. В. Луначарский (51, 16) трактовал ту же бетховенскую музыку как запечатление революционной диалектики мира и призывал к продолжению бетховенской традиции в культуре победившей революции. Небетховенские ориентации в наследии XIX века (для Луначарского антиподом Бетховену представляется Чайковский), напротив, должны быть отринуты. В сознании мыслителя существует, таким образом, прямая историческая связь между симфонизмом Бетховена и новым творчеством, в то время как объективная связь музыкальных явлений и сложнее, и извилистее, и неоднозначнее. Изучая сознание музыкантов разных стран (как это делает Зофья Лисса¹⁸), можно увидеть: наследие собственной культуры в общеисторической перспективе занимает большее место, чем «чужое», что тоже свидетельствует о несовпадении субъективной истории музыки с объективной.

Проводимый в современной науке анализ специфики музыкально-исторического сознания выдвигает два вопроса. Первый: можно ли вообще говорить об объективной истории музыки, если, не попав в горизонт истолкования, она, по сути дела, не существует как культурный факт? И второй: для меня музыка как истолковываемый факт — факт моего сознания. Изучая ли я объективную или субъективную историю, мое сознание накладывает на исследуемый материал свою печать. Где же в результатах исследования — обобщение материала, а где — самовыражение исследователя? Отделимо ли первое от второго?

Положительный ответ на эти вопросы упирается в широкое понимание объективности истории. Если не ограничиваться изучением только музыкальных фактов, но рассматривать их в социокультурном контексте, который обладает детерминирующим воздействием как на творчество, так и на интерпретирующее его сознание, то можно выделить объективную основу обеих «историй» (на деле — единой истории) — и реального процесса развития принципов и форм музицирования, и осознания музыки — в их взаимодействии.

Как же обстоит дело с социальным параметром изучения истории музыки в современной западной науке? Здесь можно заметить настроенность, переходящую в скепсис, что вызвано рядом причин. Свою роль играет идеологическое недоверие к марксистской мысли, в которой социологический подход к искусству — отправной. Определенное значение имеет также и закономерная неудовлетворенность (см.: 140) весьма распространенными в эстетике, называющей

¹⁸ См.: 238, 48, 69.

себя марксистской или примыкающей к марксизму, вульгаризациями социального анализа искусства (см., например: 264; 123; 176; 198).

Показательны размышления Карла Дальхауза.

Автономия музыки — аргумент против социального подхода?

Ученый пишет: «Утверждение, что история музыки существует не в себе, но является фрагментом социальной истории, и что, следовательно, музыку можно понять лишь тогда, когда усвоен социальный контекст, в котором она возникает или в котором выполняет определенные функции, повторяется так надоедливо, что мало-помалу и почти неуловимо превращается из политически мотивированной доктрины, которая вызывает настороженное отношение, в общее место, о котором больше не нужно размышлять, а потому — по привычке и инерции — его можно принять за истину» (147, 666). К общим местам следует относиться с сомнением. Дальхауз свои сомнения формулирует так: «Никто не отрицает древнего положения о том, что человек есть общественное существо. И с очевидностью того, что все, что присуще человеку, определено социально, спорить невозможно. Сомнительно другое: всегда ли имеет смысл привлечение общественных аргументов? <...> Нельзя забывать о научно-практическом здравом смысле, который помогает различать, что стоит делать, а чего не стоит». Как не стоит социально пояснять математическую проблему отношения X и Y , так и «развитие от сериальной композиции к стохастической и от нее к алеаторике не нуждается в социально-историческом экскурсе; оно обособывается категориями внутренней истории проблем сочинения» (ibid.). По Дальхаузу большую часть музыкально-исторических связей можно объяснить по модели « $X — Y$ », ибо музыка — автономное, самостоятельное искусство.

Дальхаузу можно было бы возразить: автономия искусства не исключает его социальной детерминированности¹⁹. Более того: имеется методологический инструмент для анализа диалектических соотношений художественной автономии и социальной детерминации искусства, — речь идет о понятии относительной самостоятельности, выработанном в марксистско-ленинской философии применительно к духовным процессам. Правда, наличие качественного инструмента еще не гарантирует его качественного применения. Зачастую марксистская диалектика сводилась в отечественной эстетике к малопродуктивным «с одной стороны — с другой стороны» или попросту нейтрализовалась попытками выпятить социальные факторы развития искусства в их непосредственном виде. Расхожим выражением этой тенденции были неперенные на съездах разных творческих союзов призывы к деятелям искусства создавать «высокохудожественные

¹⁹ Такого рода возражения высказываются и в среде западных ученых. См. в этой связи содержательный анализ проблемы общественной опосредованности истории музыки (178, 222—225).

произведения» по итогам командировок на стройки и производство, а практическим результатом той же тенденции — накопление серых опусов на «важные», «злободневные» темы. И в зарубежной марксистской литературе сложилась аналогичная ситуация. Практические перекосы стороннему взгляду кажутся «перекосом» в самих принципах марксистской методологии.

Не случайно Дальхауз обвиняет марксистский подход в том, что ему не присуще:

«Центральный опорный пункт марксистской философии истории — это постулат тотальности: утверждение, что относительно изолированная, отщепленная от общей истории история музыки (или какого-то другого феномена надстройки) является дурной абстракцией. По Марксу, музыка, будучи лишь фрагментом идеологии, не имеет собственной истории, историю имеет только общество в целом, так что музыка, чтобы быть исторически понятой, должна быть помещена в горизонт, обозначенный уровнем развития производительных сил и производственных отношений» (161, 230). «Постулат тотальности» подразумевает синхронность уровня художественного развития уровню развития производительных сил. А это, конечно же, абсурд.

К счастью, марксизм не выдвигает никаких постулатов тотальности, хотя, повторим, в практике искусствоведческих исследований и в догматических тенденциях художественной критики стремление синхронизировать «базис» и «художественную надстройку» действительно проявлялось — и у нас, и в деятельности ученых из других социалистических стран, и у западных авторов. Да и нельзя сбрасывать со счетов реальную синхронность тех или иных художественных феноменов идеологическому процессу общества, как нельзя и абсолютизировать это совпадение и искать его всюду и везде.

Имея в виду необходимость осторожного отношения к этой проблеме, полезно привести следующие суждения Дальхауза: «Критика постулата тотальности возможна с разных точек зрения, и для нее вполне достаточно нескольких практических соображений, если даже опустить возражения собственно научные. Принцип ушербен, во-первых, потому, что если он и возможен на уровне философии истории, то в практическом исследовании истории он не реализуем. Он непрактичен в качестве максимы, подчиняющей себе историческое повествование. Историю нельзя не описывать на уровне деталей, частностей, а „частичная тотальность“ — понятие, противоречащее самому себе без того, чтобы это противоречие было бы моментом диалектики» (ibid., 231). Кроме того, по Дальхаузу, постулат тотальности опирается на весьма сомнительную предпосылку, — «идею субстанциального единства одновременного. Негативно выражаясь, марксистская методология теряет возможность увидеть смысловую неодновременность одновременного... Однако достаточно поверхностной музыкально-исторической рефлексии, чтобы отвергнуть веру в субстанциальность хронологии... Например, факт, что музыка конца XIX века представляет романтизм... посреди позитивистски окрашенной эпохи, несовместим с представлением о едином духе времени,

о субстанциальности хронологии и об экономическом базисе, из которого исходят марксисты...» (ibid., 231—232).

Сам по себе базис, конечно, ни при чем. Не первичность базиса повинна в плоских попытках привязать к нему (и, следовательно, унифицировать) многообразие художественных стилей. Читателю, знакомому с марксистской теорией не по ее неадекватным применениям (в духе однобокого «классового подхода» в художественной критике), а по первоисточникам и современным фундаментальным разработкам²⁰, излишне объяснять, что принципиальный анализ диалектики единства и многообразия истории и, в частности, «неодновременности одновременного» составляет одну из существенных граней научного образа исторического процесса. Диалектическое единство формационных организмов не заслоняет, а, напротив, ярче обнаруживает неоднозначность взаимоотношений между его разными структурными уровнями и элементами.

У Дальхауза же получается так: постулат тотальности отвергается, а вместе с ним выбрасывается за борт теории и идея единства исторически-культурной действительности. Если социальная субстанция не определяет общей направленности художественного развития, если история на каждом своем этапе — только набор разнородных неодновременностей, то исторический процесс (т. е. нечто, скрепленное понятием единства) — результат толкования этих неодновременностей одним (единым в себе) исследовательским сознанием. Во времени исследователя, в сознании историка и образуется исторический процесс.

Аргументы в пользу историка как творца истории достаточно многочисленны. И один из наиболее важных состоит в том, что при историческом познании категории прошлого и настоящего сопрягаются до неразличимости. Их объединяет уже характер научного интереса, заставляющего изучать прошлое. Дальхауз пишет: «То, что было, интересует нас не с той точки зрения, почему это было, но с той, почему в известном смысле оно еще есть, поскольку еще действует на нас» (156, 13). Ученый прав: трудно вообразить себе историческое исследование, ограниченное простой реконструкцией причин событий и не включающее сегодняшнего к ним отношения. Но, пожалуй, не менее затруднительно представить себе ученого, который думает лишь о сегодняшнем звучании прошлого, не пытаясь, напротив, объяснить «сегодня» как объективно вытекающее из «вчера». Высказывание Дальхауза требует своей инверсии: «То, что есть, интересует нас не с той точки зрения, что оно действует на нас, но с той — почему оно есть, и чем обусловлено в прошлом». И лишь вместе эти прямой и обратный тезисы ухватывают специфику историко-познавательного интереса, в том числе и по отношению к искусству.

Ограничиваясь лишь оценочно-субъективной стороной познавательного интереса историка, Дальхауз приходит к выводу, что музы-

²⁰ Укажем здесь труды: 15; 16; 20; 33; 40; 47; 55; 56; 69; 71; 73; 74; 104.

кально-исторические факты нельзя оторвать от фактографа, от учебного, их осмысливающего.

Автономная музыка или автономный музыковед?

Дальхауз разворачивает тонкий анализ взаимосвязей между оценочным отношением историка к музыке и собственно историографическими построениями ученых. Разграничение оценки и исторического знания, показывает исследователь, — сугубо абстрактная, условная процедура. «Тщательный анализ показывает, что вполне исторические по своему характеру знания нередко возводятся на фундаменте эстетической оценки, так же, как и наоборот...» Например, «канон классических авторов есть скорее предпосылка, чем результат историографии. И обратно, многие эстетические оценки обосновываются исторически... Слушатель, который не может опознать мелодию из разложенного трезвучия как раннеклассическую и потому расценивает ее как тривиальную, ошибается» (129, 106—108). «Идея эстетического суждения, абстрагированного от времени его существования, — утопическая и неверная идея. Музыкальная критика, если она — не простые «охи» и «ахи» и не парафразы произведений, должна вводить исторические импликации» (134, 30).

По Дальхаузу, историческое знание может быть бессознательным «предрассудком», который руководит эстетической оценкой. Но и наоборот: эстетическая оценка — предварением, «пред-рассудком» исторического «рассудка».

«Эстетический, или по преимуществу эстетический, характер суждения, определяющего произведение как эпигонское, несомненно: его нельзя понять ни просто исторически, ни только композиционно-технически». Но, «с другой стороны, суждение о недостатке оригинальности в таком-то произведении включает взгляд на время его возникновения, что является уже историческим признаком» (129, 107). Таким образом, в критике эпигонства эстетическая оценка определена историческим знанием²¹.

Обратное взаимодействие наблюдается в тех случаях, когда определяется принадлежность композитора к одному из стилевых направлений эпохи. Так, например, «историческая характеристика Мендельсона — применение или отказ от слова „классицист“ — опирается на эстетические предпосылки: на правильность или неправильность представлений о „несложной“ композиционной технике, об эпигонстве и о форме как „футляре“, которые включаются в понятие „классицист“ (149, 8).

²¹ Эстетическая оценка опирается на исторические критерии уже в границах самого понятия «оригинальность» (и противоположного ему — «эпигонство»). «Критерий оригинальности... сам исторически ограничен; за пределы XVIII века в прошлое его смысл не простирается. Сказать о мотете XVI века, что он вторичен, было бы неадекватным» (129, 108).

Таким образом, эстетический опыт включает историческое знание и без него невозможен, и наоборот, историческое знание строится под воздействием эстетического опыта.

В контексте мыслей Дальхауза анализ единства оценочного и исторического знания о музыке заостряется в следующую тенденцию. Если эстетическая оценка обоснована (чаще неявным, неосознаваемым образом) историческим знанием, а последнее таким же образом обосновано эстетической оценкой (а она, в свою очередь, опять — историческим «предрассудком», а он, в свою очередь...), то основанием всякого знания о музыке является... оно само. А это значит, что адекватного знания о «музыке самой по себе» быть не может; на его месте всегда будет знание о знании о музыке. Иначе говоря, музыкально-историческое сознание само является и познающим, и познаваемым.

Не случайно в концепции Дальхауза столь значительное место занимают рассуждения о зависимости «реальных» фактов музыкальной истории от точки зрения исследователя. Ученый пишет: «Вроде бы известно, что такое музыкально-исторический факт. Никто не сомневается в том, что к фактам, составляющим историю музыки, относятся музыкальные произведения, их исполнение, обстоятельства жизни композиторов, связанные с творчеством, структура институтов, для которых предназначались произведения; к фактам также принадлежат эстетические идеи эпохи и общественные слои, для которых значимы те или иные музыкальные жанры. Но этот опыт, подтверждающий, что круг музыкально-исторических фактов принципиально безграничен, должен встревожить историка: он, несомненно, придет к вопросу — является ли нет то или иное обстоятельство фактом музыкальной истории» (156, 58).

Попытка ответить на этот вопрос, продолжает Дальхауз, ведет к подозрению, «что ремесло историка — не более чем спекуляция» (*ibid.*). Ведь неясно, что «исторично» в произведении: намерение ли автора, которое историк пытается реконструировать; музыкальная ли структура, анализируемая им с опорой на критерии формы и жанра; слушательское ли восприятие, современное эпохе написания произведения? (*ibid.*, 59). Дело осложняется тем, что документы, даты, исторические данные необходимо отличать от самих исторических фактов. «Документ говорит не о том, что на самом деле было, но о том, что его автор написал о некоем событии» (*ibid.*). Наконец, и в том, что «на самом деле было», фактом является не само событие, а «мотивы, идеи и тенденции, которые могут обнаружиться в событии» (*ibid.*, 62). Причем «мотивы, идеи и тенденции» содержатся в событиях скрыто и лишь предполагаются историком в процессе истолкования событий. Поэтому исторический факт равен исследовательскому истолкованию событий (*ibid.*, 63).

«Ясно, — пишет Дальхауз, — что имеющиеся исторические связи, которые могут быть раскрыты, принципиально бесконечны, тогда как конструкция исторического описания вынужденно селективна и покинется при этом на понятиях, не столько взятых из истории, сколько

привносимых ученым извне» — из языка описания (*ibid.*, 70). Следовательно, по Дальхаузу, структура истории «зависит от языка, при посредстве которого ее осознает историк» (*ibid.*). Этот вывод — оговаривает ученый, — нельзя понимать как «грубый скептицизм»; история все же эмпирическая наука, основанная на источниках и документах. Но эти источники «категориально оформляются исследовательским сознанием, его языком» (*ibid.*, 71)²². Поскольку сам исследователь выбирает какие-то обстоятельства в качестве «исторических фактов», то можно сказать, что «факт впервые становится историческим лишь после того, как попал в конструкцию описания... так как исторический материал достигает определенности благодаря форме этой конструкции. А к форме относится, в частности, и техника повествования, способная изменять окраску фактов. Если глава начинается предложением: «19.10.1814 Ф. Шуберт сочинил „Гретхен за прялкой“, то это не простое уведомление, чье содержание исчерпано тем, о чем непосредственно сказано... В большей мере это предложение выражает утверждение о возникновении жанра романтической песни. Трудновообразимо, чтобы в такой позиции (в начале главы) говорилось о песне Вебера или Шпора. А если бы глава об истории музыки XIX века начиналась предложением «20.02.1791 родился Карл Черни», то это тоже было бы не столько сообщением о факте, сколько... очевидным гротесковым акцентом» (*ibid.*, 71 — 72). Поэтому, делает вывод Дальхауз, «повествование о событиях... в меньшей степени исходит из структуры материала, чем из чувства формы, присущего историографу, из его организующей схемы» (*ibid.*, 76). Разумеется, оговаривает музыковед, существуют исторические данные, без которых не обойдется ни одна «организующая схема». Эти данные составляют «инвариантные факты». Однако их наличие не означает зависимости от них историографической схемы. «Инвариантные факты для историка интересны не сами по себе, а своей функцией при построении толковательной схемы: эта функция — опровержение конкурирующей системы толкований истории. Заостренно выражаясь, исторические факты нужны не столько для того, чтобы стать фундаментом исторического повествования, сколько, в негативном обращении, — для опровержения мнений предшествовавших исследователей» (*ibid.*).

Итак, даже несомненные факты, которые невозможно не выбрать, каким бы языком ни велось историографическое повествование, неотрывны от толкования, а тем самым — и от языка. Начав с противопоставления музыкальной автономии социальному подходу, ученый приходит к противопоставлению сознания историка фактической истории музыки. Последняя передает свою автономию музыковеду.

Предмет и цель музыкально-исторического познания теперь выглядят так.

Если музыкально-исторический процесс всегда дан через призму

²² Ср. философский контекст этих суждений Дальхауза: 21, 102—105.

интерпретирующего сознания (что верно со следующей оговоркой: сознание вместе с процессом, который оно интерпретирует, во-многом обусловлено объективными социокультурными детерминантами), то материал, подлежащий изучению — это *понятия музыки* и языки ее истолкования, которые когда-либо существовали и существуют. Целью исследования в таком случае оказывается синтезирование современного понятия музыки, поскольку «то, что было, интересует нас, ибо оно все еще на нас действует».

Обратимся к материалам, реализующим этот подход.

Раздробленность истории на различные *понятия музыки* и сознание современного историка

Распространенное воззрение на музыкальную историю как единый процесс, по Дальхаузу, — дань стереотипам, которые заложены в сознание музыковедов, с одной стороны, изначальной ориентацией историков искусства на биографии авторов, а с другой стороны, — романом как прозаической формой, генетически также связанной с биографическим описанием. Сегодняшнее этнологическое расширение круга исторических фактов более чем когда-либо высвечивает сомнительность понятия «единый процесс»: отдельные этнические «истории» при всем желании в «единство» и в «процесс» не укладываются (157, 145).

«Вопрос о том, благодаря чему, собственно, история описывается как процесс, упирается в вопрос о субъекте истории, который, меняясь, остается идентичным себе, и в таком качестве обосновывает непрерывность исторического процесса... Идея субъекта музыкальной истории как условие историографического повествования — опирается на модель биографии, на которую наука ориентируется и там, где эта модель остается неосознанной... Когда же под субъектом истории — вместо композитора — подразумевается музыкальный стиль или жанр, то... «эпоха жизни» музыкального стиля или жанра описывается по аналогии с жизнью композиторской личности, чем и достигается связность историографического повествования» (156, 76 — 77).

На самом деле, считает Дальхауз, никакого реального идентичного себе субъекта в истории музыки нет, как нет в ней и реальной непрерывности. Аргументируя свою точку зрения, музыковед задается вопросом: почему английская литургическая музыка XIV века, из которой вырос нидерландский мотет, еще не называется мотетом, а духовный концерт XVII века — мотетом уже не называется, хотя под разными наименованиями не кроется существенных жанровых различий? — Потому, что за новым термином — «духовный концерт» — в сознании стояла новая предпосылка. Эта предпосылка — «композиторско-техническая и стилистическая точка зрения на музыку на месте прежней жанрово-функциональной». «Отделение духовного концерта от мотета базируется на признаке композиторского

письма, совершившего переход от полифонически-имитационной техники к монодически-концентирующей» (ibid., 79—80). Процессуальность истории «прерывается», а это значит, что объективного и при этом единого, идентичного себе субъекта в музыкальной истории нет. Есть разные «понятия музыки», не связанные между собой.

«Вряд ли непрерывная процессуальность вообще является необходимым условием исторического описания. Скорее следует присоединиться к Э. Кракауэру и Г. Р. Яуссу (см.: 219; 203), считающим, что историографическая ориентация на непрерывность связана с романтической тенденцией историков XIX в., с техникой повествования в квазиисторических романах Вальтера Скотта. Другими словами, в той же мере, в какой формы и структуры романа являются моделью рассказа о фрагментах реальности, историк ориентируется на воплощенную в них технику повествования» (156, 80—81).

Рассуждение Дальхауза не лишено оснований. Действительно, стиль прозы в известную эпоху сходен и в художественных, и в публицистических, и в научных текстах²³. Да и кроме этого стихийного сходства можно говорить о специальных влияниях, которые художественная литература — законодатель в области языка (ср.: «он говорит правильным, литературным языком») — оказывает на научную прозу, в том числе и научные тексты об искусстве. Но для Дальхауза дело не в этих стихийных или закономерных соответствиях. Поскольку у него единство процессуальности искусства звуков реально не дано, постольку исторически ограниченная (романическая) «техника повествования», вместе с «моделью биографии», оказывается поставщиком мнимых процессуальности и единства описываемой истории. Стоит лишь отказаться от предрассудков «биографии» и романной связи событий в единый сюжет, и тогда история музыки «застынет» в совокупности нижеследующих понятийных форм.

«С некоторым фактическим и хронологическим огрублением можно утверждать, что, в зависимости от различных обстоятельств, господствующие художественные теории в XVI и XVII веках исходили из соотношения социальных функций и композиторской техники; в XVII и XVIII веках — из аффектов, которые были предметом музыкального изображения; в XVIII и XIX веках — из представлений о личности композитора; в XIX и XX веках — из структуры законченных, завершенных в себе произведений; и что уже приблизительно два десятилетия существует тенденция воспринимать произведения как документы...» (ibid, 36).

²³ Можно вспомнить слова Марселя Пруста: «Все, относящееся к одному времени, имеет черты сходства; художники, иллюстрирующие поэмы, написанные в ту или иную эпоху, выполняют заказы и акционерных обществ. И ничто так живо не напоминало тома «Собора Парижской Богоматери» и произведения Жерара де Нерваля, висевшие на витрине бакалейной лавки в Комбре, как именная акция Водной компании в прямоугольной раскрашенной раме, которую поддерживают речные божества» (М. Пруст. Под сенью девушек в цвету. М., 1976, с. 40—41).

Проследим вслед за Дальхаузом подробнее различия этих «понятий музыки».

«Теория функций XVII века была прежде всего теорией музыкальных жанров, существующих как постоянные, нормативные корреляции между социальными целями, которые необходимо было выполнять, и музыкальными средствами, которые считались подходящими для выполнения этих целей.

Учение об аффектах XVII и XVIII веков (вторая музыкально-эстетическая «парадигма») было не теорией выразительности, а теорией изобразительности. То, что композитор репрезентировал в музыке, было его представлением о мере разумности человеческих аффектов. Таким образом, для понимания музыкальных произведений оказывалось важным не вчувствование в порывы души композитора, а слышание фактической истины, музыкально сформулированной композитором, — изображение аффектов было такое же «подражание природе», как и звуковая живопись. Вопрос, который можно было бы здесь подразумевать, — о том, чтобы понять чужую душу, выражающую себя через музыку, — вплоть до конца XVIII века еще не ставился. Понимание музыки здесь означало лишь уяснение фактов, изображаемых в ней.

Противоположностью этому является эстетика выразительности, возникающая в эпоху сентиментализма и «Бури и натиска», когда первоочередным предметом музыкального понимания стал сам композитор в качестве субъекта, говорящего о самом себе. Эстетически решающими стали не изображенные факты, не смысл текста или аффект, а искусство изобразить, так как главным содержанием стала индивидуальность композитора (стиль выступает как выражение личности, которая «стоит за произведением», а не просто как манера письма, усвоенная композитором и изменяемая в соответствии с обстоятельствами или темой). В то же время это не означает восприятия личности композитора через призму праздного любопытства биографически-анекдотического толка (хотя и это достаточно часто случалось в XIX веке): индивидуальность, в которую необходимо вчувствоваться, которую нужно извлечь из произведения на уровень понимания, выступает как освобожденное от низкой эмпирии «интеллигибельное Я»... «Поэтический» момент, придающий музыке художественный характер, был связан с узнаваемостью некой «стоящей за произведением» индивидуальности; при этом художественность не исключает документальности — понимания произведения как свидетельства о личности: эти два момента (художественность и документальность) в эстетике выразительности взаимосвязаны.

Полемика, направленная в XX веке против акцента на личности автора, вдохновлялась различными мотивами. Она прежде всего означала, что в соотношении автора и произведения многое стало иным: недоверие Стравинского к Бетховену и Вагнеру в немалой степени вызывалось антипатией к романтической композиторской эстетике. В XX веке явственно выразилось то, что композитор есть функция произведения, а не наоборот, произведение — функция композитора (как это было раньше)...

Решающим в этом изменении исторических толкований является разница эстетических максим. Манера мысли в XX веке глубоко отличается от предшествующей... В XX веке восприятие художественного произведения как документа об авторе не столько оспаривается, сколько отвергается: оно расценивается как чуждое искусству...

Формализм и структурализм, учредившие себя в XX веке в качестве если не бесспорной, то все же господствующей эстетики, сделали акцент на различии между произведениями, имеющими центр в самих себе, и документами, цель которых находится вне текста. Теперь предмет музыкального понимания составляет уже не композитор, «стоящий за произведением», а само произведение в качестве законченной системы функциональных взаимосвязей, соотношения формы и содержания. Вчувствование в индивидуальность заменяется структурным анализом произведения. <...>

Существование и смысл эстетики XX века, центральной категорией которой является понятие изолированного, законченного в себе произведения, подвергается опасности. В то самое мгновение, когда распалось и было изжито восприятие музыкального произведения в качестве «звуковой биографии», в центр эстетики снова, но с другой стороны, вернулась из изгнания документальность художественных произведений. Для восприятия новой музыки со времени Второй мировой войны характерно, что интересом к тенденции, которую представляет произведение, вытесняется интерес к самому произведению. В экстремальных случаях произведение становится информацией об уровне развития воплощенной в нем музыкальной техники. Оно воспринимается уже не эстетически, не как покоящаяся в себе структура, но исторически, как документ о проходящем сквозь него историческом процессе. Созерцание, самозабвенное и отрешенное от мира погружение в фактическое и истинное содержание музыкального произведения приносится в жертву информированию: такому отношению восприятие учится у посвященных, которые видят современность и свое собственное существование в ней с дистанции историка» (156, 36—41).

Итак, выделяются: функционально-жанровое понятие музыки, аффектно-образительное, личностно-биографическое, эстетически-автономное и, наконец, информационно-историческое понятия музыки. Наиболее резко отличаются друг от друга три понятия: функциональное, эстетическое и историческое.

Между разнохронологическими понятиями музыки не наблюдается причинно-следственной связи, они не перетекают для Дальхауза друг в друга и друг друга не обуславливают. Соответственно, и реальная история музыки, если считать, что она порождает эти понятийные комплексы, тоже раздробленна, несвязна, не представляет собой единого процесса. В ней есть многообразие, но нет единства.

Возникает ли единство в сознании современного историка? Ответ Дальхауза на этот вопрос можно охарактеризовать как весьма рафинированный. С одной стороны, современный историк пользуется

разными способами толкования музыки — в сущности, всеми, которые зафиксированы в охарактеризованных выше понятиях музыки. Выходит, его сознание столь же раздробленно, как и сама история музыки. Но, так как «тотальности», по Дальхаузу, вообще нет, то эклектизм современного понятия музыки — неизбежное зло, превращающееся в достоинство. Ведь так или иначе, но с о в м е щ е н и е разнообразнейших подходов к истолкованию музыки — это уже о б ъ е д и н е н и е. В этой связи вводится тезис об «эклектике», которая способна быть «теорией». «Кажется, наконец, вполне понятным, после исполненных надеждами и разочарованиями экскурсов в теорию истории, что привычный эклектизм историографов есть единственный путь, который вообще мыслим при исследовании истории. Можно также думать, что он отнюдь не противоположен теории, но способен возвыситься до нее» (161, 232).

Иными словами, все некогда имевшиеся понятия музыки должны присутствовать в современном сознании. Это не значит, что все они принимают участие в интерпретации какого-то одного музыкально-исторического явления. Нет, сознание исследователя находит для этого явления подходящее понятие, примеривая к нему все и выбирая из них. Потому «эклектика» коррелирует со «скепсисом», возведенным в ранг едва ли не основания для теории истории: «Актуальной антитезой историческому материализму представляется не идеализм и не позитивизм, а скепсис» (155, 178).

«Скептическая эклектика», или, как еще пишет об установке современного исторического сознания Дальхауз, «принцип беспринципности», — это звучит, конечно, малопривлекательно. Не случайно острие критики дальхаузовской концепции упирается именно в эту ее точку²⁴. Однако не следует обманываться тем, чем обманывается Дальхауз: противопоставлением «эклектики как теории» историческому материализму. Музыковед трактует последний недостаточно адекватно и потому принимает за антитезу марксистской теории истории то, что попросту расположено на ином уровне научных задач. В упоре на скепсис и эклектику сказывается скорее трезвая настороженность ученого, детально осведомленного в музыкальной истории, по отношению ко всякого рода генерализующим схемам, кроющим и перекраивающим конкретный художественный материал. Марксистская же теория исторического процесса нацелена прежде всего на объяснение глубинных и наиболее общих причин исторического движения; между этим уровнем анализа и конкретным историографическим исследованием музыки — колоссальная дистанция. Кроме того, именно концепция марксизма дает гарантию против схематических натяжек; гарантия эта дается и диалектикой, и учением о конкретности истины.

Впрочем, недоверие ученого к схематическим толкованиям истории само перерастает в схему, когда от протеста против надуманных

²⁴ См. рецензию на книгу Дальхауза авторов из ГДР: 218.

выстраиваний единого исторического процесса делается скачок к отрицанию реального единства истории. Вот почему создается 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 музыкально-ведческом сознании.

Вот что сам Дальхауз думает о размытости «нового» в творческой практике XX века.

Одновременно с термином «новая музыка» (*neue Musik*, его ввел П. Беккер в 1919 году) появилось обозначение «современная музыка» (*X. Мерсман: «moderne Musik»*). Хотя последний термин стал более употребимым, он в то же время, по Дальхаузу, имеет весьма расплывчатое значение. Сам Мерсман подразумевал под ним позднеромантическое творчество Регера, Малера, Р. Штрауса, продолжением которого казалась ему композиция Шёнберга, Стравинского и других (154, 90). Однако подхватившая термин критика и публика обозначала им, как пишет Дальхауз, «помимо собственно новой музыки также джаз» и видела в этом понятии «связь с модой, на которую опирались скептики, стремясь подвести феномен новой музыки под свойственное моде качество мимолетности» (142, 226). Поэтому в сознании «знатоков» (т. е. композиторов и музыковедов) утверждается термин «новая музыка». Более того, с ним происходит симптоматичная метаморфоза: на месте строчного «n» (*neue Musik*) появляется заглавное: «*Neue Musik*». Эта модификация, указывающая на «имя собственное», по Дальхаузу, значила следующее: «Новая музыка — *Neue Musik* (с заглавным N) обозначает произведения между 1910 и 1950 гг., которые были новыми не только хронологически, но и качественно... Большое N нацелено, с одной стороны, на разделение между поистине новым и простым мусором «современников», а с другой стороны, — на то, чтобы дать имя целой эпохе» (*ibid.*). И поскольку композиторы тем самым производили операцию историографического характера (разграничение эпох и их наименование), постольку они выступали в роли историков собственной музыки. Эта роль становится едва ли не главным модусом отношения современного композитора к творчеству, что ясно из превращения термина «новая музыка».

Дальхауз пишет: «Новое можно описать как *n a c h a l o*, но не середину и не конечную ступень некоего развития, длящегося одно — два столетия». Но начало чего-то — это только предпосылка, возможность, а не полная действительность. Его качественное своеобразие

обнаруживается лишь в оппозиции к «старому», а не само по себе. Потому, «парадоксально выражаясь, новое есть в равной мере и самостоятельный предмет, и пустое место истории» (131, 168, 167). Это отнесено к «новой музыке», которая, таким образом, одновременно и существует, и не существует в истории.

Но точно так же дело обстоит со «старым». Оно уже не существует, но еще существует. Одна из статей Дальхауза, посвященная новой музыке, называется «XIX век сегодня». В ней читаем: «XIX век в музыке есть часть современности — время нашего музыкального происхождения» (136, 9). Более того, в «новой музыке», несмотря на всю ее полемику с романтизмом, несмотря на распад произведения — эстетической сердцевины «понятия музыки», выработанного в XIX веке, удерживаются черты прошлого столетия. Это, прежде всего, представление об исторической значимости произведения, первоначально возникшее применительно к творчеству Бетховена (*ibid.*, 11).

Смешение нового и старого и смещение границ между ними — реальность сегодняшнего музыкального процесса. И если эта реальность стоит за эклектико-скептическим понятием музыки, которое выдвигает Дальхауз, то, в свою очередь, это понятие стоит за раздробленной картиной музыкально-исторического процесса в целом, возникающей в размышлениях музыковеда. «То, что есть» переносится на «то, что было», окрашивая это бывшее в небывалый (сегодняшний) цвет. Зависимость в построении образа музыкальной истории «вчера» от «сегодня» проявляется и в других концепциях.

Две версии единого понятия музыки во власти одной современности

Если Дальхауз оставлял на долю объективной истории музыки многообразие, не скрепленное в реальность процесса, и если у него также субъективная история (совокупность *понятий музыки*) была многообразием без единства, то в трудах Ханса Хайнриха Эггебрехта и Адольфа Новака, напротив, заметно стремление вывести на первый план единство музыкальной истории, — вывести за счет «уводо» исторического многообразия с авансцены теории. Оба ученых при этом, как и Дальхауз, исходят из сращенности музыки с ее толкованием.

Эггебрехт стремится понять звуковой материал как вобравший в себя идеально-понятийный импульс. «Собственно музыка», по Эггебрехту, начинается тогда, когда возникает теория музыки. «Тем совершенно новым, что внесла древнегреческая музыка, т. е. вообще музыка в собственном смысле слова, была теория». Теория «не просто истолковывала уже существующую практику, но сама впервые эту практику порождала» (172, 11).

Главным в древнегреческой теории был так называемый «пифагорейский принцип»: числовое определение звучащего как математи-

ческой пропорции. Входя в пропорцию, звуковой элемент становится «тоном». «Тон» — это только такой звук, который обоснован математическим отношением к другому звуку (*ibid.*, 12). Звук получает теоретическое имя, и оно показывает, что он «теоретичен» по смыслу (*ibid.*, 14—15).

А поскольку числовое определение звука практически было связано с игрой на инструментах типа монохорда или кифары, то пифагорейское понятие музыки, кроме «теоретичности», включает еще и семантику «инструментальности», которая сохраняется и в средневековье, например, у Гвидо Аретинского (*ibid.*, 14, сноска 10) и в целом в теории главного профессионального жанра раннего средневековья — органума (хотя это и вокальный жанр)²⁵.

Последующая история музыки, по Эггебрехту, замкнута в пределах математически-инструментально-теоретического «значения» звуков. «К истории звука принадлежит увеличивающееся господство его „инструментального“ характера в области практики: монохорд и кифара — органум и многоголосие — инструментальная музыка и „абсолютное“ звуковое искусство. Это означает, что звук развертывает в практике прежде всего теоретическую экзистенцию, придавая музыке „автономию“, т. е. то, о чем обычно говорится как о „чисто музыкальном качестве“» (168, 79).

Каковы же, по Эггебрехту, этапы исторического развертывания «автономии» музыки? За «пифагорейским принципом» следует «математическое представление о звуке» в эпоху средневековья. Звук как число — центральный момент средневековой теории. Он «репрезентировал на уровне слышимого упорядоченную числовую структуру, разум бытия, гармонический принцип строения мира, который обнаруживался в закономерности звучащего, в согласии звуков» (172, 20). В противоположность физическому объяснению звука в теории Нового времени, в которой тон определялся как «звучание» (т. е. звук вместе с обертонами), средневековый тон существовал как «только тон» — т. е. только как число, которое он выражал (*ibid.*, 20—21). Поэтому звук в средневековой мелодии получает свое качество бла-

²⁵ Историк Фриц Реков, следуя за выводами Эггебрехта и опираясь на исследование по истории музыкальных инструментов Р. Хаммерштайна, следующим образом подтверждает, что средневековая теория органума включала «инструментальное» как аспект пифагорейского понятия музыки. Подобно Эггебрехту, Реков приходит к этому выводу через анализ терминологии. Монохорд служил для демонстрации пифагорейских консонансов, и в греческой теории часто обозначался геометрическим термином *βραχμα*, связанным с делением круга. Таким образом, в термине *organum*, который употреблялся средневековыми теоретиками вначале по отношению к одноголосным песнопениям (секвенциям и кондуктам), был заложен смысл «точно измеренной при помощи музыкальных инструментов высоты звука». Когда позднее в теории двухголосия *vox principalis* (главный голос) обозначался как *absoluta cantio* (под «абсолютным» подразумевался голос, который не мог видоизменяться, будучи канонически-заданным), то подчиненный (сочиняемый) голос не случайно назывался *vox organalis*: имелось в виду, что его мелодия математически согласуется с основным напевом. И в целом такое двухголосие называли «*organum*», подчеркивая рациональность, математичность его интервальной структуры, а значит и связь с инструментами (см.: 256, 44—127).

годаря соотношениям, в которых он участвует; его «музыкальность» определяется местом, занимаемым им «в сообществе звуков» (т. е. в пространстве лада). Это не значит, что звук был ступенью звуковой системы: речь скорее должна идти о его «геометрическом месте» в пространстве мелодии. Отсюда, подчеркивает Эггебрехт, такие «геометрические» принципы композиции как «звук против звука» в контрапункте XIII—XIV веков (*ibid.*, 22).

Следующая стадия — «тон как звучание». Это — новая категория музыки в эпоху от Дюфай до Монтеверди и даже вплоть до Баха и Стамица. Эту эпоху Эггебрехт называет «ранним Новым временем», отмеченным равнозначностью математического и физического понимания соотношений звуков, а также паритетом церковных ладов и мажорно-минорной тональности, контрапункта и функциональной гармонии (*ibid.*, 33). Начало «раннего Нового времени» ознаменовано вторжением в материковую традицию английского письма, для которого была характерна скорее «естественно-звуковая», чем математическая установка (например, в многоголосной технике параллельных сектаккордов). Одновременно с этой чувственно-слуховой ориентацией, проглядывающей в трактатах такого крупного теоретика эпохи, как Тинкторис, в понятии музыки утверждается смысл «элитарности». «Музыка, исследуемая Тинкторисом на пороге Нового времени, является искусством высшего слоя не только по своим намерениям, но и своим принципам» (171, 5).

Зрелое Новое время выдвигает понятие «звука как природной силы», т. е. звука, осознанного в свете естественно-акустических закономерностей обертонового ряда. Этот «звук вместе с обертонами» был для композитора как бы «природным» материалом; и действуя согласно с его закономерностями, композитор «подражал природе» (172, 37).

Концепция «звука как природной силы» и ее самовыявления через природную гениальность композитора имела следствием отрицание прежнего «элитарного» аспекта понятия музыки: родилась мысль об общепонятности музыки (*ibid.*, 41). Эта мысль дает новый аспект понятию музыки в конце XVIII — первой половине XIX века — «звук как выражение чувства» (Форкель). Соответственно утверждается новый тезис о происхождении музыки. Пифагор уже не считается ее «изобретателем». Музыка — «язык сердца», и «изобрело» ее чувство (*ibid.*, 47). Поэтому звук содержит в себе «энергическую силу», «пафос», а аккорд есть «симпатия» этих сил, передающая «физику духа» (*ibid.*, 49—50).

Это направленное против рационализма понимание музыки как «языка чувств», однако, отрицается Гансликом. «Гансликов поворот от „чувства“ к „духу“ (по Ганслику, музыка — воплощение «оформляющего духа») означал... возвращение к пифагорейскому принципу музыки», так как Ганслик, подчеркивая, что математика управляет духовной деятельностью и что «чистая музыка» — это прежде всего жанры инструментальные (*ibid.*, 52), восстанавливал пифагорейские смыслы «инструментальности» и «математичности» музыки.

Эти смыслы действуют и в музыке XX века. «Музыка после 1900 года, во всяком случае путь Шёнберга и достижения Веберна, можно описать как укрепление «тона» (т. е. звука в пифагорейском «математически-инструментальном» смысле.— Т. Ч.)» (ibid., 53). По Эггебрехту, и последние десятилетия не приносят существенно нового (и не г а т и в н о г о нового). Если общий комплекс критериев понятия музыки, выработанных историческим сознанием античности, средневековья, Возрождения, Нового времени и XIX века (исключая, по Эггебрехту, такую «боковую» ветвь, которая в конце XVIII века представлена «эстетикой чувства»), т. е. теоретичности — математичности — инструментальности — элитарности (171, 6—7) (особенно же здесь важны критерии примата теоретичности над «практической музыкой» и элитарности), приложить к неоавангардистскому творчеству, то оно не выходит за их рамки. Например, «музыка Штокхаузена еще носит специфические черты теоретичности, о чем свидетельствуют его собственные теоретические тексты, обосновывающие вид техники, эстетическую тенденцию и философскую концепционность его опусов...» (ibid., 9—10).

Таким образом, и вторая половина нашего столетия соответствует (в лице неоавангарда) «пифагорейскому принципу» музыки. Что же касается существования наряду с неоавангардом пестрой череды историко-стилистических и жанровых разновидностей музыки (разных «музык»), в связи с чем говорят о распаде единого понятия музыки и плюралистическом ее существовании, то Эггебрехт считает это многообразие изначально подчиненным пифагорейскому понятию музыки и как бы заложенным в нем. Ведь его определяющий критерий — рациональность, которая как таковая есть «высшее» и потому, по Эггебрехту, «стремится к власти». Все, что существует рядом с музыкой, выражающей господство рациональности, попадает тем или иным способом под ее «власть»: «Селективный и элитарный тип искусства, в противоположность... первичным фольклорным и внеевропейским формам (с которыми он вступает в борьбу), а также в противоположность тривиальному и прикладному творчеству (которое питается его достижениями), стремится к власти так же, как в нем самом теоретический момент стремится к господству над практическим» (ibid., 7)²⁶. По Эггебрехту, следовательно, даже современный плюрализм понятий музыки не означает существенного изменения в истории.

Европейская музыкальная история обретает в концепции Эггебрехта единство благодаря пифагорейскому понятию музыки. Это единство моделируется по типу возвращения одного и того же: прошлое и будущее сливаются в константное настоящее. Как тут не вспомнить об отношении к времени, специфичном для авангардистской композиции: «Штокхаузен понимает вечность, с одной стороны,

²⁶ Симптоматична терминология (ницшеанская), при помощи которой Эггебрехт описывает современность «пифагорейского» принципа: «воля к власти» у Ницше нередко отождествлялась с совершенным познанием (т. е. рациональностью) См.: 68, 270.

как отсутствие времени, но, с другой стороны, — как бесконечное время... Штокхаузеновские момент-формы, или «теперь-формы», состоят из сколь угодно большого числа «теперь». Они не знают ни начала, ни конца, однако — лишь начинание и обрыв, как машина, которая может быть включена и выключена» (223, 30; см. также: 115). Таким образом, хотя Эггебрехт начинает музыкальную историю Европы «с начала», с пифагорейского этапа, история для исследователя, тем не менее, начинается «с конца», с «теперь-форм», со штокхаузеновского этапа.

Можно заметить определенное соответствие картин музыкальной истории, рисуемых Дальхаузом и Эггебрехтом. Если первый проецирует современную мозаичность «музык» на историю в целом, — *корни* и *ствол* трактует по модели *кроны*, то второй делает обратное, — превращает в *корень* все историческое древо. Результат же одинаков: утеря истории процессуальности. В первом случае на месте процесса — расторгнутое множество состояний музыки; во втором — единая константа; но процесс отсутствует в равной мере, ибо ни только многообразие, ни только единство не в состоянии образовать процесс.

Не получается процесса и в построениях Адольфа Новака, хотя ученый и выводит единство истории из ее многообразия.

Подобно Эггебрехту, Новак говорит о сращенности объективной и субъективной истории музыки (при активной роли второй).

«Понятие исторического сознания (*Geschichtsbewußtsein*), — пишет исследователь, — включает отношение между тремя параметрами: историей (*Geschichte*), сознанием (*Bewußtsein*) и бытием (*Sein*). Отношение между бытием и осознанием (*das Bewußt- Sein*) охватывает все акты субъективной направленности на объект, все «интенциональные» акты... Вся действительность дана нам в виде содержания сознания; она, таким образом, существует не для себя, но обнаруживается в формах воззрения и понятия. Это относится и к самому понятию истории. История не независима от сознания». Потому и историчностью музыка обязана определенным категориям сознания.

Музыковед пишет: «Сознание, которое ощущает себя историческим, может выразить это ощущение посредством категорий, превышающих его историчность... Ведь если оно хочет понять само себя, оно должно осовременить свое прошлое содержание и связать его со своим сегодняшним содержанием» (251, 31; ср.: 252, 13).

Осовременить прошлое можно путем подведения его многообразной конкретности под общие для него и современности понятия.

Так, тональность, серия, тема, мотив, — категории, ограниченные в своей историчности. Двенадцатитоновый ряд — нечто более общее, чем тема, но более индивидуальное, чем тональность. Структура ряда сравнима со структурой мотива, но мотив существенно связан с тональной музыкой. Отсюда ясно, что свести воедино эти феномены может сознание, обладающее категориями, которая шире любого конкретного исторического понятия. Такой категорией, по Новаку, оказывается «музыкальный материал» (251, 34).

Эта категория предполагает «параметры» — некоторые измерения, благодаря которым осознается историческая конкретность материала. В традиционной музыке параметр звуковысотности реализуется в мелодии, длительности — в ритме, громкости — в динамике; в сериальной музыке — в количественных пропорциях, абстрагированных от конкретности материала. И если «ритм, мелодия, динамика изначально предполагают и имплицитно друг друга, то в сериальной музыке параметры звуковысотности, длительности, громкости друг от друга независимы, составляя абстрактно-количественные ряды и приходя к взаимодействию лишь в индивидуальном произведении». Общая категория, вбирающая в себя сравнение между параметрами традиционного и сериального музыкального материала, — это, таким образом, «взаимодействие». В традиционной музыке взаимодействие между мелодией и ритмом было представлено жанровым типом и потому не осознавалось в качестве специальной проблемы. Сегодня «взаимодействие» осознано в качестве композиторской проблемы настолько, что может намеренно отрицаться (принцип «неопределенности» Джона Кейджа — это «эстетическая программа ломки не только традиционного, но математически планируемого взаимодействия параметров сериальной композиции») (ibid., 35).

«Взаимодействие» как категория исторического сознания, позволяющая сопоставлять прошлый и современный музыкальный материал, недостаточна: необходим еще и дополнительный понятийный инструмент для обоснования того, почему один конкретный тип взаимодействия осознается как «прошлый», а другой как «современный». Категория, сопоставляющая музыкальный материал с внемузыкальным историческим временем, — это, по Новаку, аналогия (ibid., 38).

Осовременивание прошлого содержания в понимающем себя (а тем самым — всю музыкальную историю) музыкально-историческом сознании приводит к чему-то вроде современной графической партитуры. В ней общо и потому условно обозначены тематизм (превратившийся в «материал»), фактура изложения (превратившаяся в «параметры») и форма (превратившаяся во «взаимодействие»). Развернем сравнение: графическая партитура рассчитана на широкую множественность исполнительских реализаций; рисуемая Новаком категориальная форма современного исторического сознания — на множественность конкретно-исторических музыкальных явлений и понятий. И дело не просто в этих сходствах. Дело в существенном совпадении того состояния музыкальной мысли, которое заявляет о себе пятнами и экспрессивными линиями вместо звуковых знаков на нотном стане, и того состояния осмысления музыки, которое знаменуют идеи Новака.

Новации XX века, наложившиеся на раздвижение границ европейского слуха и на вживание в репертуар наследия архаических и средневековых культур, можно думать, реально продвинули музыкальное мышление по пути разрушения тождества между музыкальной мыслью и каким-то определенным звуковым языком.

Если музыкальная мысль Баха или Моцарта, вообще — любого композитора до XX века, изначально была оречевлена, сращена с существующим музыкальным языком (так сказать, будучи мыслью, тем самым была и языком), то сегодня, в эпоху плюрализма звуковых языков, музыкальная мысль способна оторваться от какого-то сложившегося языка, от конкретных законов звуковой структуры. Музыкальное мышление расширило свои пределы, перестав быть мышлением посредством того или иного музыкального языка. Думается, именно из этой тенденции, проявившейся в авангардистском творчестве, вытекают такие явления, как симбиоз композитора и исполнителя (последнему предоставляется право и даже вменяется в обязанность многообразно конкретизировать нотный текст, обретший особую «недописанность»), и те же графические партитуры, и «партитуры» медитативно-словесные (типа «Из семи дней» Штокхаузена). Исполнитель в этих случаях берет на себя «язык», функция которого состоит всегда в конкретизирующей интерпретации «мысли» (49, 143, 148). Отсюда же — и тяга композиторов к самообъяснению, к комментирующему слову, притом отнюдь не ремесленно-конкретному, не узко-цеховому, а философски (или квазифилософски) концепционному. Автокомментарии также выполняют роль «языка» по отношению к опусу-«мысли».

Можно предположить, что новый строй звукового мышления, как ни странно это вымолвить, в значительной степени оторвался от данности звуков. Но ведь перешло же математическое мышление на рубеже Нового времени к представлению о числе как функции (вместо прежнего — как о количестве). Число потеряло свою «счетность» в прямом смысле, но математика осталась математикой. И если музыкальная мысль, по крайней мере, в экспериментальных своих преломлениях, делает попытки мыслить «функциями» звукового пространства и времени, а не звукосочетаниями как таковыми, то музыка, тем не менее (если верить старой аналогии музыки и математики), способна оставаться собой.

Эту возможность, видимо, и отражает понятие музыки, выстроенное Новаком из совсем «незвуково» звучащих терминов — материал, параметры, взаимодействие, аналогия.

Проецируя названные категории на историю музыки в целом, Новак, однако, наделяет качествами современного музыкального мышления прошлые состояния искусства звуков. С одной стороны, это вроде бы оправдано поиском общего, неотрывным от научного исследования. С другой стороны, однако, в таком общем, как, например, «параметры», растворяется собственно музыкальная суть констелляций голосов в строгой полифонии или в тонально-гармоническом письме, в шляжере или в квартете. Такое общее без остатка поглощает особенное, а тем самым лишает музыкальную историю расчлененности на своеобразные фазы. История предстает единством — снятым множеством, где *одно* и *другое* превратились в *третье*. И в этом *третьем* процесс застыл, свернулся, осуществился раз и навсегда.

Итог не случаен. Он вытекает из главенствующей в историче-

ских вопросах установки современной западной эстетики — из акцента на субъективной истории, на музыкально-историческом сознании. Сознание, в пределе, — понятие. Понятие же — логическая конструкция. Оно — «всегда», по отношению к которому любые «иногда» и «тогда» несущественны.

И все бы ничего, раз уж такова природа общего понятия; но парадокс в том, что понятие вырабатывается и историческим сознанием ученого, который сам отнюдь не находится в ситуации «всегда», а как раз в условиях определенного «иногда» — в теперешней фазе развития музыкальной культуры. Потому во «всегда» незаметно для исследовательского сознания расширяется близкое ему «иногда»; во «все» — «кое что», в мнимо общее понятие музыки вырастает ее конкретные сегодняшние определения. В результате с множеством «тогда» конфликтует не «всегда», а «теперь», — «теперь» подменяет разнообразие «было».

С такой подменой в той или иной мере мы встретились во всех случаях обобщения музыкальной истории в современной эстетической литературе. Возникает вопрос: неужели столь неотвязна от сознания ученых музыкальная современность? Ведь, казалось бы, изгнанная Эгтебрехтом, который опирается на древнее понятие музыки, она тем не менее проникает в его теоретическую концепцию с черного хода обездомовленного единства. А сублимированная Новаком во всеобщие категории, современность все же обретает свою реальную плоть через их мнимую общность.

Вопрос этот обостряется тем, что позиции ученых, о которых шла речь, вовсе не апологетичны по отношению к сегодняшней музыкальной ситуации. Скорее наоборот. В их работах отмечается кризисное состояние музыки, невозвратимая утеря былых музыкальных ценностей.

В этой связи остановимся на еще одном теоретическом сюжете, объединяющем многих современных западных ученых: на «распаде» музыкального произведения.

За пределами традиции. Музыкальная современность и музыкальная ценность

Кратко идея распада произведения представлена двумя тезисами Дальхауза. «Законченное, завершённое произведение... составляло центр, вокруг которого вращалась классическая эстетика» (129, 24). «Музыкальный текст уничтожается в постсериальной музыке и в алеаторических текстах-акциях; тексты-акции и понятие произведения исключают друг друга. Отсутствие понятия произведения связывает сегодняшний авангард с тривиальной музыкой» (231, 102).

В чем же сущность произведения? По словам Зофьи Лиссы, «не все, что существует как музыка, является произведением... Музыкальное произведение — понятие, сформировавшееся в определенных временных и культурных рамках. Его применение по отношению ко всем явлениям музыки, например — европейскому фольк-

лору или внеевропейским культурам, ведет к путанице в классификации музыкальных явлений и к еще большей путанице в их оценке (237; цит. по: 171, 2). Эту мысль Лиссы подхватили другие исследователи. Например, у Т. Кнайфа читаем: «Если под ним (понятием произведения.— Т. Ч.) подразумевать все, что записано в нотах и создано определенным композитором, тогда придется все известные истории нотные документы рассматривать как «произведения»... Понятие произведения нивелируется, если его употреблять в качестве собирательного наименования для текстов, принимаемых за равноценные, без проведения между ними различий посредством эстетических критериев. На самом же деле это понятие предполагает исторически-эстетический аспект» (217, 23).

Дальхауз (а с ним Т. Кнайф, А. Новак (251, 42), Э. Каркошка (205)) считает, что «произведение» перестало существовать в «новой» музыке (133). В чем же тогда состоит «историко-эстетический аспект», его утерянный? Обратимся к анализу категории «произведение», проведенному Дальхаузом. Еще Гердер отказывал музыке в замкнутости и устойчивости, признавая основным понятием искусства звуков понятие *Energia* (деятельность), а не *Ergon* (произведение). Гумбольдт солидаризировался с ним: «Музыка является не произведением (*Ergon*), но деятельностью (*Energia*)» (129, 19—20). Тем не менее представление, что музыка существует в виде законченных произведений, укоренилось около полутора столетий назад и стало само собой разумеющимся.

Первым на этот признак указал в XVI столетии кантор Николай Листений. В 1537 году в трактате «*Musica*» (вторая версия трактата «*Rudimenta Musica*», 1533) он отщепляет от *musica practica* (музыкальной деятельности) — *musica poetica*, обозначающую одновременно «делание» и «произведение» (*Machen und Herstellen*), то есть «работу, которая даже после смерти автора представляет собой совершенное, в себе покоящееся произведение, *Opus perfectum et absolutum*» (*ibid.*, 20). Акцент в этом определении падает на м у з ы к а л ь н ы й т е к с т, а не на исполнение, «нотированное перестало быть простым предписанием, однако... стало самим произведением» (*ibid.*). В XIX веке эта мысль прочно вошла в музыкальное сознание²⁷.

Кристаллизация понятия «музыкальное произведение» во взаимосвязи двух главных его признаков — законченности и текстуальной фиксации — связана, по Дальхаузу, с вычленением автономной музыки и с опровержением до тех пор самоочевидной истины, что *opus pulchrum* (красивое произведение) есть одновременно *opus utile* (полезное произведение). XIX век, век религии искусства, выдвинул эмансипацию искусства от религии. Тем самым были разорваны

²⁷ Дальхауз считает, что «эта мысль вошла в сознание знатоков и любителей; слушателям, чей опыт ограничивается тривиальной музыкой, она чужда и по сей день» (*ibid.*). Очевидно, ученый имеет в виду тот факт, что восприятие слушателей, воспитанных на развлекательной музыке, фрагментарно, оно не следит за целым, ограничиваясь оценкой отдельных деталей (вроде напеваемых *post factum* мотивов).

последние пути функциональности. «Художественное произведение стало афункциональным, стало *opus perfectum et absolutum* в том смысле, о котором кантор Николай Листений вряд ли догадывался» (*ibid.*, 24—25). Здесь Дальхауз приходит к третьему признаку произведения — афункциональности.

Произведение как афункциональная форма существования музыки (в отличие от жанра как функциональной формы) требовало от слушателя особого типа восприятия. Этот тип восприятия Дальхауз называет «эстетическое созерцание как благоговение». Впервые он выразился в тоне книги И. Н. Форкеля «О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха» (1802) и был тогда еще непривычным широкой публике (159, 81). Однако он был подготовлен предшествующим развитием философски-нагруженной «околомузыкальной» мысли. В 1793 году И. Г. Гердер сформулировал идею «святого искусства», требующего «благоговения» от слушателя, называя в этой связи имена Лео, Дуранте, Палестрины, Марчелло, Перголези, Генделя, Баха (199, 345). Гердер имел в виду церковное искусство. Однако по той причине, что музыка инструментальная, лишенная ассоциаций с текстом и программой, требует от слушателя особо глубокого внимания, особо сосредоточенного вслушивания, она, по Дальхаузу, в конце концов замещает церковную музыку на пьедестале «святого искусства».

«Претензии абсолютной музыки как «прекрасного без понятия», «целесообразного без цели» существовать ради самой себя — вместо того, чтобы опираться на внешние обстоятельства или иллюстрировать текст, закономерны... по той причине, что она уводит слушателя к само- и мирозабвенному созерцанию, для которого музыкальное произведение выступает в качестве «обособленного мира для себя самого» (В. Г. Вакенродер)» (159, 82). Таким образом, четвертый признак музыкального произведения — самозабвенное погружение слушателя в «*opus perfectum et absolutum*».

И вот во второй половине нашего века идет процесс распада музыкального произведения. «Авангард концентрирует интерес на музыкальном мгновении, которое призывает слушателя к реакции и к определенным акциям; восприятие формы оставлено на произвол судьбы» (231, 102).

«Распад произведения» выражается в том, что для композиторов «методы (технологические.— Т. Ч.) существеннее, чем результаты» (эстетические.— Т. Ч.) (136, 10)²⁸.

Вместе с формой как результатом исчезает необходимость слушательского самозабвенного созерцания и умаляется роль нотного текста. В целом происходит, по Дальхаузу, необратимое огрубление композиции. «Время новой практики, в которой проявилось (в качестве реакции на позднеромантическую и додекафонную дифференцированность) эстетическое и композиционно-техническое огрубление... трудно обратить вспять» (137, 12).

²⁸ Та же мысль выражена Дальхаузом и в других словах, когда он пишет об «иронической диалектике, в которой путь, якобы ведущий к свободе, на деле ведет обратно» (см.: 153, 2).

По этому выводу можно судить, какой срок давности отделяет классика от музыканта, погруженного в современную художественную ситуацию. Для него та традиция, в которой существовала классика, словно завершена. История как бы закончилась — еще вчера²⁹, а сегодня — вновь наступили времена первоначальной грубости, из которых долгим и трудным (и неизвестно, осуществимым ли?) путем, возможно, разовьется своя классика³⁰. Столь ответственные выражения, как распад произведения, однозначно фиксируют музыкально-историческую цезуру между прежней историей (в которой есть непреходящие ценности) и нынешней (в которой их нет (?), а, быть может, они и невозможны). Речь идет именно не о «лучше — хуже» в рамках одной истории, а как бы о разных «историях», из которых одна знает «лучше — хуже», знает принцип ценности, а другая не знает³¹; в одной категории ценности действуют, а другая очистилась от них (выражением этого очищения, в частности, является сближение высокой и низкой музыки, о котором пишет Дальхауз).

И вот музыковед как бы раздваивается. Будучи носителем оценочного отношения, он принадлежит к той, былой истории. Но он вместе с тем — современник истории нынешней, он соисторичен обесценившейся музыке. Обе истории могут соединиться лишь в нем, — и то при условии, что его сознанием будет сделано специальное усилие по собиранию в единство себя самого. Такое усилие, видимо, и осуществляется, когда разрабатывается методология исследования музыкальной истории через призму музыкально-исторического сознания и когда в результате возводится здание из предельно общих понятий, гасящих в себе признаки разноисторических состояний музыки.

Но само ощущение разорванности истории на историю произведений-ценностей и историю не-произведений, очищенную от ценностей — так ли уж оно оправданно? И откуда оно? Не порождает ли его приверженность к ценностям именно классики, теперь настолько отодвинутым в прошлое, что музыкальное настоящее кажется уже радикально другой историей, лишенной ценностей? Если дело обстоит так, то что можно возразить против приверженности к классиче-

²⁹ Ср. в этой связи характеристику Дальхаузом позиции новых традиционалистов: «поворот к предпрошедшему» (158, 22).

³⁰ С музыкально-историческим самосознанием соотносится ощущение сегодняшнего момента, формулируемое философами: «...Оборвалась нить истории,—пишет Карл Ясперс,— прошлое уничтожено или забыто в такой степени, что утеряны все возможные аналогии и сравнения с тысячелетиями истории. Если вообще допустима какая-либо аналогия с открытием огня и изготовлением орудий, то использование атомной энергии в самом деле можно как будто рассматривать как аналогию открытия огня... Однако о том начальном времени нам ничего неизвестно. Теперь, как и тогда, человечество вступает на совершенно новый путь — или, быть может, его ждет власть разрушительных сил и мрак небытия». (см.: 109, 121—122).

³¹ Мысль об уходе современной художественной истории от эстетических ценностей достаточно распространена. В начале 1970-х годов ее выражал, например, видный феноменолог Владислав Татаркевич: «Речь (в сегодняшнем искусстве.— Т. Ч.) идет не о красоте, но о создании новых и впечатляющих форм, речь идет о шоке, а не о красоте» (279, 20).

ской музыке? Да ничего! Возразить можно по другому поводу: следует ли отождествлять принцип художественной ценности, воплощенный в музыкальной классике, со структурами музыкального мышления, отлившимися в произведении? Не происходит ли следующее: один из возможных способов воплощения законов музыкальной ценности принимается за единственно возможным?

Думается, в неразличении сущности и явлений музыкальной ценности — корневая причина тех картин музыкальной истории, которые развернула западная музыкальная эстетика последних полутора столетий. Картины менялись: от *завершенной формы* (в виде ценностной волны) эволюция вела к *открытой форме* (в виде множества типов-фаз без единого процесса, или в виде единой константы, бесконечно повторяемой, или в виде логического обобщения, открытого любым конкретизациям). Но в них неизменно присутствует черта, перечеркивающая историю как движение, процесс, развитие. Черта эта впервые проведена в XIX веке — в конфронтации *классики* и *прогресса*. В более же общем плане она образует профиль конфронтации *ценности* (как неизменного) и собственно *истории* (процесса изменений). Вопрос, который, следовательно, ставят перед исследователем противоречия в обобщениях истории музыки, — это вопрос о диалектике неизменного и изменяющегося, принципа и данности, общего закона и особенного явления в художественной ценности музыки.

Что ж, обратимся к теориям музыкальной ценности.

ПАРАДОКС МНИМОГО ОБОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЦЕННОСТИ

Теория искусства, ставит она специально проблему художественной ценности или нет, всегда является системой оценочных ориентиров. В особенности это касается музыковедения и музыкальной эстетики. Они в рассматриваемой здесь традиции тесно связаны с музыкальной педагогикой XVIII—XIX веков, с концепциями, выраставшими на практической почве, обслуживавшими задачу научить юного музыканта «правильно» (т. е. «хорошо») сочинять, исполнять, понимать музыку. Однако теория отличается от педагогической практики тем, что кроме указаний и рекомендаций, изложенных в систематическом порядке, содержит их объяснения, обоснования.

Существуют две логические возможности обосновать оценочное суждение (232, 93). Сильное обоснование требует восхождения до последнего довода. Схема здесь такова: «х» ценен потому, что входит в класс «у», который ценен потому, что входит в класс «z», который ценен потому... и так вплоть до последнего довода, т. е. до наиболее универсальной системы ценностей. Последний довод может приниматься в качестве аксиомы, а может, в свою очередь, обосновываться, но уже не через другие ценности, а через философское объяснение природы ценностей, через установление отношений между универсальными ценностями и другими универсалиями (например, как в марксистско-ленинской философии, — между ценностями и деятельностью, ценностями и историей и др.).

Слабое обоснование ценностей не требует восхождения к последнему доводу. Для него достаточно, если то, что представляется ценным, объясняется как необходимое, закономерное применительно к определенным условиям, потребностям, оценочным ожиданиям и т. п.

Сильное обоснование музыкальной ценности известно издавна. Для античной и средневековой (в значительной мере также и ренессансной) эстетики ценность музыки объективна и нормативна; основанием ее является всеобщая ценностная структура бытия («космос»), принимаемая за вечную. В таком понимании музыкальная ценность не только возводится к немusically-всеобщим ценностям, но внутри себя еще низводится на уровень собственно музыкальной всеобщности: норм, одинаково ценных во всех случаях. «Верх» немusically-иерархии ценностей представлен «низом» музыкальной композиции — ее нормативным фундаментом. Подведение композиторски-особенного под немusically-ценностно-всеобщее оборачивалось подведением индивидуального опуса под внеиндивидуально-нормативные признаки. В музыке оказывались

объективно-ценными ее общие законы, а не их частное проявление; *ars*, а не *opus*.

По мере формирования взгляда на музыку как автономное искусство, законы которого не зависят от внешних музыкальных факторов, корреляция музыкально-нормативной всеобщности и внемузыкальной ценностной всеобщности распадается. Вместе с тем традиция подведения объективного особенного под объективное же всеобщее сохраняется, результатом чего стало эмпирически-технологическое выхождение древней модели обоснования музыкальной ценности. *Opus* подводится теперь не под законы искусства, как бы эквивалентные законам этоса и космоса, а — просто под общие правила искусства звуков, под свод норм теории сочинения. На эти нормы переносился предикат вечных и самодовлеющих ценностей, закрепленный ранее за «космосом-этосом». Это происходило еще и потому, что музыкальная жизнь не только в XVIII — первой половине XIX веков, но также и во второй половине прошлого столетия была наделена короткой памятью. Помнилась, т. е. была представлена в исполняемом репертуаре, только «своя» современность и непосредственно примыкавшее к ней прошлое, обладающее значением нормативной основы творчества. То, что имелось сегодня (или в недавнем вчера), казалось всегдашним, воплощающим постоянные законы искусства звуков. Потому в учениях о композиции XVIII—XIX веков ремарки «хорошо» — «плохо» при иллюстративных примерах на голосоведение или формообразование проставлялись без всяких исторических оговорок, они — в качестве оценки — обосновывались из совокупности «вечных» норм, которые, в свою очередь, подобно античному космосу, обосновывались из себя. Так нормативный «низ» композиции сам становится «верхом» ценностной всеобщности, под которую подводится особенное — отдельный *opus*.

Впрочем, под свод норм, в силу давней традиции, все-таки стремились подставить внемузыкальное ценностное обоснование, в какой роли выступало, как правило, понятие прекрасного — универсалия, заимствованная из общей эстетики. Однако отсылки к «прекрасному вообще» носили, по сути, факультативный характер¹. Так формируется тип внеисторичного самообоснования конкретной музыкальной ценности: «*x*» (*opus*) ценен потому, что обладает признаками «*y*» (некоторых композиционных норм). На этой почве возникает отождествление общих законов музыкальной ценности и конкретных типов композиции. Здесь мы еще находимся в рамках сильного обоснования ценности музыки, — но такого, которое внутренне размывается.

¹ Симптомом исчезновения корреляции между общеэстетическими, философскими ценностями универсалиями и музыкальными «последними доводами» могут служить сетования музыковедов XIX века на отсутствие понимания музыки в общей эстетике. А. В. Амброс, например, писал: «Философам не хватает знакомства с музыкою, а желание исчерпать предмет суждениями а priori представляется тем более сомнительным, что музыка на самом деле может выставить громадное количество произведений, созданных художниками без всякого предварительного разрешения со стороны философии» (см.: 9, 5).

НОРМАТИВНОЕ САМООБОСНОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ПРЕКРАСНОГО

Согласно популярнейшей во второй половине века эстетике Гегеля, прекрасное — это «чувственное явление идеи». Здесь подразумеваются единство всех искусств в идее прекрасного и их разнообразная специфика в сфере чувственных явлений. Прекрасное как закон поэтому выносится за скобки частной эстетики (музыкальной или какой-либо другой); оно принадлежит компетенции эстетики философской. Музыкальная эстетика занимается исключительно чувственным явлением, т. е. материалом своего искусства. «Наша музыкальная эстетика начинается со звукового искусства как такового, т. е. с того, что лежит в его собственном понятии... Музыка в ее абстракции охватывается категориями ритмического и звуковысотного» (175, 1—2; ср.: 196, V; 197; 227, 1—2). Нормы «ритмического и звуковысотного» узурпировали в музыкальной эстетике роль обоснования ценности музыки.

То же самое происходило и тогда, когда музыковеды обращались к другим предельным ценностным категориям, например к понятию «дух». В частности, Рихард Валлашек возводит свое исследование оснований музыки к ценностным качествам «духа». Главное в определении «духа» — диалектика конечности и бесконечности, созданных и вновь создаваемых духом «форм» (281, 151; ср.: 282).

Это определение настолько общо, что музыковеду нетрудно перенести его на звуковой материал. Противоречие конечного и бесконечного заключено уже в каждом музыкальном интервале, поскольку он обладает несовпадающими значениями: местом в пространстве гаммы (оно измеряется у Валлашека количеством полутонов, оставшихся за пределами интервала) и собственным объемом (измеряется количеством полутонов, вмещенных в интервал). Отношение к пространству гаммы образует эффект тождества интервала себе («равнозвучия»), т. е. его «закрытости», «конечности»; внутреннее пространство интервала образует эффект нетождества звуков, его составляющих («разнозвучие»), т. е. его «открытости», «бесконечности». Значения конечности и бесконечности, закрытости и открытости выражаются несовпадающими числами (только в «совершеннейшем диссонансе» — уменьшенной квинте — эти значения совпадают, что и делает этот интервал своего рода исключением из общего ряда) (281, 206—207):

	«Равно- звучие»	«Разно- звучие»	
прима	12	0	
малая секунда	11	1	
большая секунда	10	2	
малая терция	9	3	
большая терция	8	4	
кварта	7	5	
уменьшенная квинта	6	6	совершеннейший диссонанс

чистая квинта	5	7	наиболее близкий к совершенному консонанс
малая секста	4	8	
большая секста	3	9	
малая септима	2	10	
большая септима	1	11	
октава	0	12	совершеннейший консонанс

12 и 0 — это, соответственно, предельные символы бесконечного и конечного в музыке. Воплощающие их прима и октава соотносятся симметрично, так сказать, отождествляя конечное с бесконечным и наоборот. Другие интервалы, также соотносясь симметрично, лишь приближаются к предельному тождеству этих определений «духа». Общая симметрия интервалов, в свою очередь, означает конечность звуковой системы, тогда как их сквозное несовпадение друг с другом — ее бесконечность. Так конкретные нормы звуковой системы становятся субститутом «духа» как высшей ценностной инстанции. Не случайно Валлашек указывает, что музыка (в отличие от поэзии или живописи) наиболее чистым образом воплощает прекрасное. «Сравнение приведенных наблюдений о музыкально-художественной ценности с общими замечаниями о прекрасном приводит к выводу, что музыка достигает высшего прекрасного, поскольку формы, которые в ней даны... воссоздают в звуках всеобщую форму всех событий, в которых проявляется духовная деятельность. Музыка... есть алгебра искусств» (*ibid.*, 230)².

В этих рассуждениях музыка становится обоснованием собственной ценности, ее законы — последний довод для ее оценки.

В повороте к внутримызыкальному обоснованию ценности искусства звуков отражалась специфика автономной музыки. Несводимость музыкального произведения к бытовому (или какому-то иному) внешнему контексту теоретически воспроизводилась в невозможности свести признаки музыкальной ценности к ценностям немзыкальным. Музыка сама по себе ценность, самоценность; значит, и обоснование этой ценности — в ней самой. Вот как выражается эта установка языком теории XIX века: «Каждое искусство, — пишет Отакар Гостинский, — представляет область специфически-прекрасного, и это специфически-прекрасное... составляет его высшую цель. От музыки мы должны ждать музыкально-прекрасного, от живописи — живописно-прекрасного... Другими словами, каждое искусство должно достичь собственной чистоты стиля» (200, 1—2). Здесь акцент в формуле «музыкально-прекрасное» смещается на первое слово; «прекрасное» и есть «музыкальное» (и наоборот)³.

² К сходным выводам о том, что «никакое другое искусство не выражает более ясно все существенные стороны прекрасного в простой игре форм», пришел Г. Лотце (240, 32—33).

³ Примечательно (правда, уже в начале XX века) появление труда, в названии которого видна характерная мутация. Если большинство трактатов XIX века назывались «О музыкально-прекрасном» (прекрасное, ценность музыки тем самым выступали как основной вопрос эстетики музыки), то в 1915 году в Петербурге публикуется труд «О музыкальности как основном вопросе музыкальной эстетики» (см.: 98). Путь от «прекрасного в музыке» к «музыке как прекрасному», впрочем, был проложен в XIX веке.

Самообоснование музыкальной ценности выстраивалось по модели от норм композиции — к опусу. Типична структура «Элементов музыкальной эстетики» Хуго Римана. Последовательность глав здесь следующая: Эстетика. Искусство. Музыка. Звуковысотность. Тембр. Динамика и агогика. Гамма, гармония. Диссонанс, запрещение переченя. Ритм. Мотив. Имитация. Контраст, конфликт. Характерность и звукоизобразительность (259). Исследование движется от общего к частному. Однако первые два раздела дают немusикальное общее. А третий как бы отменяет функциональный вес первых двух, так как по-настоящему исследование музыкально-прекрасного начинается только здесь. Более того, если обратиться к основополагающему в ряду «музыкальных» разделу о звуковысотности, то выясняется, что именно он является подлинным началом рассуждений, так как в нем сформулировано, что такое всеобщая ценность в музыке, конкретно предстающая в совокупности музыкальных форм.

Говоря о колебаниях струны как основе звуковысотности, Риман подчеркивает корреляцию: медленные колебания — низкий и тихий звук; быстрые колебания — высокий и громкий звук. Все параметры звукового материала (ритм, темп, высотность, динамика) выведены из феномена колебаний струны. Одновременно единство этих параметров осмысливается как сущностная основа музыки вообще. «Высокие звуки — подлинная звуковая реальность, полная противоположность незвучанию, безмолвию... В ряду восходящих звуков (гамме) реализуется то, что вообще представляет собою звук: восхождение от безмолвной в себе материи через учащающиеся колебания частей этой материи. Музыка в своей сущности есть возвышение от безмолвного низшего к яркой выразительности высшего» (ibid., 27—28). Иными словами, всеобщая «идея музыки» — это восходящий ряд звуков, гамма. Звуковысотность «чувственно являет» эту «идею», т. е. самое себя. Очевидна тавтология: музыкальный звук сам себе и идея и явление, и всеобщее, и конкретное, и ценность, и ее обоснование. Не случайно Риман говорит о ненужности поиска немusикальных оснований законов искусства звуков: «Как поют птицы, выражая свою природную склонность, так музицируют и люди, следуя естественной необходимости» (258, 3). Законы музыки принимаются за «природные» (а потому не подверженные изменениям, внеисторичные). И в качестве «природных» они не нуждаются в выведении откуда бы то ни было.

И еще одна версия той же идеи. В «Катехизисе музыкальной эстетики» Германа Риттера читаем: «Благодаря чему музыкальная эстетика возвышается до науки? — Благодаря тому, что она исследует и выясняет, что в пестрых изменениях остается константным и является сущностным для искусства звуков. Это те определенные нормы и законы, которые служат основами искусства звуков. Каковы, к примеру, нормы, которые сообщает нам эстетика музыки? — В качестве примеров можно назвать: норму ритмики — такт как меру порядка длительностей и акцентов; норму построения мелодий и голосоведения — гамму; норму контрапункта и гармонии — гамму

в ее связи с опорными нижними звуками, которые состоят с ней в отношениях обертонов... — Как возникают нормы, являющиеся решающими константами для искусства? — Нормы искусства рождаются бессознательно, так же как в словесном языке; они суть аксиомы, т. е. основные законы, которые не нуждаются в дальнейшем обосновании» (262, 2—3).

Но если композиционные нормы обосновываются из себя, тогда как музыкально-ценностная конкретность — из них, то возникает особый принцип анализа прекрасного в музыке. Он ведет к совпадению теории музыкальной ценности и практического учения о музыкальной композиции. Определения музыкальной ценности и демонстрация в нотных примерах процесса создания из звукового материала той или иной музыкальной формы сливаются воедино.

Выдающийся в своем роде образец такой практической развертки понятия музыкальной ценности находим в «Учении о музыкальной композиции» Адольфа Бернхарда Маркса. В четырех томах «Учения» можно наблюдать все отмеченные выше характеристики нормативного самообоснования музыкальной ценности. Это и факультативность отсылок к всеобще-(внемузыкально-) прекрасному, под которое подводится музыкально-особенное; и вытекающее отсюда превращение фундаментальных особенностей определенной нормативной композиционной системы во внутримузыкальное всеобщее, под которое подводится совокупность конкретных музыкальных форм; и аксиоматизация определенных норм композиции, представляющих как бы извечную природу искусства звуков.

Руководство А. Б. Маркса преследовало практическую цель: научить создавать прекрасную музыку. При этом подразумевалось, что музыка правильно созданная и есть прекрасное и что, следовательно, «прекрасны» в музыке п р а в и л а. Не случайно, придерживаясь гегелевского понимания идеи как истины, устремленной к собственной свободе (т. е. к самопознанию), А. Б. Маркс отождествляет с нею путь постижения правил, которым ученик приходит к композиторскому мастерству. «Задачей учения является не что иное, как только вести ученика к свободе, открывая к ней все новые пути» (243, Vd. III, 96)⁴.

В последовательности правил, излагаемых А. Б. Марксом, в цепочке нотных примеров, их демонстрирующих, обнаруживаются руководящие принципы, связанные с практической направленностью «Учения»: от простого к сложному и от общего к частному. От простого к сложному — это: от гаммы к предложению, от предложения к периоду, от периода к песенным формам, от песенных форм к рондо, от рондо к сонате. От общего к частному — это: от гаммы как звукового последования к его ритмической разработке, вводящей новые условия и правила, от ритмически дифференцированного предложения к мотивным фигурам в периоде, означающим еще большую дифференцированность нормативных условий, от мотивного развития

⁴ Труд А. Б. Маркса близок другим руководствам по композиции. (Ср.: 239.)

в периоде к полифоническому письму и т. п. Все сложное является сферой частных, правил с оговорками; все простое — сферой общности, безоговорочных норм.

Чем сложнее композиция, тем менее однозначна возможность прекрасного, чем проще, элементарнее звуковой материал, тем фатальнее его ценность. В то же время сфера элементарных норм — это еще не сама ценность музыки, а лишь ее основание (самообоснование). Лишь конкретное музыкальное произведение, воплощающее общие нормы, представляет ценность целиком. Всеобщее, переходящее в особенное (и обратно); нормы, конкретизируемые в ткани опуса, и ткань опуса, из которой абстрагируются определенные нормы, — вот итоговая формула музыкальной ценности в «Учении» А. Б. Маркса.

Но тут возникает сомнение. Что чем обосновывается: конкретные произведения — нормами, или определенные нормы — произведениями? Не стоит ли за нормативной теорией ценности первичное ощущение художественного достоинства тех шедевров, из которых «Учение о композиции» абстрагирует «ценные» нормы? Не стоит ли за «правилами» гений, который вне «правил»?

«Мы начинаем с простейшего, — пишет А. Б. Маркс, — а именно, с отдельных звуковых рядов» (243, Vd. I, 21). Без обозначения ключа на нотоносце предлагаются несколько последований: восходящее, нисходящее, арпеджированное, волнообразное и повторение одного звука.

Тем самым показан принцип многообразия, вариантности в реализации некоторых возможностей. Тут же говорится и о том едином, что реализуется в этом многообразии. «Естественнейшим обоснованием для всех звуковых последований является ряд из семи звуковых ступеней — основа нашей системы в целом. Этот же ряд — основной закон для гармонии и модуляции» (*ibid.*, 22, 23). Гамма по отношению к «отдельным звуковым рядам» оказывается «всеобщностью». Но не случайно не она дается вначале, а именно особые звуковые последовательности. Здесь уже выражен примат индивидуально-конкретного над нормативным, обратная зависимость нормы от ее воплощения, каковые характерны для индивидуализированной композиции XVIII—XIX веков (в отличие от, например, средневековой канонической композиции). Тем самым уже здесь, описывая самые общие основания звукового искусства, А. Б. Маркс имеет в виду «свое», вполне конкретное в историческом отношении, художественное творчество, «свою» композиторскую традицию и принадлежащие к ней совершенно определенные произведения.

Далее указывается: «Моменты спокойствия и движения в гамме содержатся, с одной стороны, — в тонике, с другой стороны, — в остальных звуках» (*ibid.*, 23). Демонстрация этого положения выглядит весьма симптоматичной:

C
Ruhe
(покой)

D E F G A H
Bewegung
(движение)

C
Ruhe
(покой)

В графической форме, изображающей гамму и ее устой и неустой, представлен образ музыкальной формы, членищейся на экспозицию, разработку, репризу (ср. промежутки между первым, с одной стороны, и вторым, с другой, «покоями» и «движением»).

Далее к структурированной наподобие сонаты гамме добавляется компонент ритма. «До сих пор мы рассматривали только звуковое содержание последований и гаммы и просто принимали, что один звук звучит для нас после другого. Однако это может происходить в одинаковые временные отрезки или в неодинаковые, а последнее притом очень многообразными способами» (ibid., 25). По А. Б. Марксу, ритм определяет длину звука. При этом не обсуждается, какой именно ритмический порядок имеется в виду, а в примере дан только двухдольный метр. Такой порядок изложения отличается от того, что наблюдаем в систематике музыкальных норм в учениях древней и неевропейской традиций: греческий теоретик вводит сразу одно-, двух-, трех-, четырех- и пятидольные размеры; индийский — 120 ритмических формул; арабский — 37 размеров-ритмов и их комбинации. Таким образом, у А. Б. Маркса на неявном уровне утверждается обобщенный, абстрактный принцип вместо ограниченной конкретности. Но принцип тем и значителен, что подразумевает любую данность. Следовательно, здесь имеется в виду не сам по себе двухдольный метр как таковой, а возможность любых индивидуальных «заполнений» схемы, авторская свобода, заключенная в широкие рамки необходимой всеобщности и сама эти рамки утверждающая, в то время как индийский, арабский или европейский средневековый теоретик самим введением сразу всего доступного им многообразия заранее регламентирует изобретательность автора, который творит в рамках указанных сочетаний. Но принцип авторской свободы — опять-таки знак музыкальной традиции, к которой принадлежит музыковед. Получается, что ценность норм зависит от ценности этой традиции, а не наоборот, как хотел бы показать А. Б. Маркс.

Следующий шаг: наложение на понятие ритма уже усвоенного структурного понятия гаммы. Гамма образует свои границы двумя тониками — двумя «покоями». Между ними находится «движение», которое отправляется от первого «покоя» и нацелено на достижение второго. Ритм должен «подтвердить» эту форму. А. Б. Маркс пишет четырехтакт с незаполненным третьим тактом: в первых двух двухдольных тактах четвертями следуют первые четыре звука гаммы; в четвертом такте — последняя тоника представлена половинной длительностью (такт заполнен ею целиком). В «пустом» третьем такте, следовательно, должны поместиться три звука, а значит, нужно введение восьмых длительностей. Правильно ввести их, как показывает следующий пример, — это заполнить ими вторую долю такта. Почему это правильно? «Когда заключительный звук, цель целого, имеет наибольшую длительность, а восьмые непосредственно вводят в него, тогда движение... как и сам заключительный звук, становятся характеристичнее» (ibid., 28). Происходит это, пишет Маркс, «по чисто практической необходимости». Но почему

именно эта практическая необходимость? Ведь можно было бы не затягивать заключительный звук до половинной или поместить восьмые на другой позиции в третьем такте. Скорее имеется в виду необходимость не «практическая», а композиционно-эстетическая: принцип целенаправленности формы, «финализм» ощущения формы, ориентация на конечный пункт развития как на точку завершения. Этот принцип неотъемлем от «своей» А. Б. Марксу системы композиции, от бетховенских сочинений, от сонатно-симфонических форм. Следовательно, речь идет вовсе не об аксиоматическом требовании звукового материала как природно-нормативной основы композиции, а о проекции на элементарные звуковые законы конкретных ценностей музыки XVIII—XIX века.

О свойственном этой традиции (и представляющим ее в сознании теоретика шедеврам) ощущении музыки говорит и еще один шаг «Учения о композиции»: определение периода из двух предложений. Первоначально А. Б. Маркс излагает полученный им четырехтакт с восьмыми перед концом в восходящем и нисходящем направлениях. Потом указывает: «...Понятно, что оба предложения изложены односторонне. Одно только поднимается, другое опускается. Вполне удовлетворить может только связанное сведение их в большее целое... Такое звуковое построение, в котором предложения («Vordersatz» и «Nachsatz») сведены в большее целое, мы называем периодом» (ibid., 29). Здесь, с одной стороны, — экстраполяция самой первой из изложенных норм (возможность звуковых последований в разных направлениях). С другой стороны, — «умножение» этой нормы на основополагающую аксиому «покой — движение — покой». Т. е. сложное как бы выводится из простого. Однако на деле мы имеем здесь демонстрацию нормы завершеного целого, непосредственно воплощаемой в совершенных музыкальных произведениях, принадлежащих к классико-романтической традиции. Становится понятным, что и ранее данное представление о гамме («покой — движение — покой») вытекает не из нее самой, но из образа завершенной архитектуры произведения.

Этот образ действует и при выведении категории «мотив».

А. Б. Маркс показывает возникновение мотива следующим образом. Период, состоящий из ритмизованной восходящей и нисходящей гаммы, делится на такты. Двухзвучные и трехзвучные мелодические последовательности повторяются без изменения высотной позиции. Каждая из них, таким образом, «из себя» создает предложение. «Такое звукообразование — группа из двух, трех и более звуков в большом звуковом ряду, сформированием по ее образцу, — некий росток или стремление, из которого пробуждается весь звуковой ряд, мы называем мотивом» (ibid., 33). Речь идет, как видно из нотных примеров, демонстрирующих мотив, не о выведении из части целого, но о выведении части из целого. «Ростком», из которого «пробуждается весь звуковой ряд», мотив становится лишь ретроспективно, с точки зрения большего целого. Следовательно, за нормой повторения мотива, которая выступает как обоснованная более простой нормой — членением гаммы на равнодольные такты, — стоит на самом деле не эта более простая аксиома, а сложное представление о внутренне едином опусе.

От мотивированного периода А. Б. Маркс в конечном счете переходит к целостному опусу более крупной формы, и здесь, с одной стороны, якобы выводя сложное и частное из простого и общего, но на деле — общее и простое обосновывая частным и сложным.

«Важнейшее применение модуляции состоит в обосновании развернутых пьес... При помощи гармонии одной отдельной тональности мы можем построить только период с его соотношением первого и второго предложений. В двухголосном складе мы возвысили первое и второе предложения до положения первой и второй части. Но в основе этого было только расширение начального образа, т. е. для разделения частей мы имели лишь половинную каденцию на доминанте... Осталось сделать один шаг: вместо трезвучия доминанты (или других функций) взять саму тональность доминанты (или другие тональности) для окончания отдельных частей формы» (ibid., 213—214).

На первый взгляд, речь идет лишь об усложнении, т. е. о расширении периода во времени за счет использования вместо более элементарных средств родственных им более сложных, например, вместо доминантового аккорда — доминантовой тональности. Но обращает на себя внимание специально не оговариваемая зависимость между сложностью фактуры и возможностью более развернутой формы. В одноголосии возможен только период. В двухголосии — уже двухчастная форма. Более крупные формы требуют многоголосия (так как различие между тональностью доминанты и доминантовым аккордом одним только сочетанием мелодии и баса не передашь). Теперь, если вспомнить, что в структуре гаммы выделены «покой — движение — покой» и что гамма объявлялась «естественнейшим основанием... гармонии и модуляции», то возникает впечатление обратной зависимости: «естественнейшего основания» — от «гармонии и модуляции», одноголосной (простейшей) нормы — от многоголосия. Ведь крупная форма у А. Б. Маркса выступает как усложненный эквивалент двухчастной, а та — как усложненный эквивалент одноголосного периода, а он — как усложненный эквивалент гаммы. Но все эти усложнения возникают лишь при добавлении некоторых новых условий: сначала двухголосия (при переходе от периода к двухчастной форме), затем — четырехголосия (при переходе от двухчастной к крупной форме). Значит, не сложное зависит от простого, а наоборот. Иными словами, гамма не была бы разделена на три формальные функции (начало, развитие, завершение), если бы в сознании теоретика не существовал образ выраженности этих функций в крупной форме.

Неявную для сознания теоретика зависимость всеобщего от особенного, «ценных» норм — от шедевров, представляющих традицию, видим в итоговых рассуждениях А. Б. Маркса, достигшего вместе с учеником стадии законченной пьесы в одной из основополагающих крупных форм — рондо. Ученый пишет: «Здесь мы закончили нашу пьесу. Рассматривая ее в целом, видим, что она состоит из части — хода — части, причем часть является законченной в себе, покоящейся в себе, а ход, напротив, исполнен движения, он ищет каденцию и цель не в себе самом, но в чем-то другом. Это приводит нас обратно

к первичной противоположности и к основной форме всех музыкальных построений: покой — движение — покой, которую мы находим прежде всего в противоположности тоники и гаммы, затем — в противоположности тонической и доминантной гармонии, позже — в трехчастной песне (так же как неразвитую — в двухчастной песне и в любом периоде). Этим еще раз подтверждается постоянное действие наших первых познаний, которое мы можем проследить через все формы, если только найдется время на это указывать... Однако в рондо, как мы теперь узнали, эти массы расширены и организованы более совершенно. Первая и третья части песни были только предложением или периодом, главная же часть рондо является двухчастной, а может быть также, как каждый догадается, и трехчастной песней, также и средняя масса в той же пропорции не просто стала больше и богаче, но обрела определенную организацию, — вследствие своей распространенности форма становится более четкой и наглядной (*fasslich*)» (*ibid.*, Bd. III, 103).

А. Б. Маркс сам указывает, что нормативные параметры, наблюдавшиеся еще в гамме, в крупной форме законченного произведения «организованы более совершенно». Тем самым ученый как бы проговаривается о том, что в своем представлении о ценностной в с е о б щ н о с т и музыки — о нормах — он исходит из образа произведения, т. е. особенного, как более значимой ценностной инстанции. Видение объективного обоснования ценности зависит от того, что слух ощущает непосредственно как конкретную ценность.

В этом состоит действительное с а м о о б о с н о в а н и е ценности: определенные произведения, представляющие определенную традицию, через посредство принадлежащего к этой традиции теоретика, который сводит их к неким нормативным аргументам, обосновывают себя в качестве ценности. Теоретик здесь выступает как часть музыки. Не он здесь субъект, совершающий познавательный акт в отношении музыки как ценности, но чуть ли не сама музыка выступает в роли такого субъекта. Определенная исторически конкретная эпоха музыки как бы в акте самонаблюдения (через посредство теоретика) удостоверяется в собственной ценности.

Такое «сильное» обоснование оценки недалеко отстоит от слабого, когда субъект в суждении о ценности опирается исключительно на непреложность собственных переживаний. Иными словами, эстетика XIX века в своем нормативистском объективизме скрыто содержит отказ от объективных последних доводов и опору на «мою» субъективную оценку, очевидную в своей «очевидной» правильности для «меня».

Коренной причиной, ведущей к такому субъективизму традиции, являлось особое представление об истории, когда как раз данная (самообосновывающая свою ценность) традиция берет на себя роль вершинной точки, кульминации развития музыки. С другой же стороны, структура истории в сознании музыковеда зависит от трактовки музыкальной ценности. Ценность выступает как генерализованная историческая локальность, к которой принадлежит сам ученый, — «своя» для него локальность; история же в целом —

как моделирование подступов к этой ценностной вершине и отступлений от нее. История и ценность замыкаются друг на друге в «своей» для музыковеда музыке.

Возможное расширение круга ценностей за счет усвоения певоначально «не своей» музыки (не составляющей репертуара, постоянно слушаемого и воспитывающего оценочно-слуховые привычки), позволило бы и саму историю понять более широко, не структурируя ее жесткими оценками. Однако и при наличии достаточно широкого исторического горизонта слуховых привычек, при расширении сферы «своей» традиции, все равно остается и действует наиболее значимое музыкально-историческое «ядро» в ощущении того, «что есть музыка», — ядро, которому приписывается наибольшая ценность. В широком «своем» есть приоритетная узкая область «подлинно своего». Из круга генерализуемой (превращаемой в историю в целом) ценностной локальности музыки и оцененной таким образом истории («подтверждающей») преимущественную ценность исторически определенной музыки) нельзя по-настоящему выйти, если не встать на позицию вне музыкальной исторически-ценностной всеобщности.

Однако такой выход оказывается под запретом для современных западных теоретиков.

Запрет продиктован традицией противопоставления художественных ценностей и истории. Уже при введении категории «ценность» история была понята как нечто угрожающее незаблестимости «лучшего». Г. Риккерт писал: «Ценности... доступны нашему знанию лишь постольку, поскольку они обнаруживаются на действительных благах, блага же эти представляются нам всегда как продукт исторического развития. Но все историческое, по существу, имеет в себе нечто незавершенное... Поэтому мы никогда не можем быть уверены в том, не принесет ли нам дальнейшее развитие благ, на которых обнаружатся новые, еще не известные нам ценности» (76, 46). Но «новые, еще не известные нам» ценности могут вступить в противоречие с имеющимися, уже известными, а следовательно, — обесценить их. Поэтому, по Риккерту, философия, ищущая порядок в мире ценностей, должна трансцендентировать историчность. «В порядке же должен скорее крыться некий принцип. Можем ли мы заимствовать его у истории? Нет, он должен быть внеисторичным» (ibid., 48).

История была понята под знаком процесса обесценивания верховных ценностей (как известно, один из ярких выразителей этого понимания — Ф. Ницше). Поясняя сложившуюся мировоззренческую традицию, Мартин Хайдеггер писал: «Нигилизм есть история. Здесь мы имеем в виду не только то, что именуемое нами нигилизмом явление «имеет» определенную «историю», раз его можно историографически проследить в его временном протекании. Нигилизм и есть история. В ницшеанском смысле он, среди прочего, составляет и существо западноевропейской истории... Нигилизмом определяется характер миссии, присущий этой истории» (194, 67—68; цит. по: 19).

За рассуждениями о фатально обесценивающем характере истории есть своя логика, которая опирается на представление о ценности как вечном. Философ Альфред Штерн пишет: «Историзм может быть определен формулой: истина и ценность — дочери времени. Историзм, возникший в Германии в конце XVIII столетия и развившийся в XIX веке, — это исторический релятивизм, который понимает Истину, Закон, Мораль и вообще все идеи и ценности в качестве продуктов данной исторической эпохи, определенной культуры или даже ограниченного национального или регионального коллектива. Следовательно, эти идеи и ценности хороши только для тех эпох, культур и даже для тех наций и провинций, где они возникли. Значит, никакие идеи и никакие ценности не свободны от исторической относительности... Следовательно, все возникающие в историческом процессе идеи и ценности одинаково равноправны, также и идеи и ценности тех эпох, которые нам кажутся варварскими. Из-за историзма мы теряем право противопоставлять наши истины и наши ценности ценностям времен аутодафе. Если не опираться на надисторический познавательный масштаб, то превосходство или недостаточность истин и ценностей подтвердить нельзя. Однако раз все истины и все ценности являются дочерьми истории, то нет никакого надисторического масштаба. Таковым могла бы стать категория прогресса, но ее подтверждение теоретически невозможно» (272, 168)⁵.

Штерн справедливо указывает: до тех пор, пока история сама не будет понята как ценностная всеобщность (т. е. как прогресс — заданный объективным развитием деятельности людей масштаб ценности), она будет категорией, противоположной ценностному ряду. Но Штерн считает понятие прогресса теоретически недоказуемым. В самом ли деле тут имеется недоказуемость? Скорее речь должна идти об особом характере доказательств, связанных не просто с оценкой истории, но с познанием ее объективных закономерностей, детерминирующих ее направленность. Как известно, эта теоретическая задача решается в марксистской философии, которая вычленяет глубинный слой исторического развития и приходит к выводу о тенденции общеисторического прогресса. В результате противопоставление исторической «временности» и ценностной «вечности» снимается. Вечность — как ценностное измерение восхождения — диалектически опосредована временностью — как его историческим измерением.

Однако практические выводы марксистской теории могут быть приняты далеко не всеми мыслителями, — отсюда, возможно, и недоверие к самой теории. Не следует сбрасывать со счетов и тот факт, что «поверхность» исторической жизни свидетельствует о прогрессе

⁵ Не один Штерн считает «прогресс» делом веры. П. Тейяр де Шарден, призывая к синтезу науки и религии, последнюю выдвигает как раз на роль воскресительницы понятия «прогресс». «...Эта склонность (к действию. — Т. Ч.) всецело связана с убеждением, совершенно недоказуемым для науки, что универсум имеет смысл и что он может, и даже должен... прийти к какому-то необратимому совершенству. Вера в прогресс» (см.: 33, 222—223).

подчас весьма робко и невнятно, но, напротив, грозно и с полной ясностью предостерегает о возможности «конца истории». Страх перед исторической эмпирией превращается в апокалиптическое видение глубинного смысла истории и понуждает настойчиво противопоставлять истории мир неизменных ценностей.

Так или иначе, но в гуманитарной мысли на Западе и сегодня удерживается противопоставление истории и ценностей, либо же изыскивается такой способ их согласования, который на деле приводит к проецированию той или иной «вечной» ценности на картину истории. А поскольку такая генерализуемая ценность сама понимается в локально-историческом духе, то картина истории, выстроенная под ее знаком, в пределе способна превратиться в монолитный «этап», растянутый на общеисторическое пространство. Это мы видели в трактовках музыкальной истории, рассмотренных в предыдущей части книги.

Противопоставление ценности и истории сменяется подменой истории ценностью в музыкальной эстетике второй половины XX века.

Специфика творческой ситуации последних десятилетий определяется, в частности, тем, что композиторская индивидуальность все чаще являет себя слушателям не через изобретение небывалых стиливых идиом, но — через интерпретацию стиливых моделей, выработанных историей музыки. Оценка такой музыки предполагает историческое знание. Отсюда — стремление теоретиков ввести в понимание глубинной структуры эстетической оценки историческое измерение. На этом пути обоснованную из себя структуру музыкальной ценности ученые переобосновывают, стремясь найти ей детерминанты в истории музыки. Так возникает концепция, предполагающая, что глубинных структур оценки несколько, что они возникают на разных стадиях музыкальной истории, будучи формой общественного согласия относительно того, чем на этих стадиях ценна музыка.

Концепцию этого типа разрабатывает, например, Тибор Кнайф, членящий историю музыкального сознания на этапы разных эстетических идей, которыми руководима композиторская мысль и которые одновременно лежат в глубине оценивающего сознания и структурируют его. При этом всеобщность обоснования ценности, однако, теряется и во весь рост встает угроза исторического релятивизма. Обойти его и Кнайф, и другие ученые, идущие охарактеризованным путем, думают следующим образом. Разные эстетические идеи, структурирующие оценку музыки, не все нацелены на эстетическую оценку в подлинном смысле слова; иначе говоря, ценность музыки не всегда понимается как ценность и с к у с т в а. Ценностной всеобщностью для музыки в то же время является именно то в оценке, что направлено на ценность искусства. Следовательно, всеобщность оценки локализуется в тех эпохах, когда в музыке усматривается именно художественность, а не что-нибудь иное (не прикладная ценность, не историческая значимость и т. п.). Зарождающаяся в эти эпохи (кульминацией процесса здесь является XIX век) структура собственно эстетического суждения о музыке

и воплощает в себе совокупность критериев, под которые музыка, если она оценивается с эстетической точки зрения, должна подводиться.

В результате мы с другого конца возвращаемся к идее XIX века — идее вневременной вечности и нормативности ценностной всеобщности музыки. Только эта «вечность» парадоксальным образом включена в историческую панораму и является генерализованным моментом истории. Конечно, перед нами предстают нормы, утерявшие конкретноописательный характер, их нельзя проиллюстрировать инструктивным примером на «хорошо» или «плохо». Эти нормы выступают скорее как обобщение традиции классико-романтической музыки — обобщение, достигающее такой степени, что под фиксирующие их категории может быть подведена и музыка других эпох (хотя и не любых).

Но это и понятно из методологических условий, приводящих к такому результату. Ведь речь идет не об объективно существующих «кусках» музыкальной ткани, как в учении о композиции А. Б. Маркса, где норма нотировалась и приводилась в качестве музыкального примера. Речь идет о глубинной структуре оценивающего сознания, формирующейся в традиции XVIII—XIX веков, а следовательно, — об идеальной ипостаси конкретных музыкальных норм, об общих понятиях, с которыми коррелирует музыкальная ткань. Понятию переданные музыкальные нормы впускают в себя также ту музыку, которая выходит за рамки стилей, служивших непосредственной почвой для выработки оценочных понятий. Это значит, однако, что ценность музыки «вечна» благодаря субъективной проекции одной преходящей нормы на остальные периоды музыки. Ценностная всеобщность музыки предстает как раздвинувшее свои исторические рамки ценностное особенное. Тем самым ценность утверждается все-таки за счет истории, а не из истории.

Из истории вычитается бóльшая ее часть, а остаток выступает в роли подлинной музыкальной ценности. Сознание же оценщика руководимо этим остатком истории как критерием, который накладывается на любой исторический род музыки и либо наделяет его ценностью, либо отказывает ему в ней.

Парадокс этой модели состоит в том, что ценности «эпохи произведения» в конечном итоге аксиоматизируются. Иными словами, аксиоматизируется исторически возникшее, то, генезис чего можно проследить, то, следовательно, что по определению противоположно аксиоме (ниоткуда не выводимой).

Противоречие между ценностями и историей тем самым достигает предельного накала и вместе с тем приближается к своему снятию: если можно за последний довод принять локальную историческую эпоху, то, значит, тем более можно принять за всеобщее обоснование ценностей историю в целом. Впрочем, это потребует другой — общеисторической, а тем самым и социологической, системы аргументов, которая по целому ряду причин (о них частично говорилось во второй части книги) вызывает среди многих музыкантов-ученых на Западе подозрительное отношение.

«ИСТОРИЧНОСТЬ С ОДНОГО КОНЦА», ИЛИ ИСТОРИЧЕСКИ-ЛОКАЛЬНОЕ В РОЛИ ЦЕННОСТНО-ВСЕОБЩЕГО

Необходимость учесть историю в трактовке музыкальной ценности диктуется самой ситуацией сегодняшней музыкальной жизни. В то же время необходимость вычлесть ценность из истории диктуется той методологической и мировоззренческой оппозицией двух понятий, которая стала традиционной в западной гуманитарной мысли. Как примиряются две взаимоисключающие детерминанты в современных теориях музыкальной ценности и оценки?

Сегодня исследователи не только осознают, но и всячески подчеркивают историчность музыкально-оценочных ориентиров. Оценка, по мнению Карла Дальхауза, всегда опирается на определенные исторические знания. Вот что ученый пишет, критикуя взгляды музыковеда рубежа веков Ф. Шпитты, который жестко различал одно и другое:

«То, что было сказано Кантом в „Критике способности суждения“ о „телеологическом“ суждении — суждении о функциях произведения, обуславливающих его структуру: что оно, если его предметом является художественное произведение, служит эстетическому суждению „основой и условием“, — можно по аналогии с равным правом утверждать относительно исторического суждения... Хотя сами по себе „основа и условие“ не являются целью и результатом эстетического созерцания, однако, будучи его предпосылкой, они представляют то, без чего нельзя обойтись, если эстетический опыт не хочет остаться скудным и бедным по содержанию. „Непосредственность“ может быть атрибутом эстетического созерцания; но она вовсе не настолько беспредпосылочна, как это утверждают апологеты наивности — наивности, которая сама себя отрицает, поскольку полагает себя как таковая, т. е. наивность, осознавшая себя самое и сопротивляющаяся чрезмерным притязаниям интеллекта. Скорее Первое становится Последним: „опосредованной непосредственностью“, если вести речь гегелевским языком. И одно из опосредований — это историческое знание. „Чистый“ эстетический опыт, не возвышающийся до предмета как „этого“ (конкретно-исторического. — Т. Ч.) прекрасного, — пустая абстракция. Полный, действительный эстетический опыт подразумевает историческое знание, что негативно обнаруживается в непонимании или неправильном понимании исторически отдаленной музыки, например музыки XIV века. Неосведомленность не настолько присуща эстетическому созерцанию, чтобы не препятствовать ему или даже не зачеркнуть его совсем. Чтобы слушатель наслаждался непонятным именно потому, что оно непонятно, — такое нельзя исключить вовсе, но подобный эффект надо причислить к периферийным или даже совсем малосущественным феноменам. Характерно-историческое, которое выявляется в далеком и прошедшем, обладает значением в той же мере и в произведениях, лежащих в ближайшей к нам истории, хотя здесь оно не бросается в глаза, поскольку не нуждается в рассудочном постижении: комментарий — этот труженик исторической рефлексии — только потому здесь излишен, что исторические моменты, которые включает произведение, здесь для нас очевидны. Как раз этот факт, если не понять его основы, может ввести в заблуждение, что эстетическое созерцание „беспредпосылочно непосредственно“. Историческое опосредование, которое служит „основой и условием“ понимания симфонии Брамса или музыкальной драмы Вагнера, остается скрытым, ибо оно дремлет в ближайшей традиции, о которой

можно не рефлексировать; но все же оно действует, и, если его познать, то эстетический опыт от этого только станет чище. „Вторая непосредственность“ представляет собой цель эстетического отношения, и это нужно понять правильно: не в качестве аргумента в пользу „первой“ и не как алиби для эстетической тупости. Погружение в художественное произведение — это самоочевидно — редко бывает мистическим состоянием в неополненном смысле, — оцепенением, неподвижным и восторженным. Оно есть скорее Тада и Обратно между созерцанием и рефлексией, и ступень, которой оно достигает, зависит от исторического опыта, привносимого слушателем, — опыта, в контекст которого вводится созерцаемое произведение. Интеллектуальный момент — не излишняя приправа, он всегда уже содержится в эстетическом восприятии, либо в более рудиментарном, либо в более развитом виде. То, что его наличие — это преимущество, не осознается в суждениях примитивного восприятия. Смущение перед понятиями едва ли можно признать гарантией или признаком эстетической впечатлительности» (129, 108—110). Здесь ученый определяет эстетическую оценку через историческое знание. В другом месте наоборот: «За историка музыки можно принять всякого, кто признает эстетические нормы либо отвергает их» (157, 110).

Насколько в общей форме ясна зависимость оценки от исторического взгляда на музыку, настолько же неясен конкретный механизм взаимодействия исторических представлений о музыке и оценочных критериев. Вопрос, возникающий здесь, можно сформулировать так: чем гарантировано точное попадание опуса, подлежащего оценке, в ту именно рубрику сознания, которая ему адекватна? Скажем, нам неизвестно заранее, к какой эпохе и к какому стилю принадлежит оцениваемая музыка. Что же обеспечивает подключение к оценке соответствующих исторических знаний? Если полагать, что стиль произведения сам указывает на ту историческую систему оценочных критериев, которая ему соответствует, то необходимо допустить существование такого «оценщика», который осведомлен в истории всех стилей с такой полнотой, какая доступна лишь узкому специалисту по отдельной эпохе музыкальной истории. В этом случае верная оценка музыки окажется уделом идеального эксперта. А экспертизу его оценок провести уже будет некому, если только не представить в этой роли... саму музыку (или — господа бога, если приписать ему всеведение также в области критической литературы о музыке).

Возникает, таким образом, своего рода парадокс: через сознание эксперта (на образ которого наводят рассуждения Дальхауза о зависимости музыкальной оценки от исторической рефлексии) определенный исторический стиль будет самообосновывать свою ценность. Но в этом случае, во-первых, все стили (а в пределе — любые музыкальные явления) равноценны, поскольку, во-вторых, сознание исследователя не обладает никакой активностью, — оно служит только проводником «самооценки» музыки.

Как же уйти (и как ученые уходят) от этого парадокса? Возможны два — широкий и узкий — пути отступления. На первый можно встать, задав себе следующие вопросы.

Если «беспредпосылочную непосредственность» восприятия и оценки музыки в самом деле трудно себе представить, то почему нельзя представить исторические предпосылки оценок более универсально, чем только знание критериев музыкального стиля той

или иной эпохи? Не шире ли то историческое сознание, которое, по Дальхаузу, служит основой и условием оценки музыки, чем т о л ь к о м у з ы к а л ь н о-историческое сознание? Ведь и ценности не сводятся к музыке, напротив, она специфически причастна общим ценностям (например, красоте). С другой стороны, просто ли о з н а н и и истории (все равно, только ли музыкальной или не только музыкальной) должна идти речь как об исторической предпосылке оценки? Ведь история, в том числе и музыкальная, дана нам не только через знание. Например, музыкальное произведение как момент музыкальной истории тоже передает нам ее, и не только какую-то ее часть, но, поскольку часть связана с предшествующими частями и с последующим развитием, то и историю в целом (хотя, разумеется, историческое целое представлено в произведении не в прямом и непосредственном, а в свернутом и снятом виде). Наконец, история дана нам через нас самих, через нашу повседневную жизнь и строй нашего обыденного и профессионального сознания. И нельзя ли в таком случае понять исторические предпосылки оценки музыки как встречу истории, запечатленной в произведении, и истории, заключенной в нас? Нельзя ли, следовательно, думать о ценности опуса как о свернутом процессе исторического развития музыки (и стоящего за ней культурно-социального развития), а об оценке — как об отражении этой ценности, отражении или стихийном (когда чувство эстетического наслаждения резонирует на полноту деятельных, т. е. исторических, возможностей, реализованных в совершенстве опуса), или научном (когда ценность раскрывается особыми критериями, которые за покровами определенного музыкального стиля обнаруживают структуру «свернутой» музыкальной истории)?

В этих вопросах очерчена перспектива широкого пути в сторону от парадокса самообоснования ценности через сознание эксперта.

Узкий путь не выходит за пределы собственно музыки. Его формула примерно такова: каждая эпоха истории музыки вырабатывала свой особый кодекс музыкальной ценности. Но виды музыкальной ценности неравноценны для эксперта, поскольку он, в свою очередь, судит с точки зрения особого оценочного кодекса — традиции, к которой он принадлежит. Поскольку, однако, эта традиция принадлежит самой музыке, то, следовательно, сама музыка предполагает свою историческую неравноценность. Таким образом, и сознание эксперта остается активным, и музыка не подвержена угрозе ценностной релятивизации. Противоречие, о котором шла речь, вроде бы разрешено. Разрешено ли?

Оценочное сознание: эстетические идеи и эстетическое суждение

По мысли западных ученых, можно выделить глубинную историческую основу оценочных актов в отношении музыки. Это — порожденные тем или иным моментом истории музыкальной культуры

эстетические идеи, которые, как правило, скрыты, неявным для сознания образом, руководят оценкой.

Понятие эстетической идеи заимствуется из эстетики И. Канта. Эстетическая оценка, указывает Дальхауз, не покоится для Канта «ни на закономерностях рассудка, ни на эмпирических данностях»; эстетическое суждение значимо скорее в смысле «образцовости»: как «нахождение примера на всеобщее правило, которое невозможно сформулировать...» (126, 340). Это правило остается «непроницаемым для познания» (129, 58), но оно образует тот корень, из которого растут оценочные установки субъекта.

Т. Кнайф рассматривает, как это происходит. «В акте оценки предмет ставится в связь с заданной системой нормативных представлений. Также и в суждениях об эстетической ценности художественное произведение подводят под нормативно действующие всеобщие понятия. Тем самым осуществляется двойной процесс. Во-первых, достигается логический вывод, что композиция подпадает под определенное понятие, — будь то категория закругленности или открытости формы, или доброкачественности технической работы композитора. Во-вторых, и вместе с тем параллельно, оценка, которая уже сцеплена с тем или иным понятием, переносится на отдельную композицию. За логическим актом подведения под общее понятие легко уследить и внести в него поправки, если, например, некто утверждает, что к «Музыке перемен» Кейджа относится понятие тематического развития; в то же время акт переноса ценностных представлений на конкретное произведение остается большей частью скрытым. О том, присуще ли тематическое развитие Кейджу, судящий говорит без специального приглашения и решает вопрос негативно или утвердительно; но другой вопрос: ранжировать ли выше тематическую работу, чем ее отсутствие, он, как правило, не ставит, поскольку для себя он этот вопрос уже решил. Отсюда понятно, почему не могут быть подтверждены или опровергнуты ценностные суждения о произведениях с точки зрения самих произведений, к которым они относятся. Ведь их предпосылки, ценностные представления, данные в приданое эстетическим понятиям, находятся вовне предмета суждения, с которым они только кажутся связанными» (215, 136—137).

Основание для утверждения за тем или иным описательным историческим понятием той или иной оценочной окраски, показывает Кнайф, чрезвычайно глубоко укрыто в мировоззренческих представлениях субъекта, выносящего оценку. Приведем весьма убедительные пояснения Кнайфа.

«Эстетические идеи коренятся во всеобщих, внехудожественных представлениях; они являются художественными опосредованиями и конкретизациями типичного для эпохи сознания. Идея „природы, разнообразно играющей“, возвышенная Тинкторисом и Царлино до ценностного критерия музыки, лежит в основе господствующего представления Ренессанса о бесконечном многообразии природного мира, — природы, которая рассматривалась как верховный наставник поэтов, художников, архитекторов эпохи. Или идея простоты и популярности, использовавшаяся К. Ф. Э. Бахом, И. И. Кванцем,

Л. Моцартом и их современниками в качестве неотменимой максимы, питалась интересами образованных интеллектуалов, которые сосредоточивались на поиске человеческого идеала в античных произведениях, что было свойственно эпохе Винкельмана, Лессинга и Гёте» (*ibid.*, 159—160).

Мировоззренческие эстетические идеи, в свою очередь, могут конкретизироваться в идеях, специфически соотносящихся с музыкальным искусством. «Другие эстетические идеи специально относятся к музыке, как сегодня техническое понятие „строю“ или как категории вокальной и инструментальной музыки, которые еще недавно фигурировали в оценках. Например, Эдуард Грилле судил не об этой или той инструментальной пьесе, но об инструментальной музыке вообще как малоценной: он хотел считать высшей музыкой лишь вокальные жанры. Внеэстетические идеи в подобных случаях нередко проявляют себя в форме эстетических, и таковыми для Грилле являются частично религиозные идеи, частично же — идея преимущества всего классически-консервативного» (*ibid.*, 160).

В целом, по Кнайфу, наблюдается следующая закономерность: наиболее общие эстетические идеи «представляют модели действительности, либо, напротив, образ некоторой противоположности к реально данному... В качестве примера эстетических идей, которые находятся в противопоставлении, можно назвать непримиримые представления о целостности и разорванности. Музыкальные композиции могут представлять структурную целостность, сравнимую с пластическим обликом и пропорциями некоей статуи. Это относительно недавнее воззрение возникает вместе с понятием музыкального произведения в музыкальной теории» (*ibid.*, 160—161). Оно неадекватно, например, методу Лассо, так как формирующей ролью в последнем обладает словесный текст, а не выверенность собственно музыкальных пропорций. С другой стороны, это представление неадекватно современной музыке, в которой возобладали «противоположная идея фрагментарности, зародившаяся в романтической музыке из отрицания классической традиции» (*ibid.*, 161). Таким образом, каждая эстетическая идея исторически ограничена.

Идеи «целостности» и «разорванности», однако, выступают не только в отношении к той музыке, которой они исторически адекватны, но могут фигурировать в оценке в принципе любого по своей исторической принадлежности произведения. Ведь конкретно соотносящиеся с музыкальной тканью эстетические идеи выражают мировоззренческие оценки — приятие или неприятие мира, положительный взгляд на него как на целостность или отрицательный взгляд — как на раздробленность, лишённость логики. Следовательно, эти идеи обретают известную независимость от музыкальной ситуации, их породившей. Они возникают в связи с конкретно-исторической музыкой, но затем «отрываются» от нее.

По Кнайфу, эстетические идеи возникают в музыкальной истории, но впоследствии могут «не слушаться» этой истории, поскольку имеют более общие мировоззренческие корни. Эстетические идеи, руководящие оценкой музыки, поэтому историчны лишь «с одного

конца» — с точки зрения своего происхождения. С точки же зрения их существования в оценивающем сознании они, как правило, «панысторичны». Следовательно, они составляют всеобщность оценивающего сознания.

Понятно, впрочем, что такая всеобщность не гарантирует исторической правильности оценки. Когда средневековое понятие «нового», с его негативной окраской (*ibid.*, 162—163), переносится на современный композиторский эксперимент, заставляя не видеть его возможной ценности, то мировоззренческий корень оценки (вера в авторитеты) срабатывает против исторической адекватности критического суждения. То же самое происходит, когда ориентированное на критерий «целостности» понятие «тематическое развитие» превалирует в оценке произведений типа созданных Кейджем. Закрепленность за понятием тематического развития положительной оценочной окраски — симптом эстетической идеи той музыкальной эпохи (классической), когда тематическое развитие выражало ценностные комплексы культуры. Слушатель, отказывающийся атематичной музыке в ценности, следовательно, судит исторически неадекватно. Но неадекватность оценки в определенном смысле правомерна.

Можно было бы спросить, однако, не является ли такая оценка, хотя и неадекватная в конкретно-историческом смысле, адекватной в смысле эстетическом? В конечном счете современные исследователи проблем музыкальной ценности отвечают на этот вопрос утвердительно. Не входя в рассмотрение того, правильно ли в данном примере (с Кейджем) признание адекватности отрицательной эстетической оценки вопреки тому, что она опирается на неверные исторические предпосылки (тематическая работа ведь и «не должна» присутствовать в этой музыке), отметим: оказывается, не всякая эстетическая идея может служить «основой и условием» эстетического суждения.

Все дело в ракурсе оценки или в определенном виде ценностного суждения о музыке. В любом виде оценочного суждения действуют эстетические идеи и их исторические предпосылки, но не любой вид такого суждения является эстетическим. Последний, как думает и Кнайф, и другие ученые, возникает на одном определенном этапе развития музыкального искусства. Эстетическое суждение поэтому консонировано лишь с теми историческими предпосылками, которые укладываются в этот этап. По отношению к другим эпохам эстетическое суждение в принципе неадекватно, оно даст диссонанс, т. е. неверно оценит ценность. Но это как раз и значит, что подобные эпохи для оценивающего субъекта выходят за пределы эстетической ценности, что музыка в эти эпохи имеет для него не эстетическую, а какую-то другую ценность. Музыка определенного периода (того, когда возникает эстетическое суждение) является для музыкального сознания эстетической ценностью; на остальных участках музыкальной истории для него эстетической ценности нет, что и констатирует эстетическое суждение, когда вбирает явления музыки этих эпох в свой горизонт (как в случае с музыкой Кейджа). Можно считать, что фрагментарность музыкальной формы — это «хорошо», но здесь

будет иметься в виду не эстетическое, а другое «хорошо», с эстетической же точки зрения «хорошо» закреплено лишь за идеей целостности формы, ибо идея эта принадлежит эпохе, выдвинувшей само эстетическое суждение.

Так в оценочном сознании выделяется исторический слой, который состоит в предустановленной (установленной историей) гармонии с одной из исторических разновидностей музыкальной ценности — эстетической ценностью.

Обратимся к анализу видов ценностного суждения о музыке — видов, среди которых центральным для музыки как искусства а значением обладает только один: эстетическое суждение. Это такое «суждение, в котором музыкальное произведение рассматривается как покоящаяся в себе структура» (*ibid.*, 149). Для того чтобы появилась такая точка зрения на музыку, должна была появиться провоцирующая подобную точку зрения музыка. Это происходит достаточно поздно — с возникновением автономного искусства звуков и самодовлеющего авторского произведения, которое обладает завершенной музыкальной формой.

До возникновения эстетического суждения существовали «функциональные ценностные суждения», нацеленные преимущественно не на художественное качество музыки, но на ее пригодность к выполнению некоторых узких социальных целей. В таких высказываниях подразумевается, что музыка хороша или плоха не сама по себе, но в связи с общественным поводом, который вызывает ее к жизни. До второй половины XVIII века о музыке судили преимущественно с точки зрения ее социальной пригодности... Функциональное суждение может неправильно пониматься в качестве суждения эстетического, когда, например, выражение «прекрасные» и «отборные» на титулах собраний пьес XVI и XVII веков принимают за речительство в эстетическом качестве» (*ibid.*). Для самих авторов этих характеристик (издателей XVI и XVII вв.) «прекрасный» и «отборный» имели смысл пригодности и уместности собранных в изданиях сочинений; современное же сознание, привыкнув понимать под употребленным в отношении искусства словом «прекрасный» лишь то, что внесла в него музыка XVIII—XIX веков, не только неверно понимает язык критических оценок прежних эпох, но и судит о произведениях XVI—XVII веков, как если бы они были автономными художественными структурами. Правда, оговаривает Кнайф, сочинения старой «функциональной» музыки могли совмещать пригодность и собственно художественную ценность. «Не дано с достаточной точностью, является ли музыка только функциональной или должна рассматриваться еще и как художественная структура. Разделение социальной и эстетической сферы в ригористическом виде невозможно. Также и ранняя функциональная музыка требует художественного осознания, да и эстетическая практика... нередко соответствует социальным потребностям: даже великие произведения могли сочиняться под знаком общественной пригодности. Как правило, речь должна идти о большей или меньшей степени выраженности функционального или художественного» (*ibid.*, 149—150).

Помимо функциональных и эстетических имеется «третий вид ценностного суждения — историзирующее суждение, которое находим уже в оценках Шуманом клавирных сонат Скарлатти. Если рассматривать музыкальную историю по телеологическому образцу, как процесс развития, то ясно, что при взгляде на материал и технику не все одновременно возникающие сочинения являются одинаково релевантными: одни... относятся к уже найденным стандартам, другие стоят позади них, третьи — обгоняют время» (*ibid.*, 151). Критерии историзирующего суждения зависят от «направленности временной перспективы». Эта перспектива может быть обращена как в прошлое, так и в будущее. «В первом случае... констатируется фактическая последовательность развития, и композиторы, которые представляют эту линию, выстраиваются в соответствующий ряд; произведения, которые не имели счастья быть оправданными позднейшим развитием, не заслуживают здесь высокой оценки, хотя бы даже их шанс породить историческое продолжение первоначально и не был ничтожным. История, которая совершенна и без них, в этих оценках непосредственно сама вызывает апологию. Во втором случае аргументируется и оценивается некоторое неустановившееся будущее и часто будущее метафизическое, когда те произведения, которые репрезентируют композиционно-техническую кульминацию эпохи, ставятся на одержавшую победу главную линию развития. Однако Чарльз Айвз был известен как новатор не менее радикальный, чем Шёнберг, и тем не менее с этой точки зрения он кажется сегодня случайностью...» (*ibid.*, 151—152).

Функциональное и историзирующее суждение объединены тем, что они исходят не из музыки как таковой, не из музыкальной автономии, но из внемusыкальных ценностей: пригодности или развития. Поэтому, указывает Кнайф, их структура менее сложна, нежели структура суждения эстетического (*ibid.*, 152).

«База» эстетического суждения — «самоопределяющееся музыкальное произведение» (*ibid.*). Из того, что произведение характеризуется «самоопределяемостью», вытекает адекватность ему той совокупности эстетических идей, которые исходят из модели целостного, развивающегося опуса (а в конечном итоге — гармоничного мира) и конкретизируются в понятиях музыкальной теории XIX века, служивших как раз анализу произведений в качестве «самоопределяющихся» звуковых структур.

Введение такого компонента как вид ценностного суждения о музыке в анализ историчной структуры оценочного сознания ярко высвечивает принцип «историчности с одного конца». Ядром оценочного сознания оказывается порожденное эпохой «произведения» эстетическое суждение, которое и находит ценность преимущественно в «произведениях», т. е. в музыке традиции, его породившей. Ценностной всеобщностью, таким образом, наделяется исторически-особенное, которое и «самообосновывает» (вновь, как в концепциях XIX века) свою ценность.

Здесь мы подходим к центру концепции, стремящейся совместить историческую изменчивость и эстетическую неподвижность в обосно-

ваниях музыкальной ценности. Идея состоит в том, что ценности музыки ранжированы, их высшее проявление — эстетическая ценность; эстетическая ценность музыки постигается адекватно лишь эстетическим суждением; эстетическое суждение возникает на базе лишь музыкального произведения; музыкальное произведение как категория и как явление характерно в основном для классико-романтического искусства и преимущественно — для музыки XIX века; следовательно, наследие прошлого столетия есть локально-историческое в роли паньсторического — в роли ценностной всеобщности музыки. Конечно, оно таково только для эстетического суждения, но эстетическое суждение постигает все-таки высшую разновидность музыкальной ценности, и при этом само формируется под ее влиянием, т. е. на базе музыкального произведения, а музыкальное произведение характерно для традиции прошлого столетия и т. д., снова по кругу.

Создается впечатление, что это теоретическое построение служит лишь обоснованием непосредственного ощущения, что музыка, предшествовавшая современной, оставила образцы, недосыгаемые когда-либо вновь. Если для музыковедов XIX века ощущение «недостигаемости образцов» фиксировалось в разборе своей традиции (так как она эти образцы и породила) и потому без всяких исторических аргументов, в нормативном духе, то современные исследователи, поскольку то же самое ощущение связано для них с ушедшей, принадлежащей прошлому традицией, с исторической дистанцией, вынуждены вводить исторические аргументы. История, таким образом, служит внеисторической цели: аксиоматизации одной музыкальной эпохи в качестве парадигмы высших ценностей искусства звуков.

Эта музыкальная эпоха — XVIII—XIX веков — породила не только музыкальное произведение, но и музыкальный анализ. «От произведения» обосновывает эстетическую ценность музыки Х. Х. Эггебрехт, «от анализа» — К. Дальхауз. Рассмотрим сперва взгляды Дальхауза.

Оценка и анализ. Рациональные критерии эстетической ценности музыки. Перевод нотных примеров «Учений» XIX века в общие понятия

«Анализ и эстетическое суждение, — пишет Дальхауз, — определяют друг друга и опираются друг на друга» (134, 49). Ученый доказывает зависимость оценочного суждения о музыкальных произведениях от рационально-аналитического их постижения. При этом Дальхаузу приходится полемизировать с устоявшимися мнениями о субъективности, спонтанности, непосредственной эмоциональности музыкально-критических оценок. «Что эстетическое суждение „субь-

ективно“, и только, — общее место, заключающее в себе смутный и неопределенный смысл». Аналитические аргументы оценки «подвергаются сомнению как не обосновывающие эстетическое суждение, а лишь иллюстрирующие эмоциональное впечатление. Рациональность представляет собой якобы вторичный момент». И, однако, показывает Дальхауз, скептическое отношение к рационально-аналитическим аргументам оценки — это «пустые разговоры. Недоверие само заслуживает недоверия» (*ibid.*, 11). Ученый разворачивает тонкий анализ соотношения в оценке музыки рациональных и эмоциональных моментов.

Во-первых, генезис оценки необходимо отличать от ее достоверности. «Чувственно-эмоциональное впечатление, несомненно, является психологической предпосылкой и исходным пунктом последующего анализа, однако отсюда не вытекает, что оно само является основой и что чувство само по себе обуславливает правильность или неправильность оценки... Рациональность в эстетике, хотя и представляется в психологическом отношении Вторым и Вторичным, логически и практически является Первым и Первичным» (*ibid.*, 11). Итак, анализ — гарантия объективности эстетического суждения. Дальхауз считает, что обвинение аналитических оценок в субъективизме «принимается только по инерции» (*ibid.*, 12). За этим недоверием к оценкам стоит традиция «неаналитичности», т. е. наследие предшествовавших XIX веку эпох, когда оценка музыки аргументировалась иными способами. Это наследие живо в некоторых современных «неаналитических» представлениях о возможности обосновать оценку искусства. Среди таких представлений Дальхауз выделяет три: связанное с понятием «вкуса», с понятием «совпадения мнений большинства» и с понятием «обязательных» норм суждения.

В качестве гарантии объективной оценки понятие вкуса является предрассудком, унаследованным от эпохи Просвещения.

У Грасиана или Дюбо «наличие вкуса понималось как социальная привилегия, означая, что определенным лицам, в силу их общественного положения, дозволено утверждать свою оценку, не мотивируя ее» (*ibid.*). В современной же литературе говорится не просто о вкусе, но о «вкусах большинства» как основании объективной оценки. Такое переосмысление «аристократической» категории есть следствие демократизации общественной жизни, пишет Дальхауз. Но в этом процессе растворяется главное социально-историческое основание приписываемой «вкусу» безусловной правильности: привилегия. Критерий «совпадения вкусов» оказывается «аристократическим или псевдоаристократическим реликтом» (*ibid.*, 13), в котором разновременные («аристократический» и «демократический») смыслы уничтожают друг друга. Поэтому данный критерий, по существу, бессодержателен.

Другой неаналитический подход к проблеме объективности оценки подразумевает, что существуют обязательные нормы — «интерсубъективные» представления о том, что в искусстве ценно, а что — нет. Но, рассуждает Дальхауз, о какой всеобщности, интерсубъ-

ективности может идти речь, когда есть «посвященные» — музыканты-специалисты, чьи оценки базируются на иных критериях, чем оценки массы слушателей. Действительно: даны, как минимум, две о б щ е обязательности. Но если их хотя бы только д в е, то уже никакого разговора об о б щ е обязательном не может быть (*ibid.*, 13). Категория интересубъективности сомнительна также в свете исторического анализа. *Common sense*⁶ оценок — как понятие — возникает в XVIII веке, когда господствовало представление о прекрасном как нормативном и о характерности опуса, обязательно уместающейся в границы этого прекрасного. В ходе истории прекрасное как нормативное последовательно сменялось на прекрасное как характерное, на оригинальное, и наконец, — на новое (т. е. антинормативное, аномальное). А «*common sense*» оценок по отношению к новому — это уже нонсенс. Таким образом, признак интересубъективности в качестве гаранта объективной оценки не менее бессодержателен, чем признак совпадения вкусов большинства (*ibid.*).

В XIX веке эти неаналитические подходы к оценке музыки вытесняются аналитическим, который опирается на понятие музыкальной логики. Это понятие, по мнению ученого, свойственно лишь музыке конца XVII—XIX веков. «Понятие „музыкальная логика“, выдвинутое в 1788 году Иоганном Николаусом Форкелем, развивается в тональной музыке XVII—XIX веков, которой оно принадлежит по своей природе. И несмотря на настойчивые усилия А. Шёнберга, неизвестно, может ли вообще и в каком смысле может идти речь о музыкальной логике в связи с новой музыкой XX века... Возможна ли вообще „музыкальная логика“ — коррелят „внутренней формы“ — в условиях распада тональной гармонии?» (152, 171—172). Таким образом, лишь музыка, обладающая «музыкальной логикой», — т. е. ближайшим образом классико-романтическая, является аутентичным предметом анализа. А следовательно — и аутентичным предметом эстетического ценностного суждения. А это значит, что лишь на указанном историческом отрезке музыкального развития искусство звуков обладает полнотой эстетической ценности.

Каковы же аналитические критерии эстетической ценности музыки?

Многие критерии из обычно употребляемых в эстетических оценках музыки, показывает Дальхауз, имеют ограниченное содержание, если не вовсе бессодержательны. Так, например, существует отсылка к «прекрасному» в смысле благозвучия, мелодической привлекательности. Однако «хорошая тема фуги не нуждается в том, чтобы быть прекрасной мелодией» (129, 54). Другой критерий — техническая правильность, грамотность композиторской работы. Однако «средства плохой музыки могут быть совершенно правильными, вызывая тем не менее раздражение и прикрывая цинизм» (134, 45). Нерелевантен в эстетической оценке и критерий оригинальности: «Нет инстанции, которая убедительно решала бы, что должно быть определено

⁶ Здравый смысл (англ.).

как эпигонство, а что — как традиционализм. Зависимость музыкального произведения от образцов... может выражать непреломленное чувство традиции, но также может быть скверным подражанием, не соответствующим эстетическим потребностям момента» (ibid., 40). Чтобы отличить традиционализм от эпигонства, часто обращаются к критерию «подлинности». Однако под «подлинным» в таких случаях подразумевается, как правило, «непосредственность чувств» композитора, что лишает критерии аналитического смысла. «Кто сравнивает техническую рациональность и выражение чувств, может быть остановлен возражением, что под «неподлинным» он подразумевает «сделанное». В эстетике, и не только в ней, категория подлинности внушает сомнения» (131, 172). Не менее сомнительны в эстетической оценке отсылки к «понятности» музыки: «Музыка, в отличие от речевых структур, может действовать, не будучи понимаемой... Категория понятности в эстетике отнюдь не беспроблемна» (134, 65).

Подобных возражений, по мнению Дальхауза, не вызывают четыре критерия, фигурирующие в эстетических оценках и относящиеся к уровню «собственно музыкальной логики» в языке музыки: логика или внутренняя связь; богатство отношений; дифференциация и интеграция; принципы формы⁷. Все эти критерии формулируют то, чему учили через нотные примеры и комментарии к ним авторы «практических эстетик» прошлого столетия.

Логика или внутренняя связь — критерий, действие которого «представляет вечную норму» восприятия и осознания музыки (134, 46). В то же время данный «вечный» критерий является слишком общим, абстрактным, непригодным для тонких критических операций. С его помощью можно, как показывает Дальхауз, осуществить лишь первоначальную операцию эстетической оценки — отделить искусство от неискусства. Так, «полемика дадаистских произведений против отшлифованных связей между музыкальными элементами» заставляет расценивать творчество дадаистов как неискусство (ibid.).

Здесь можно вспомнить о Кейдже: несмотря на любую историческую информированность о его творчестве, эстетическая оценка, с точки зрения аналитического критерия, будет отрицательна. Другой пример: незрелость или надуманность в некоторых опытах новаторства, направленного на установление новых связей между музыкальными элементами. «Основа технической безупречности новаторских опусов состоит в том, что разрушение старых норм представляет собой не ломку изолированных связей, не перестраивание части из них, но — происходит взаимосвязанно, образуя систему... В этом выявляется парадокс: то, что выделено и разбросано, составляет композиционно-технический недостаток, но он оправдывается упорством, с которым его распространяют на все другие моменты музыкальной ткани» (ibid., 44).

⁷ Ученый подчеркивает невозможность изолированного оперирования каким-то одним из этих критериев. Они — система, адекватная произведению. См.: 141, 102.

Более тонко действует критерий богатства отношений. Им подразумеваются не любые отношения звуков, например ладовые или метрические, данные композитору самой природой материала, но — индивидуальное богатство связей в отдельном произведении. «Богатство отношений в эстетически релевантном смысле образуют не всеобщие, постоянные, но — особые связи в отдельном произведении. Негативно выражаясь: чем менее индивидуальна музыкальная пьеса, тем ничтожней эстетическая ценность связей, образующихся между частями» (ibid., 46).

Дальхауз предостерегает от упрощений, сводящих богатство отношений к множеству тем, разнообразной мотивной работе и т. п. «Решающим признаком является не множество тем и мотивов как таковое, но богатство их мелодических и ритмических характеристик, которые, каждая по-своему, выполняют определенные формальные функции» (ibid., 53).

Критерий богатства отношений имеет разные версии по отношению к разным этапам музыкального наследия, охватываемого эстетическим суждением. В классико-романтическом стиле ценно богатство мотивных связей; в композиции барокко — богатство динамических и фактурных контрастов; в сонористических опусах современности — богатство соотношения звуковых плотностей и т. д. Таким образом, критерий богатства отношений «находит себя» в предметах, принципиально различных по акустическому материалу и структурным принципам. Неизменным остается ценностный признак «богатства»; «отношения» же могут устанавливаться разным способом и между разными элементами (ibid., 41). Вместе с тем «богатство» без «отношений» внеэстетично.

Еще более сложны эстетические критерии дифференциации и интеграции. Их общий смысл связан с ключевой для эстетической оценки аналогией между произведением и живым организмом. «Дифференциация и интеграция, многообразные различия частей целого и их совместное функциональное действие — это две стороны развития, проходящего то стадии членения, то стадии обретения целостности. Они составляют закон биологии, чье действие восходит и до художественного произведения» (ibid., 50). Однако, «восходя» до художественного произведения, дифференциация и интеграция теряют биологические определения, становясь подвижными, изменчивыми категориями. В частности, теряется обязательный «биологический» смысл, связанный с более высоким ранжированием растущей дифференциации и усиливающейся интеграции. «Без исторической и эстетической рефлексии похвала растущей дифференциации или более жесткой интеграции вряд ли возможна» (ibid.). Биологическая взаимосвязь дифференциации и интеграции в музыке может расторгаться, и оба критерия — фигурировать в оценке по отдельности. Так, целая область музыки осознается как обильно дифференцированная и при этом не содержащая интеграционных структур: «от григорианских хоральных мелодий, в которых господствует принцип неповторности, до облигатного речитатива из оркестровых пьес Шёнберга, op. 16» (ibid.). Вполне справедливо замечание

Дальхауза, высказанное в этой связи: «Нет такого эстетического закона, который был бы полностью аналогичен биологическому» (ibid.). В то же время самый принцип биологической аналогии выступает у Дальхауза чем-то вроде аргумента эстетического суждения (такого же, каким является «вечная норма» восприятия «внутренних связей» или поиск в музыке «богатства отношений»). Поэтому на его основе устанавливаются ценностные градации в музыке. «По отношению к цепи вариаций галантного стиля, звенья которой могут взаимозаменяться... классические вариационные циклы, части которых различаются по характерности и функциям и поэтому вместо простого обилия пластически законченных форм дают предпосылки построения целостной структуры, представляют собой безусловно высшую ступень, которая должна описываться как результат взаимодействия дифференциации и интеграции» (ibid.).

Здесь встает вопрос, как понимать критерий «дифференциации» (понятие «интеграции» самоочевидным образом совпадает с критерием «внутренней связи»). Дальхауз выделяет два главных вида дифференциации: материальную и функциональную. «Материальная дифференциация или богатство музыкального словаря в виде разнообразия ритмических структур, созвучий, диссонантных построений и мелодических группировок звуков, несомненно, есть поверхностный качественный признак, однако от этого не становится вовсе непригодным оценочным критерием» (ibid., 52). Иначе говоря, если хвалить произведение за разнообразие ритмики — тривиально и поверхностно, то все же лучше отметить это качество, чем не упомянуть его только потому, что оно лежит на поверхности: «Злоупотребление критериями в любом случае менее рискованно, чем скепсис в отношении критериев» (ibid.). Более, однако, важна функциональная дифференциация. «Функциональная дифференциация является не столько следствием, сколько противоположностью материальной... Она означает, метафорически говоря, не расширение музыкального словаря, но — расширение синтаксиса» (ibid.). При этом в музыке синтаксис дифференцированнее тогда, когда унифицированнее словарь. «Сжатость одного есть предпосылка расширения другого. Постоянство имевшихся в распоряжении композиторов аккордовых связей тональной гармонии XVII века предстает как результат селекции по отношению к модальной технике созвучий XVI века, богатой всевозможными связями и сочетаниями. Но материальное упорядочение гармонии в XVII веке было обратной стороной дифференциации гармонических функций» (ibid., 53—54).

Высшими критериями оценки, по Дальхаузу, являются принципы формы, предполагающие то или иное сочетание внутренней связи и богатства отношений, дифференциации (материальной или функциональной) и интеграции. Принципы формы неравнозначны, так как не любая формальная конструкция предполагает оптимальные значения всех вышеохарактеризованных критериев. Принципов формы можно выделить четыре: принцип ряда (музыка типа поппурри), принцип развертывания (григорианские мелодии),

принцип развития (мотивная связь) и принцип группы (песенные формы) (ibid., 58). Критерии внутренней связи, богатства отношений, взаимообусловленных функциональной дифференциации и интеграции пересекаются лишь в формах, соответствующих принципу развития. В форме «ряда» исклЮчена внутренняя связь; в форме «развертывания» — богатство отношений и интеграция; в форме, построенной по типу группировки, — функциональная дифференциация (а возможно, и богатство отношений). Таким образом, принцип развития, нашедший полную реализацию в классико-романтических сонатно-симфонических формах, становится высшим, предельным критерием эстетической оценки и одновременно — главным условием эстетической ценности музыки.

Необходимо еще раз оговорить, что этот принцип собирает в себе оптимальные значения всех остальных эстетических критериев, а с другой стороны, сам постулируется как признак лишь тогда, когда уже отмечены внутренняя связь, богатство отношений, функциональная дифференциация и интеграция; если аналитически нельзя выявить все эти последние, значит, нет и формы типа развития, пусть даже опус и называется сонатой или симфонией и по типу выразительных средств принадлежит классико-романтической эпохе. В случае невозможности соотнести ткань произведения хотя бы только с одним из названных критериев нет возможности говорить о соответствии произведения «чистому» эстетическому суждению, а музыки — своей собственной специфике. В таком случае эстетическое суждение становится факультативным моментом осознания музыки, а на первый план выходит функциональное или историческое суждение. Само же произведение выступает в этом случае не столько как эстетическая ценность, сколько — в качестве прикладной музыки или исторического документа.

Таким образом, Дальхауз приходит к историческому ограничению возможности эстетической ценности в музыке. Ведь описанная совокупность критериев в полном своем виде проецируема лишь на классико-романтическую композицию (которая, по Дальхаузу, и соответствует эпохе «чистого» эстетического суждения и музыкального анализа). И если по отношению к музыке до XVII века еще невозможно говорить, например, о таком вершинном критерии, как принцип развития, то по отношению к музыке XX века, во многом сохраняющей традицию форм типа развития, уже невозможно говорить о таком, например, фундаментальном критерии, как музыкальная логика внутренних связей, поскольку она покоится на особых качественных различиях звукового материала.

В этой связи еще раз обратимся к исходному в описанной классификации критериев понятию: логика или внутренняя связь. Дальхауз подчеркивает, что в основе собственно музыкальной логики лежит принцип различия между консонансом и диссонансом. Ученый понимает это различие не столько как объективную акустическую данность, сколько — как установку исторически-определенного сознания, как его постулат, согласно которому одни звукосочетания подчинены другим, и эта подчиненность определяет порядок их следования, т. е. логику формы и смысла. Интенция противопоставле-

ния диссонанса консонансу становится в классико-романтическом музыкальном сознании основой всей собственно музыкальной логики. По Дальхаузу, впечатление музыкальной логики «основывается прежде всего на тональной прогрессии аккордов, которая фундирует мелодико-гармонические вариации» (152, 169). Но как раз эта интенция угасает в сознании новой музыки. Следуя принципу развития, Шёнберг реализовал его только тематически, а не гармонически-тонально, т. е. добился развития, которое ушло от функциональной дифференциации. «Шёнберговская техника „развивающих вариаций“ сводится к определению зависимости тематических вариантов от исходной модели» (ibid.). Связи вариантов с моделью — внешние, а не внутренние, базирующиеся не на фундаментальной функциональной дифференциации самого звукового материала, а на поверхностной материальной дифференциации, реализующейся в облике тематической модели. Музыка, основанная на принципе «развивающих вариаций», по Дальхаузу, лишается своей собственной, внутренней логики — той именно, которая коррелирует с понятием «внутренней формы». Потому применительно к музыке XX века эстетическое суждение уже не может полностью реализовать свои постулаты, отступая под натиском суждения исторического.

Отправляясь от признания анализа гарантом объективной оценки, Дальхаузу вынужден оставить от музыкальной истории лишь классико-романтический период (которому анализ как средство постижения музыки адекватен, поскольку, по Дальхаузу, он исследует внутреннюю логику, а она дана как раз в этой музыке) в качестве периода эстетической ценности. Из музыки «вычитается» большая часть ее истории; в остатке — эстетическая ценность. Кроме того, поскольку анализ направлен на форму («музыкальная логика» есть категория формы), то из музыки вычитается и большая часть ее смысла (выходящего далеко за пределы имманентной смысловой насыщенности логики звукового мышления); в остатке опять же находится эстетическая ценность. Итак, эстетическая ценность музыки — это законы формы произведений конца XVII—XIX веков.

Как же быть с историческим знанием, которое, по Дальхаузу, во всей своей широте составляет «основу и условие» эстетической оценки? Очевидно, дело обстоит так. Историческое знание содержит представление о барокко — классике — романтике как о наиболее чистом воплощении общих законов музыки. Но представим себе, что в оценочный горизонт субъекта попадает произведение, которое, скажем, создано в XIII или в XX веках. Историческое знание реагирует прежде всего на то, что это «не XVII, XVIII или XIX век», не опус, в котором есть «музыкальная логика», и отключает эстетическое суждение. Одновременно оно определяет, какому историческому типу суждений о музыке соответствует данное произведение, и включает нужные критерии. Тем самым параллельно выносятся эстетическая оценка: поскольку она «запрещена» историческим знанием, то, значит, в музыке, подлежащей оцениванию, эстетической

ценности нет (или же она присутствует в факультативном виде).

Можно понять, что, в таком случае, не эстетическая оценка зависит от исторического знания, а оно само зависит от эстетической оценки, ибо «историческое» представление об искусстве классико-романтических веков как о высшей воплощенности эстетической ценности музыки в той же мере является и ценностным представлением. Но, по Дальхаузу, от подобной взаимной детерминированности картины истории оценкой, а оценок — картиной истории нельзя избавиться; она составляет непреложность для постигающего музыку сознания. Если от нее нельзя избавиться, то ее надо просто осознать и из нее исходить. Что при этом гиперболизируется фигура исследователя, для сознания которого оценки определенным образом детерминированы историей, а история — оценками, тоже составляет неустранимую особенность постижения музыки. «Объективность живет субъективностью, и наоборот», — пишет Дальхауз (132, 356).

Впрочем, этого «наоборот» нет для Х. Х. Эггебрехта. Отталкиваясь от категории музыкального произведения, эмфатически значимой для музыки XIX века, Эггебрехт приходит к концепции эстетической ценности, в которой «объективное живет за счет субъективного»: «субъективное» (эстетическое суждение, нацеленное на предмет как самооценку) порождает «объективное» (ценность произведения, «втягивающего» в себя слух и не отпускающего его из себя — отражающего с собой сознание слушателя), а оно уже не возвращается в «субъективное». Тем самым произведение обретает независимость от исторического знания. У Эггебрехта эстетическая ценность музыки трактуется как панысторичная в итоге, хотя в предпосылках — связанная с определенным периодом истории; а параллельно также: в итоге объективно-всеобщая, хотя в предпосылках — связанная с субъективно-особенным отношением. Она исторически-локальна «с одного конца» и субъективна тоже лишь с одной стороны. С другого «конца» и другой стороны она наделяется всеобщностью, не зависящей от истории, и объективностью, не зависящей от оценки.

XIX век и эстетически-ценностная всеобщность музыки

Понятие подлинной эстетической ценности в эстетике XIX века связывалось с занимавшей господствующее место во внимании тогдашних ученых самостоятельной, неприкладной музыкой. Примыкая к этой традиции, современные исследователи делают вывод: «Отделение автономной музыки от функциональной в XIX веке образовало композиционно-техническую и социальную иерархию рангов музыки» (138, 132), в которой «автономное произведение» соответствует высшему уровню ценности, а прикладное музицирование — низшему. Соответственно, к «среднему» рангу относятся опусы, в которых «прикладное» существует под маской «автономного» (ibid.).

Итак, высшая ценность в рамках конструируемой иерархии ценностных рангов отождествляется с вышедшей к XIX веку автономной музыкой, а формой существования последней является произведение как особый вид опуса, в котором достигается внутренняя законченность и, вследствие этого, — идеальная самоидентичность.

«Музыкальное произведение... фактически и в своем понятии не идентично музыке вообще... Оно выдвинулось в западной культуре... составляя в ней центральную категорию художественного мышления. То, что „музыкальное произведение“ в противоположность другим категориям музыки имеет особенного, — это особая его эстетическая ценность», — пишет Х. Х. Эггебрехт (172, 243).

Понятие музыкального произведения выполняет сегодня в концепциях западных ученых роль обозначения для эмфатически выражающих эстетическую сущность музыки тенденций. При этом оно «исторически ограниченная категория» (215, 152). В то же время, поскольку произведение в описываемых концепциях фигурирует в качестве ценностного идеала, оно находится как бы «вне» истории (в качестве идеала оно не подвержено изменениям).

Для того чтобы обосновать эту раздвоенную его трактовку — как ушедшей реальности и как актуального идеала, — необходимо выдвинуть такое определение эстетической ценности (а она замкнута на произведение и обратно), которое совмещало бы представления об историческом ее возникновении и ее «надисторическом» характере. К подобному подразделению можно прийти путем, который представлен рассуждениями Х. Х. Эггебрехта.

«Как показывает материал истории понятий» (172, 243), музыкальное произведение обладает определенными критериями: теоретичностью (связью с теорией композиции), философской содержательностью, зафиксированностью в нотной записи, многоголосием (в том числе скрытым), принадлежностью определенному автору, законченностью формы как интегрированного целого, структурной индивидуализированностью, идеальной тождественностью самому себе («виртуальным пребыванием во времени») (ibid., 243—244). «В этих признаках музыкального произведения заключается его особая ценность» (ibid., 244).

Однако как сами названные признаки, так и их комплекс сложились не сразу. Например, структурная индивидуализированность в симфониях Бетховена выражена отчетливее, чем в симфониях мангеймцев; или, например, в XV веке не все произведения, отвечавшие признаку авторства, обладали структурной индивидуализированностью (ibid.). Комплекс перечисленных качеств складывается с конца XVIII столетия, в процессе освобождения опуса от функционального использования, в условиях того понятия «автономного искусства», которое, как считает Эггебрехт, было проявлением «буржуазного освободительного духа» (ibid., 245). В эту эпоху выдвигается и само понятие «эстетики», тесно связанное с понятием «автономного искусства» (ibid.).

Так музыкальное произведение хронологически и логически сливается у Эггебрехта с понятиями эстетики (эстетического), прекрасного (поскольку эстетика — наука о прекрасном), автономии искусства, а также — с эпохой буржуазных революций.

Итак, «произведение», «эстетика», «высший ранг искусства» и определенная историческая эпоха стали своего рода синонимами. В этом синонимическом комплексе один компонент удерживает другой. Поэтому комплекс в целом получает не зависящее от временных изменений существование: покуда есть хотя бы один из синонимических компонентов, есть и все другие, им подразумеваемые. А по меньшей мере один из названных синонимических моментов способен сохраняться «всегда». Речь у Эггебрехта идет об эстетической ценности. Она противоположна всем остальным ценностям благодаря характерному для нее отношению ко времени.

Вот как разворачивает определение эстетической ценности ученый. Философское определение ценностей связывает их с субъективным интересом, который обусловлен историческими обстоятельствами. Интерес приписывает некоторому предмету, который потребляется или производится человеком, некоторую ценность (*ibid.*, 246)⁸. Акт «приписывания ценности», ценностного полагания ставит объективные качества предмета (не все, а выборочно, — те, что соответствуют «интересу») в связь с субъектом. Ценность в общем случае не есть объективное качество предметов, но результат процесса интерпретации этих качеств. Если изменяется интерес, то предмет теряет данную ценность и обретает другую (хотя его объективные качества при этом остаются неизменными); другой интерес может приписать предмету иную ценность, которая точно так же будет заменена третьей (*ibid.*, 246).

Если такова природа всех ценностей, то с эстетической ценностью музыкального произведения дело обстоит «так, да не так».

Эстетическими вообще могут считаться, пишет Эггебрехт, лишь такие качества предметов, которые «воспринимаются посредством чувств». То, что не воспринимается посредством чувств, тому невозможно приписать эстетическую ценность: если для любителя природы или художника ландшафт обладает эстетической значимостью, ибо воспринимается чувством, то для военного стратега тот же ландшафт имеет совершенно иную ценность (*ibid.*, 247). Так что, по Эггебрехту, в целом эстетическая ценность столь же связана с интересом, как и всякая другая, и столь же несводима к объективным качествам предмета. Но только интерес, которым она полагается, «приписывается» предмету, — чувственный, и это кардинальным образом меняет понимание эстетической ценности тогда, когда подобный интерес направлен на музыкальное произведение.

⁸ Как показано в марксистской аксиологии, ценность выражает объективные тенденции развития общественного бытия, которые в свою очередь могут выражаться в интересах людей, оценивающих данную ценность. Иначе говоря, ценность не «приписывается» предмету оценивающим, а имеет объективную, общественно-практическую природу. Оценка же выступает как отражение ценностей.

«В связи с музыкальным произведением как центральной категорией художественно-музыкального мышления... речь идет об эстетической ценности особого рода. Особенность состоит в том, что здесь эстетическая ценность полагается в предмете (например, в исписанной нотной бумаге), не могущем иметь никакого прикладного значения. Потому все остальные, кроме эстетического, виды интереса в отношении музыкального произведения возникнуть не могут. Следовательно, музыкальное произведение не имеет эстетическую ценность, а само есть эстетическая ценность» (ibid., 248).

У Эггебрехта, таким образом, получается, что принцип «приписывания» (и соответствующего «зачеркивания») ценности в данном случае приводит к самоотрицающему результату: музыке «приписывается» «интересом» (чувственным) такая ценность, которая никаким другим «интересом» уже не может быть «зачеркнута» и, таким образом, перестает зависеть от «интереса», от субъекта, от каких-либо изменений вообще.

Если другие виды ценности, в том числе и эстетическая ценность в других видах искусства, подвержены изменчивости, преходящи вследствие зависимости от изменчивого «интереса», то та же самая зависимость делает эстетическую ценность музыки непреходящей и неизменной, «сотворенной, но не уничтожимой». И причина тут, по Эггебрехту, не просто в «автономии» музыкального произведения, а в тех критериях, которые ее выражают и подтверждают. «Эстетическая ценность музыкального произведения возникает благодаря звуковым соотношениям. В типе звуков и их соотношений выражают себя история и специально тип... интереса к эстетической структуре (Gebilde), который столь же историчен, как и сама эстетическая структура. Этим, однако, дело не исчерпывается. Эстетическая ценность может возникнуть в таких соотношениях звуков, которые не только отсылают сознание к своему историческому прошлому, но также к самим себе — в смысле, который обозначен Дальхаузом⁹ в терминах „богатство отношений“, „дифференциация и интеграция“... Эти качества в каталоге свойств музыкального произведения относятся к понятию „формы как интегрированной целостности“ (ibid., 249—250).

Итак, эстетическая ценность связывается с целостной формой, которая — именно потому, что она отсылает к самой себе, потому, что она не есть внемузыкальное содержание, — существует лишь для чувственного созерцания (ibid., 250), т. е. для такого «интереса», который обосновывает надисторичность ценности. «В этой звуковой системности, во внутренних процессах самоопределения и структурирования произведения, а не в его историчности и не в отражательном отношении к истории, заключается специфическая эстетическая ценность музыкального произведения, хотя появляется она именно исторически... Эстетическая ценность искусства в своей историчности находится по ту сторону истории» (ibid.).

⁹ Эггебрехт ссылается на разобранные выше положения книги Дальхауза (134).

Историчность музыкально-эстетической ценности признается лишь «с одного конца» (точнее, в связи с ее «началом»). Оговаривая этот вывод, Эггебрехт считает нужным еще раз обратиться к соотношению понятий «интерес» и «ценность». «Ценность в общем смысле зависит от интересов, которые полагают предмет как ценность. Также и специфически-эстетическая ценность музыки полагается интересом, и он столь же историчен, как остальные. Однако поскольку эстетическая ценность в качестве системности, в качестве «чувства в себе»... возвышается над детерминирующим ее возникновение историческим процессом, снимает его, так что может быть определена в смысле «удовольствия без истории» («geschichtslosen Wohlgefallens» — парафраз кантовского определения суждения о прекрасном: «удовольствие без интереса». — *Т. Ч.*), постольку и вместе с тем эстетическая ценность как «системность в себе» снимает также тот интерес, который ее полагает как ценность, возвышается над самой собой в смысле «удовольствия без интереса»... Другими словами: хотя ценность в общем плане не есть объективное качество предмета, тем не менее эстетическая ценность во внутренних процессах структурирования и самоопределения музыкального произведения, т. е. в его системности, объективируется настолько, что она для чувства представляет такой смысл, а для суждения такую ценность, которые находятся по ту сторону ее исторической и обусловленной интересом детерминации» (*ibid.*, 251).

По Эггебрехту, эстетический, чувственный «интерес» полагает ценность в таком предмете (музыкальном произведении), который своей внутренней системностью погашает субъективный интерес. Ведь «чувство» оказывается во власти звукового процесса; оно не в состоянии из-под этой власти вырваться; потому субъективный интерес, а вместе с ним — историчность позиции в отношении ценности растворяются в объективной звуковой структуре, которая сама «есть» внеисторическая эстетическая ценность. Завершенная звуковая структура, таким образом равна эстетической ценности.

Если ход мысли Эггебрехта продумать еще раз, то обнаружим, что перед нами — все та же модель самообоснования ценности, которая известна еще из эстетики XIX века. Существует, правда, и теоретический нюанс, отличающий конструкцию Эггебрехта от рассуждений, например, А. Б. Маркса. Если в теории А. Б. Маркса ценность композиции обосновывалась через отсылку к своему нормативному фундаменту (системе норм), а этот фундамент, по сути, выводился из самой композиции, то в анализах Эггебрехта ценность обосновывается через отсылку к эстетическому восприятию субъекта: восприятие, подобно нормам у А. Б. Маркса, не столько является отправным пунктом, сколько — выводится из того, что должно обосновать. Эггебрехт заставляет восприятие растворять свою субъективность, исчезать в объективной ценности, хотя эта последняя, по его утверждениям, возникает лишь благодаря направленности восприятия. Восприятие полагает автономное произведение в качестве ценности, а поскольку оно (произведение) получает автономноценное значение, то ему ничего не остается, как отменить восприятие

в качестве решающей инстанции. Но вместе с восприятием исчезающей величиной становятся и любые «исторические предпосылки» оценочного суждения о музыке.

Итак, можно видеть, что начиная с анализа исторической опосредованности эстетических оценок, западные исследователи приходят к отрицанию этой опосредованности. Ход мысли таков: историческая жизнь музыки откладывается в сознании субъекта в виде эстетических идей и форм оценочного суждения о музыке. Сформировав таким образом сознание субъектов, историчность музыки угасает в нем, поскольку сознание обладает своей собственной природой, в которой некое «сейчас» может выполнять функцию «вечного». Так, эстетические идеи, поскольку они в форме ценностных представлений о музыке выражают общемировоззренческие оценки, однажды возникнув в музыкально-историческом сознании, далее уже не зависят от исторических изменений. Но сами по себе эстетические идеи еще не составляют всей оценки. Последняя осуществляется в форме определенного вида суждения: функционального, эстетического или историзирующего. Эти виды суждения также порождены музыкальной историей: первое — эпохой до XVIII—XIX веков; второе — классико-романтической эпохой; третье — современностью. Сущности музыки как искусства отвечает лишь эстетическое суждение. Потому, когда музыка подвергается эстетической оценке, то в сознании судящего действует одно-единственное локальное историческое опосредование, а именно — то, которое связано с комплексом аналитических критериев, релевантных эпохе классики: «музыкальная логика», «музыкальное произведение» и др. И это историческое опосредование, в свою очередь, растворяется, поскольку музыкальное произведение способно настолько объективировать (своей звуковой системностью) погруженный в него слушательский интерес, что тот, в пределе, сольется с музыкальной структурой, с эстетической ценностью, которая, таким образом, будет существовать уже независимо и от оценивающего субъекта, и от данной его сознанию музыкальной истории.

Здесь конкретная музыкальная ценность обоснована субъективно-всеобщим: эстетическим видом суждения о музыке, который заложен в сознание субъекта историей (именно поэтому речь идет о субъективной всеобщности — история одинаково формирует сознание всех субъектов). С другой стороны, субъективно-всеобщее (эстетическое суждение) обосновано объективно-особенным, т. е. определенным периодом истории музыки (тем именно, когда возникает эстетический вид суждений о музыке), представленным в виде «самоопределяющихся», требующих эстетического суждения о себе музыкальных произведений — эстетических ценностей. В результате, как можно заметить, возникает своеобразный круг: эстетическая ценность произведения — характерного феномена классико-романтической традиции — обосновывается глубинной структурой оценивающего сознания, а эта структура — эстетической ценностью произведения.

Этот круг воплощает те же соотношения, что в теориях XIX века устанавливались между конкретным опусом и нормами: опус сводился к нормам, а нормы выводились из опуса. Здесь на месте того, что можно представить нотным текстом — опуса и норм, — находятся обобщенные представления, фиксируемые в понятиях «произведение» и «эстетическое суждение». При этом «произведение» мыслится как синоним определенному историческому периоду музыки, а «эстетическое суждение» — как соотносящееся с этим периодом лишь «с одного конца» (и притом — с конца исчезающего, растворяющегося в контакте с произведением). Если теоретик XIX века говорил об отдельном проявлении своей традиции — том или ином шедевре — как «вечной» (не зависящей от истории) ценности, то сегодня исследователи то же самое говорят об этой традиции в целом. История (один ее этап), выходит, не зависит от истории (остальной, взятой в целом). «История» противоположна истории, как противоположна истории ценность. Этот итог показывает, что привлечение исторических аргументов к обоснованию ценности в концепциях современных зарубежных авторов как бы самоотменяется.

Круг между произведением и эстетическим суждением равнозначен кругу между оценкой истории и историческими аргументами оценки произведений. Из представления об эстетической ценности как категории определенного прошлого (ближайшим образом — прошлого последних двух столетий) выводится такая картина истории, в которой характеристики традиции, признанной ценностью-высшей, распространены на все «эстетическое» в музыке (история тем самым сформирована по образцу одного своего периода). В свою очередь, из препарированной таким образом истории выводится определение музыкально-высшей ценности.

Несмотря на тонкое видение исторического содержания музыкального оценочного сознания, история и ценность музыки у Кнайфа, Дальхауза, Эггебрехта далеко не паритетны. Определяющим методологическим значением обладает проблематика музыкально-эстетической ценности, от решения которой зависит трактовка музыкальной истории. Причем в конечном счете категория ценности музыки обосновывается «из себя» по слабому типу: «коллективный субъект» признает высшей ценностью музыки произведение — плод классико-романтической эпохи; при этом сам субъект также является «плодом» этой эпохи (ибо он — субъект эстетического суждения, которое возникает в классически-романтическую эпоху); следовательно, классико-романтическая эпоха в данном случае «самообосновывает» свою высшую ценность. Происходит то же самое, что в теориях композиции XIX века.

Можно не возражать против такой оценки («самооценки») эпохи. Но нельзя не возражать против аргументации, на которую она опирается. Точнее же — против маскировки отсутствия аргументации. Ведь «обоснование из себя» ведет к отождествлению эстетической ценности музыки как о б щ е й категории с конкретными в историческом отношении музыкальными ценностями. Возникает следующая методологическая зависимость: определенная историческая эпоха,

понятая как высшая музыкальная ценность, застывает в «общем» определении ценности музыки. Это «общее» определение ведет к выделению в истории констант, ему соответствующих, а следовательно — сглаживанию многообразия истории и формированию стабильной картины истории музыки. И обратно: из этой «общей» картины музыкальной истории (которая на деле есть генерализованная локальность) выводится «общее» музыкальной ценности (которая также есть локально-определенная ценность).

Подмена конкретным общим в теории музыкальной ценности создает ситуацию, знакомую из философии рубежа веков. Тогда физики и философы, отождествлявшие всеобщую категорию материи с определенными свойствами вещества, вынуждены были, в свете известных открытий, заявить, что материя «исчезла». Так же точно, приняв в качестве критериев музыкально-эстетической ценности конкретные признаки определенной исторической традиции, мы должны будем признать отсутствие эстетической ценности за пределами узкого участка истории. И если в философии подобный ход приводил к гносеологическому релятивизму, то и в музыкальной эстетике он приводит к релятивизму аксиологическому.

Необходимо наметить альтернативу. Очевидно, нельзя отождествлять критерии эстетической ценности с какими-то конкретно-историческими определениями музыки. Но в то же время их необходимо вывести из истории. Следовательно, речь должна идти о некоем принципе, составляющем глубинную суть развития музыки в культуре. Такой принцип должен объединять развитие музыки с развитием других искусств, культуры и общества и в то же время — характеризовать специфику собственно музыкальной истории. Искать этот принцип, как явствует из его определений, надо на широком пути преодоления парадоксов, которые возникают в соотношении исторических и оценочных критериев (см. начало настоящей части книги).

Не разворачивая эту проблему сколько-нибудь полно, укажем, что закономерная смена типов социальной личности человека ведет в направлении эмансипации личности и ее гармоничного развития, чему в цепи исторических стадий культурного развития соответствует переход от традиционалистских к атрадиционалистским системам. Внутри развития отдельных видов искусства этот переход выступает в форме последовательного преодоления стихийно формирующегося канона (вначале — теоретическим его осмыслением, а затем — авторским преобразованием). Этот «стержень» художественной истории может быть осмыслен как принцип ценности искусства, по-разному реализуемый на каждом этапе его развития. Дialeктика нормативного и оригинального в потенциальном виде может существовать и в народной песне (нормативное здесь — это канон традиции, оригинальное — акт импровизации в его рамках), и в духовной кантате барокко (где нормативное представлено теоретически зафиксированными требованиями жанра, оригинальное же — оптимальным учетом этих требований для реализации самобытной творческой идеи), и в симфонии XVIII—XX веков (где нормативное

существует в виде системы музыкального языка, объединяющей индивидуальные стили, а оригинальное — в виде переосмысления отдельных компонентов этой системы или ее в целом с тем, чтобы маркировать неповторимость концепции сочинения), и т. д. (см. подробнее: 97, гл. III—V).

Вернемся к определениям музыкально-эстетической ценности Х. Х. Эггебрехтом.

Музыкальная ценность — указывает ученый — во всем противоположна прочим ценностям. В таком случае: уж не «антиценность» ли она? Тем более что «навечно» застывший в ней комплекс XVIII—XIX веков, как выясняется, в такой же мере «отец» высших явлений музыки, как и низших ценностных рангов искусства звуков. Не случайно в современной западной эстетике «ценностные вершины» музыки прошлого столетия осознаются одновременно и как «ценностные руины». Вытекающий из генерализации исторически-локальной ценности аксиологический релятивизм как раз в этом и проявляется.

XIX век и эстетически-ценностная раздробленность музыки

Если эстетическая ценность музыки отождествлена в западной научной литературе 1960—80-х годов с «романтической категорией» — «музыкальным произведением» (133, 18—22), то ее противоположность, именуемая «тривиальным», есть «негативный предикат произведения» (195, 57). Как уже подчеркивалось, главным признаком произведения считается его автономия. Она возникает в историческом процессе высвобождения музыки из прикладных функций, и, следовательно, на фоне исторически предшествующей ей и продолжающей функционировать в художественной жизни прикладной музыки. И вот стоит ей появиться, как ее прикладной фон обретает негативное качество: «Расщепление музыки на автономное искусство и функционально-целевые формы означало для прикладной музыки... эстетические руины» (137, 9). Таким образом, сама по себе прикладная музыка не стала бы «плохой», «тривиальной», не появившись «автономная». То, что является высшей ценностью, налагаясь на все остальное, ведет к «низшему», окрашивая свой фон в «тривиальный» цвет. Ценностная вершина образует ценностные руины. Такова мысль К. Дальхауза. Насколько она убедительна?

Зависимость, о которой пишет Дальхауз (появление более ценного делает менее ценным то, что было до него), можно было бы принять, но принять скорее в абстракции, чем на практике. Логически дело вроде бы и должно обстоять так, что автономная музыка — как более высокий ценностный ранг — снижает ценность того, над чем возвышается. Однако практически эта логика не всегда реализуется. Во-первых, старая прикладная музыка (например, танцевальные сюиты, духовные кантаты XVII—XVIII веков) не те-

ряет своей ценности рядом с автономной музыкой. Во-вторых, автономия произведения еще не влечет автоматически его ценности. В-третьих, наоборот: прикладная музыка ценна по крайней мере тем, что отвечает определенным ситуативным запросам слушателя в его быту, в то время как автономная музыка, если не дотягивается до действительной художественной высоты, может не иметь вообще никакой ценности. Сама по себе автономия музыкального произведения, следовательно, не предопределяет ни ценностных вершин, ни ценностных руин. Осмыслив оппозицию «автономное — прикладное» как однозначные «плюс» и «минус» и установив зависимость между ними, эстетика вынуждена художественное «добро» определять из «зла» и наоборот. Но тем самым возникает ситуация негативного определения, в которой есть опасность смешения критериев.

Эта опасность реализуется, например, в размышлениях Харальда Кауфмана, который стремится определить ценностные критерии в сфере автономной музыки (и самое автономию) «от противного»: от «прикладных» параметров музыкальной жизни. Эти прикладные параметры суть детерминанты рынка. Автономная ценность музыки выводится Кауфманом из рыночных механизмов музыкальной жизни.

Прикладная ценность музыки связана с соотношением композитора и заказчика. «Эмансипация музыкантов в эмансипированном буржуазном обществе, — пишет Кауфман, — появившаяся в практике общедоступных концертов, в репертуаре оперных театров, ориентированном не на персональный, но на некий совокупный общественный запрос... впервые порождает в музыке рыночную ситуацию: закономерную случайность предложения и спроса, конкуренцию, сложную картину цен и отражающих ее теорий ценности» (206, 647). Таким образом, снятие непосредственного взаимодействия композитора и заказчика, «автономия» композитора (и музыки) приводят к воспроизводству прикладных детерминант музыкального творчества. Из них — из рыночной ситуации — вырастают, как стремится показать ученый, критерии эстетической ценности музыки, обычно связываемые с ее автономией.

Так, обязательная для автономного произведения оригинальность, яркость производимого им впечатления понятия Кауфманом как «знак творческой собственности», необходимый для товарообмена, — «творческой собственности, которая наконец получила и экономическую трактовку в нормах авторского права» (*ibid.*). Нараставшая в композиции XIX века сложность технической работы, по Кауфману, была следствием ориентации на высокую оплату (сублимированную или не сублимированную в эстетическое суждение): ведь чем большие усилия затрачены на делание вещи, чем сложнее и квалифицированнее труд, чем больше вещь стоит и ценится. «Большая затрата энергии и работы выше расценивается как производителем, так и потребителем духовной ценности» (*ibid.*, 648).

Высокая оценка самой автономии музыкального произведения, по Кауфману, также вытекает из экономического сознания. «Хотя

автономное художественное произведение не приносит никакой непосредственной пользы, оно само хочет быть достойным уважения». Т. е. оно «хочет», не имея «потребительной стоимости», само быть «потребительной стоимостью». И становится таковой так же, как это происходит с деньгами, поскольку играет роль «символа социального статуса». У слушателей возникает потребность не быть исключенными из круга публики, которая согласна в том, что автономный репертуар образует высшую ценность, — потому автономная музыка порождает потребность в себе (*ibid.* Ср.: 269, 170).

Вывод, к которому приходит Кауфман, подчеркивает диалектику «рынка» и эстетической ценности музыки: «Эстетическое суждение вторично — оно есть феномен ценностей. В этой связи надо понять, что качество, присваиваемое рынком эстетическому объекту, перестает быть исключительно только функцией рынка, но становится свойством самого объекта... Адорно формулировал: „первично внешние структуре категории переселяются в нее самое“» (206, 649).

Итак, автономная музыка и все относящиеся к ней ценностные критерии суть «шифр» рыночной ситуации в музыкальной жизни XIX века (и современной). Но, с другой стороны, этот «шифр» самоценен. Так возникает амбивалентность в понимании автономной музыки (в ее качестве высшего ранга музыкальной ценности): она одновременно и иллюзорная ценность и действительная ценность¹⁰.

Такая амбивалентность весьма симптоматична для теории музыкальной ценности, в которой точкой отсчета оказывается прошлое столетие. Как уже подчеркивалось, в современной эстетике XIX век воспринимается не только как «отец» лучшего, но и как прародитель того «худшего», что сегодня имеется в ценностном мире музыки. Более того, как увидим далее, шедевры прошлого столетия одновременно истолковываются и как «лучшее», и как «худшее».

Пристальнее взглядымся в образ иерархии ценностных рангов музыки, возникающий в современных работах по музыкальной эстетике.

«Отделение автономной музыки от функциональной в XIX веке образовало композиционно-техническую и социальную иерархию рангов музыки» (138, 132). Верх этой иерархии — автономное творчество, называемое «искусством»; низ — прикладное творчество, «неискусство». До XIX века полярность музыки-искусства и музыки-неискусства также существовала, однако, как считает Карл Дальхауз, в другом смысле, не в качестве ценностной полярности. До возникновения автономной музыки опус мог быть «неискусством» по причине неумелого, наивного отношения к сочинению. «Неискусность» музыки ранних эпох означала ее «безыскусность». Но после выделения установки на автономию музыки, предполагающей посту-

¹⁰ В русле этой идеи предлагается создание «диалектической китч-кунст-теории», согласно которой «техника может служить как китчу, так и искусству. Несомненный китч, покоящийся на недостатках техники, воспринимается нами как вторичное явление» (см.: 183, 28—29).

лат «внутренней формы» и «музыкальной логики» (146, 622), всякое творчество, тяготеющее к прикладным целям и, следовательно, не соответствующее критериям внутренней формы и собственно музыкальной логики, оценивается уже не как «безыскусность», но как «отчуждение от искусства». «Если низшая музыка прежних эпох была безыскусна... то тривиальная музыка прямо чужда искусству и эстетически невыносима» (138, 132). При этом «отчуждение от искусства» не означает нарушения композиционно-технических норм (т. е. «неумения» в смысле прежней «безыскусности»). «Уравнивание неискусства с плохой музыкой не всегда правильно. Под «плохим» можно подразумевать в той же степени композиционно-техническую размазанность, как моральную или эстетическую сомнительность» (ibid., 134). «Отчуждение от искусства» — значит уход от специфического понятия искусства, выдвинутого эпохой романтизма (когда, подчеркнем еще раз, возникает идея автономной музыки — см.: 159): «искусства как свободной поэтической сущности, с одной стороны, сторонящейся ремесленных правил, а с другой стороны, — моральных импликаций». «Неискусство» в смысле отрицания этого понятия искусства будет означать, соответственно, «прозаическую» сущность, ремесленную инертность и прямолинейное воплощение в музыке моральных или идеологических смыслов (138, 134).

Дальхауз подчеркивает, что граница между «искусством» и «неискусством» нечетка, подвижна¹¹. Однако отсюда не следует, что эти два феномена нельзя разграничить. «Вывод, что принципиальное различие смягчается до градуального, ошибочен. Логическая трудность здесь та же, что в проблеме консонанса и диссонанса, где ее удается преодолеть. Хотя различие между консонансом и диссонансом «по природе» градуально, однако в художественном многоголосии на нем строится специфическая дифференциация: интервалы разбиваются на два противоположных класса. Конечно, возможны спекуляции на том, что границы между консонансом и диссонансом исторически различны, и, следовательно, разница между тем и другим относительна... Но на каждой ступени развития музыкальной практики это различие ощущается и используется как специфическое (кроме музыки XX века, в которой различие между консонансом и диссонансом снято)... Таким образом, формы музыкальных воззрений, данные как антитеза, а не как переход, остаются принципиально одинаковыми, меняется только материал, в котором они проявляются. По аналогии: хотя критерии, определяющие классификацию на искусство и неискусство, исторически изменяются, все равно они отражают принципы художественной музыки,

¹¹ Примером такой подвижности является отношение к двум разным по ценностному характеру типам музыки: «китчу» и «халтуре». Китч — прилично сочиненная, но эстетически отвратительная музыка — в XIX веке «причислялся публикой к традиции высокой музыки и расценивался как „искусство“, в то время как „халтура“, т. е. кое-как оформленный опус „на случай“, безусловно отвергалась публикой. Сегодня, в противоположность типичной реакции XIX века, халтура более терпима, чем китч» (136, 11—12).

которые руководят восприятием отдельных произведений в качестве искусства или неискусства» (138, 135—136).

Одновременно формируется установка, промежуточная между «искусством» и «неискусством». Ее Дальхауз анализирует в связи с так называемой средней музыкой.

«Средняя музыка» как бы делает вид, что она — искусство, по сути являясь неискусством (ibid. Ср.: 143, 282¹²). Она также появляется вместе с высшей, автономной музыкой как ее замаскированный антипод. «Средняя музыка XIX века — не что иное, как прикладная музыка, вычлененная внутри автономной. Как эстетический феномен она представляет собой негатив автономного произведения... Через внешний признак нотного текста она выражает претензию быть автономным произведением, но по строгим эстетическим критериям ее способность стать произведением представляется сомнительной». «Она исключается из сферы искусства, не будучи в то же время... плохой композицией». И потому «было бы ошибкой обозначить ее как просто прикладную и не прилагать к ней тех эстетических критериев, которые относятся к автономной музыке. Салонная и развлекательная музыка большей частью предстает в качестве амбивалентной, то есть «средней» в том же смысле, в каком определяется пол гермафродита». «Средняя» музыка, не будучи сопровождением каких-то внемузыкальных событий, «все же не является чем-то исключительно служебным; но отличается в то же время от концертной музыки, ибо выступает не только в качестве предмета эстетического созерцания... Ее значение неопределенно; без ущерба для смысла она может использоваться и как концертная пьеса, и как развлекательная музыка» (138, 132, 136, 132—133).

«Двуполюй» феномен «средней музыки», таким образом, объединяет в себе высшее и низшее, представляя как бы застывшее их взаимоотношение. XIX век, следовательно, определен прежде всего этим феноменом, т. е. как «отец» «средней музыки».

И действительно, в различных трудах отчетливо проводится связь между сердцевинными чертами XIX столетия как музыкально-исторической эпохи и «средней музыкой». «Тривиальная музыка отвечает от эстетики чувства» (128, 22). «Швах эстетики содержания... обнаруживается в тривиальной музыке» (ibid., 24). «Хотя прежняя тривиальная музыка была не лучше новой, она связывала себя с господствующей в XIX веке эстетикой содержания» (213, 30). Для «средней музыки» характерна «жизненная определенность содержания», в связи с чем Т. Кнайф говорит о «вербальности музыки» (ibid., 36). Так подчеркивается связь между эмоционалистской трактовкой романтизмом музыкальной выразительности и «средней музыкой». Не случайно следующее высказывание Дальхауза: «Еще неизвестно: то ли средняя музыка есть форма упадка

¹² «Феномен технически безупречной плохой музыки заставляет делать различие между правилами композиторской работы, на которые опирается китч-продукция, и их художественным характером, которого она тем не менее не достигает».

романтической, то ли, наоборот, романтическую музыку должно понимать как облагороженную среднюю?» (138, 136).

Не случайно и то, что конкретные ценностные градации внутри «средней музыки» привязываются музыковедами к жанровым и стилевым градациям внутри «высокой» традиции. Так конструируются «иерархические руины» среднего, воспроизводящие всю иерархию музыкальных ценностей.

Высшим на шкале среднего рангом является салонная музыка. Ее источники, по определению Э. Эггли, — это сентиментализированное рококо XVIII века, помноженное на стиль фортепианной виртуозности XIX века (174). В эстетическом плане эта «вершина среднего» сравнительно безобидна: такие характеристики, как «блеск» и «элегантность», связаны с классицистски-аристократической культивированностью отделки опуса (286, 126).

Следующий слой — «тривиальная музыка» в узком смысле слова (в широком смысле термин «тривиальный» служит в гуманитарной науке противопоставлению стереотипного искусства подлинно самобытному художественному творчеству). Она возникает из исторически наследовавшего рококо стилистического периода — из классицизма. Обобщенность образов последнего вырождается в «пустоту», «выдолбленность» музыкальных оборотов (138, 143; ср.: 145, 603). «Пришедшие в упадок формы классицизма становятся принципами тривиальной музыки» (134, 57). Ее область «простирается от салонных пьес до шлягера и от провинциальных оперетт до оперных фрагментов, исполняемых в качестве развлекательных номеров» (*ibid.*, 42). Тривиальная музыка может выступать и как «хорошо сочиненная плохая музыка» (143, 282). Тогда она представляет собой «технически безупречно выполненный китч»¹³.

Музыкальный китч — это исторически позднейшее и одновременно низшее в сфере «среднего». Он вбирает в себя предыдущие слои и отличается от них новым моментом, генезис которого — в экстравагантности как характерной черте некоторых романтических концепций. Вальтер Виора отмечает: «Китч необходимо отличать от просто банального. Китчем является претенциозная банальность» (276, 69). Претензия и вызывает сомнения, в том числе — морального порядка, как вызывает их всякая «неподлинность» (*ibid.*).

В качестве примеров называют, в частности, пьесы, исполнявшиеся в начале века для иллюстрации немых кинофильмов на так называемом вурлитцер-органе¹⁴. Здесь «дешевый» мелодический материал сочетается, во-первых, с сентиментальностью содержания картин, а во-вторых, с «символическим значением органного тембра». Связь этих трех моментов и порождает ту претенциозность тривиального, которая обозначается как китч (*ibid.*, 68).

¹³ «К музыкальным парадоксам XIX века относится хорошо сочиненная плохая музыка, технически безупречно выполненный китч» (*ibid.*).

¹⁴ Инструмент, построенный компанией Вурлитцера в США в начале века. При малом количестве труб имел большое число регистров; специальная клавиатура обеспечивала также звучание ударных (гонгов, вибратонов и т. п.). Другое название — киноорган. Использовался также в эстрадных концертах.

Остановимся на анализе музыкального китча Дальхаузом. Ученый полагает, что китч нельзя описать, апеллируя (как это делает Виора) только к характеристикам музыкальной ткани, т. е. аргументируя «от объекта». С другой стороны, для характеристики китча недостаточно лишь указаний на установки восприятия. «Он конституируется в субъект-объектном отношении» (145, 602). В этом отношении «субъектом» является музыкально-историческое сознание, постулирующее музыку в качестве автономного искусства, а «объектом» — превратившиеся в реквизит популярного музицирования принципы романтической музыкальной техники и экспрессии. «Уже по одному мимолетному взгляду на репертуар ясно, что обесиленная романтика, а не тривиализированная классика образует сферу, в которой возникает китч. Плохой классицизм ощущается лишь как пустота, в то время как именно развращенный романтизм процветает в границах между привлекательностью необработанного материала и сентиментальностью, определяющих природу музыкального китча» (ibid.).

Как можно видеть, при таком определении китча («развращенный романтизм»), в области «среднего» уместается вся «высокая» традиция автономной музыки: и рококо, и классицизм, и романтизм. Выходит, эта традиция в сфере «среднего» выступает как «опрокинутая» вершина, вызывая амбивалентные оценки. Не случайно, что «опрокинутый романтизм» — китч — вызывает одновременно и восхищение и негодование, как это выразительно отмечено Дальхаузом.

В современной культуре музыкальный китч выполняет своеобразные функции, связанные с «ностальгией» массового вкуса по искусству, одновременно и «серьезному» и «понятному». Функция китч-продукции, пишет Дальхауз, «утешение», т. е. «фальшивое утешение, как поспешит добавить тот, кто презирает плохую музыку». Но объективно фальшивое утешение одновременно и само не верит в себя: «Кто обращается к музыкальному китчу, не обманывается в нем; он знает, что средство, за которое он хватается, — одна видимость». Эта психологическая характеристика восприятия любителей китча отражает культурный генезис самого китча: «Внутренняя подавленность, которая психологически характеризует слушателя китча... исторически связана с двойственностью, в которой оказалась в конце XIX века музыка в целом... Распад, переживавшийся романтизмом, стал после 1846 года очевидным в поэзии и живописи, в музыке же он затянулся на десятилетия: музыка конца XIX века представляла собой духовно-исторический парадокс романтизма в позитивистское время» (ibid.). «Псевдоромантика музыкального китча проявилась как следствие и симптом внутреннего сознания того, что новые и поздние романтики ушербны, представляя собой анклав на территории позитивистской эпохи. Эстетическая дилемма художественной музыки огрубленно отражается в музыкальном подвале» (ibid.).

Дилемма «невозможности», но тем не менее существования романтизма, определившая китч исторически, отражается в раз-

двоенности сознания тех, кто наслаждается китчем. С одной стороны, он, этот слушатель, понимает всю неподлинность китч-продукта, но с другой — стремится к нему. Та же раздвоенность определяет и иронический интерес к китчу, утвердившийся в последнее время, в том числе — в композиторских стилизациях. Дальхауз пишет: «„Неверующий романтизм“ китча почти неуловим, когда загражден „не верящей в романтизм“ иронией. Для иронически-дистанцированного китча ищут интеллектуального оправдания, которое, однако, является псевдооправданием». Не китч здесь выступает как материал для иронии, но, наоборот, «ирония оказывается тележкой для провоза китча через все оговорки вкуса. Страстное и циничное отношение к китчу без нажима переходят друг в друга» (ibid.).

Романтизм, как видим, становится в размышлениях Дальхауза «ключом» к определению китча. Насколько это справедливо? В трактовке Дальхауза имеется причинно-следственная связь между раздвоенностью сознания тех, кто слушает китч, и раздвоенностью романтизма (возможного и невозможного одновременно) на закате XIX века. Одно здесь объясняет и определяет другое и наоборот. Однако если говорить в более общем смысле, то ведь имеется и достаточно широкая аудитория, вообще не имеющая представления о романтической музыке, а к китчу относящаяся без всякой раздвоенности, вполне искренне одобряя его душевность, «утешительность», не подозревая о фальшивости его и непосредственно считая китч — искусством. Кроме того, китч достаточно многолик. Сегодня нельзя в нем видеть только «выродившийся романтизм». «Выродившаяся» в эстрадной аранжировке народная песня тоже может выступать в функции китча. И едва ли не любой художественный прообраз, а возможно, и всякий художественный стиль в руках дельцов-эпигонов может превратиться в китч. Ясно, что дело не в «раздвоенности» этого прообраза, не в том, что он «сам виноват», когда превращается в китч. Между тем, по Дальхаузу, романтизм «сам виноват» в своем перерождении в китч. Продолжая мысль об исполнительской трактовке, которая может превратить в китч даже высокий художественный образец (195, 54), ученый пишет: «Пьеса Листа или Чайковского, опустившаяся из репертуара симфонических концертов в развлекательный репертуар, выцветает и изменяется по своей внутренней структуре» (138, 136). А когда раздаются возражения: «Необходимо различать два момента: китч-интерпретацию и китч-композицию», или «от китчевых музыкальных пьес надо отличать такие, которые случайно оказались китчем, будучи неверно исполненными; надо исходить и из звуковой реализации, а не только из текста» (276, 68—69), то Дальхауз отвечает так: «Звуковой облик интерпретации, конечно, может полностью не соответствовать нотному тексту, например, как средней части Траурного марша Шопена не соответствует аранжировка для духового оркестра с соло трубы... Однако в китч-интерпретации мелодия получает лишь то, что она заслужила» (ibid., 68). Следовательно, китч — не просто «негатив» высшего, но и его (высшего) тайная ущербность, его «вина», за которую надо «платить». Выходит,

романтизм втайне и есть китч; XIX век — не блистающая вершина истории музыки, а — втайне — падение этой истории; «произведение», «автономная музыка», «эстетическая ценность», связанные с этой музыкально-исторической эпохой теми определениями, которые им дают современные ученые, в той же мере действительные автономия, произведение и ценность, как скрытые прикладная музыка, «негатив произведения» и антиценность.

Ценностный релятивизм, заставляющий не только сомкнуть китч и романтическое наследие, но и сам XIX век (высший этап музыки, в концепции того же Дальхауза) объявить «повинным» в «китч-грехах» («вершину» осознать как «руины»), приводит к выделению таких критериев китча, которые на самом деле имеют отношение скорее к высоким художественным достижениям классико-романтической музыки. Так о китч критериях говорится как о признаках сонатных форм бетховенской традиции, простирающейся через Брамса к Шёнбергу, а также — как о романтическом «убеждении в примате содержания, которое угрожает архитектурной форме, либо затвердевающей, либо разрыхляемой ему в угоду» (138, 136—137). Да и сами господствующие жанры романтизма — вокальная лирика, инструментальная миниатюра и оркестровая поэма — выделены как «китч-жанры» (ibid.).

Тем самым XIX век на своем итоговом срезе определяется через музыкальный китч, а не просто снабжен китчем в качестве одного из признаков. Эпоха, претендующая на роль парадигмы эстетически-ценностной всеобщности музыки, рассматривается как парадигма антиценности. Но ведь это — центральная эпоха европейской истории музыки¹⁵.

Так становится ясно: обоснование определенной музыкальной ценности из себя, а не из истории (вернее — не из в с е й истории) отрицается вытекающей из него логикой. Отождествление конкретно-исторической данности музыкальных ценностей с неизменным принципом ценности музыки оборачивается изменой этому принципу.

Откуда же берется приравнивание закона музыкальной ценности определенному комплексу конкретных музыкальных ценностей? В основе его, вероятно, лежит психологическая зависимость: «что слышим (как «лучшее», «свое»), то и пишем». Шедевры, к которым исследователь привязан своим музыкальным воспитанием и слуховым опытом, сами для него оказываются критериями ценности. Они первичны в качестве «музыки вообще», из них ученому наилучшим образом понятно, что такое музыка, на них исследователь поэтому бессознательно ориентируется во всех своих размышлениях. Психология здесь довлеет над методологией, непосредственная оценка — над теорией ценности. Теория ценности служит лишь апостериорным выговариванием априорных оценочных впечатлений, которые самообосновываются через теорию.

4) По распространенному выражению, музыка — «искусство вре-

¹⁵ Не случайно в литературе подчеркивается, что музыкальный китч как плод европейской музыки заставляет обращаться за спасением «к архаике и Востоку» (см.: 164, 47).

В этом смысле все рассмотренные теории ценности музыки — с прошлого столетия и по наши дни — одинаковы. Различия между ними образуются даже не под влиянием того, какая именно музыка является для исследователей наиболее ценной (тем более, что эту роль продолжает выполнять одна и та же музыка — наследие XVIII—XIX веков), но скорее под влиянием того, как соотносится время этой музыки с временем исследователя. Отсутствие исторических аргументов в теориях музыкальной ценности в XIX веке было связано с тем, что наиболее ценной для музыкантов-ученых была «своя» и при этом современная им традиция, продолжавшая действовать как нормативная основа «сегодняшнего» творчества. Наоборот, присутствие исторических аргументов в современных теориях музыкальной ценности — присутствие своеобразное: аргументы эти существуют словно только для того, чтобы «снять» самих себя, — связано с тем, что репертуарным приоритетом, приоритетом с первых шагов обучения музыке, приоритетом в формировании слуховых привычек обладает классико-романтическое наследие — «свое», но при этом уже не современное, а «вчерашнее» или даже «позавчерашнее», переставшее действовать в качестве основы сегодняшнего творчества. Д и с т а н ц и я, которая отделяет «сегодня» исследователя от времени безусловных для него музыкальных ценностей, воплощается в идее исторического генезиса музыкально-эстетической ценности; б е з у с л о в н о с т ь же этих ценностей выражается в том, что задним числом историческая дистанция как бы ликвидируется, и конкретные признаки шедевров XVIII—XIX веков выдаются за всеобщие критерии всякой музыкальной ценности. При этом в теориях музыкальной ценности, выработанных в прошлом столетии в рамках учений о композиции, в качестве всеобщих ценностных критериев фигурировали конкретные нормы сочинения, представленные нотными примерами. Позднее, под влиянием историзации музыковедческого сознания, критерии ценности музыки начинают мыслиться обобщенно. Но обобщение это мнимое: оно «достигается» переводом в понятия, в описательные суждения тех норм, что непосредственно на нотном стане репрезентировались учебником композиции.

Итак, не столько методологическая, сколько дорефлективная предпосылка лежит в фундаменте теории музыкальных ценностей, а вместе с тем — в фундаменте всего проблемного здания музыкальной эстетики.

ПАРАДОКСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Анализ материалов зарубежной музыкальной эстетики приводит к выводу о трех взаимосвязанных парадоксах, в которых обнаруживается специфика познания музыкального искусства, да и самого предмета познания, как он предстает сегодняшней музыкальной науке.

Первый парадокс (он рассмотрен в первой части книги) заключается в сосуществовании разноречивых трактовок смысла музыки, каждая из которых настаивает на единственности указываемого ею основания содержательности искусства. Выделяемые разными учеными «единственные» источники музыкального содержания плотно заполняют дистанцию между субъективно-психологическим и объективно-онтологическим полюсами: между «чувством» и «числом», между «Я» интерпретатора и «самим произведением», между «бессознательным» и «социальным». Анализ показывает, что эти трактовки постоянно переходят друг в друга, предполагают друг друга, по сути дела являясь отдельными моментами совокупного представления о многослойности, гетерогенности, противоречивости художественного смысла. И однако теория, которая соединяла бы стихийно уже связанные моменты в системное понимание содержательности искусства, странным образом не возникает. Отдельные теории как бы избегают общения — обобщения в единую теорию.

На причины этой странности указывает анализ взаимоотношения искусства и мысли о нем.

1) Настаивать на моногенности музыкального содержания эстетику «заставляют» особые отношения музыки и философии, сложившиеся в европейской культурной традиции. Профессиональная музыка Европы формировалась как музыка культовая, духовная (101, 50 и след.). Она истолковывалась и сочинялась, сообразно своей функции, под знаком теологических построений (см.: 77, 9). По мере того как в Новое время музыкальное искусство эмансипировалось от религии, сохраняя, однако, на своих «высших» этажах преемственность с возвышенным строем образов духовной музыки (ср. выражение «храм искусства» применительно к оперному театру, концертному залу, консерватории), теологически-спекулятивная ментальность, опосредствовавшая творческую практику, трансформировалась в философскую концепционность композиторских замыслов. Через Бетховена и Вагнера до наших дней музыка «высокой» европейской традиции отличает себя от других видов музицирования (от прикладных и развлекательных, от фольклорных и неевропейских форм) прежде всего философским масштабом обобщения. Музыка «озвучи-

вает» не только философский масштаб видения мира, но даже тот или иной философский метод (см. соответствующие анализы: 97, 193—198). Таким образом, европейская музыка трех последних столетий настраивает эстетическую теорию на поиски определений художественного содержания в философских учениях. При этом философский масштаб обобщения, окрашивающий концепционность музыкальных сочинений, ориентирует теоретиков прежде всего на те моменты философских доктрин, в которых зафиксированы проблемы оснований человеческого бытия, мышления, культуры. Эти последние и проецируются музыкальной эстетикой на решение вопроса о природе смысла музыки. Но так как философия ищет, как правило, то или иное единое основание многообразию бытия, мысли, культуры, то и в музыкально-эстетических теориях проблема содержания искусства ставится в плане поиска единого и единственного его источника.

Следовательно, своей философичностью музыкальное искусство новейшей европейской профессионализма провоцирует эстетику (в лице той или иной отдельной теории) на неадекватное постижение своего смысла. Одна (связанная с философичностью) смысловая грань, отражаемая теоретической мыслью, заслоняет реальную смысловую многогранность искусства, склоняя теорию к односторонности.

2) Односторонность каждой из отдельных трактовок содержательности музыки подкрепляется еще и скрытым за фасадом теоретических построений убеждением в исторической неизменности смысловых возможностей искусства звуков. Например, как для А. Ф. фон Тимуса музыка всегда имеет денотатом космизированные числа, так для Т. В. Адорно она всегда есть «шифр» противоречий в самодвижении социума; как для Х. Мерсмана смысл музыки всегда одинаков, поскольку заложен в конституции звука, так и для Д. Кина он всегда один и тот же, поскольку заложен в физиологической конституции человека. Убеждение в неизменности смысловых оснований музыки, в свою очередь, порождается внутренней связью композиции Нового времени с философским мировидением. Конкретнее — тем специфическим моментом этой связи, который обнаруживается на пересечении, казалось бы, далеких друг от друга тенденций: устремленности музыки к автономии и традиций философской метафизики.

Автономная музыка (не связанная с прикладной функцией) кристаллизуется в культуре XVIII—XIX веков, занимая позицию противостояния повседневному музыкальному быту. Формирующееся в это время представление о вечных шедеврах музыки, о классическом пантеоне артефактов искусства звуков — лишь другая ипостась, в которой автономный опус как «надбытовая» форма музицирования противостоит прикладным жанрам. Надысторическое значение шедевра выступает как эквивалент надэмпирического статуса музыки в «храме искусства».

В своем противостоянии эмпирическому времени (быту и истории) автономная музыка претендует на роль вынесенных в идеальную сферу абсолютных ценностей, о которых, как о последних основаниях человеческого мира, издавна трактовала философская мета-

физика. И сама философия как бы признает эти претензии, когда, например, в лице Шопенгауэра определяет искусство звуков в качестве своего рода эквивалента субстанциальной «мировой воли».

Метафизические сущности по определению вечны, неизменны, самотождественны. И как бы ни был далек тот или иной теоретик музыки от философской метафизики, он ведом по ее пути самой автономной композицией, тяготея к трактовке смысла искусства как постоянно равного себе, вечного, «абсолютного».

3) И еще один корень питает рассматриваемый парадокс множества теорий о едином содержательном основании искусства. Это — особое видение истории музыки, когда развитие искусства ставится под знак одного его исторического состояния. Таким состоянием, проецируемым на музыкальную историю в целом (или, что в итоге то же самое, противопоставляемым ей — как «пред-» и «постыстории»), как раз и оказывается традиция автономной музыки XVIII—XIX веков. История, так или иначе сведенная к этой традиции, представляется качественно монолитной (то, что не входит в горизонт данного качества, то попросту считается несущественным). Соответственно, на прослеживание качественных трансформаций содержания музыки в процессе ее развития накладывается своего рода запрет. А если так, то для идеи множественности типов звукового языка, которая могла бы проецироваться в представление о неоднозначности музыкального смысла, нет эмпирической почвы. Музыка «навязывает» теории свой же собственный локальный образ, который в общем плане превращается в образ неадекватный.

Парадокс множества версий «единственного» основания музыкального смысла переходит в парадокс «одноэтапной истории», рассмотренный во второй части работы.

Начиная с прошлого века, в западной музыкальной эстетике складывается принцип «классики» как точки отсчета при решении вопросов единства, членения и направленности развития искусства. «Классика» представляется вершинным осуществлением сущностных черт искусства звуков. Соответственно, история членится на три этапа, объединяемых в ценностную «волну» (подъем к классике и спад после нее). По мере удаления времени теории от классикоромантической эпохи и нарастания необходимости позитивно осмыслить музыкальную современность, «классика» в теоретической мысли во все большей мере превращается в типологическую константу, в инвариант, вариативно представленный на всем протяжении музыкальной истории. Этот инвариант может оформляться в целостную совокупность понятий исторического сознания, противостоящую «плюрализму» типов музыки в истории и в современности, а может приниматься как реальное воспроизведение в художественно-историческом процессе стабильного комплекса признаков. Так или иначе, но «классика» принимает на себя роль модели истории музыки в целом. Причины этого парадокса раскрываются в ходе анализа отдельных музыкально-эстетических концепций. Среди выявляемых причин — следующие:

4) По распространенному выражению, музыка—«искусство вре-

мени». Односторонность этого определения (в той же мере музыка и «искусство пространства», представленного звуковысотными отношениями) не исключает действительно фундаментальной важности способов временной организации опуса в процессе реализации композитором своего художественного замысла. Однако организация звукового времени как специальная задача композиции значима лишь для автономной музыки. В прикладных жанрах время организуется внешне-ситуативными факторами: в культовых сочинениях — распорядком службы, в маршах и танцах — характером движения и т. п. В автономном же музыкальном языке складывается особая логика соподчинения и выведения друг из друга звуковых элементов, которая выступает как внутренняя форма художественного времени. Направлена эта логика на цель создания законченного опуса, то есть на превращение процессуальных отношений в архитектурные (см.: 66, 14 и след.).

Логика временных отношений в автономной композиции, с ее ориентацией на целостное, внутренне завершенное произведение, впитывается профессиональным сознанием музыканта с первых шагов обучения. Она укореняется в мышлении как общая форма осознания временных процессов. Законы художественной организации времени в сознании музыканта-ученого обретают статус парадигмы, руководящей также обобщением исторического времени музыки.

Как показано во второй части книги, разные уровни композиторской организации времени (в масштабе элемента формы, части формы, формы в целом) дают в проекции на историческое время музыки различные периодизации художественного развития. Ориентируясь на мельчайший элемент временной формы — такт, — В. Гурлитт создает версию «правильного» членения истории музыки на периоды («такты») длиной в 300 лет и на субпериоды («полутакты») в 150 лет. Исходя из базовой части формы — периода из двух («вопросного» и «ответного») предложений, Х. Мерсман рисует картину чередований в истории музыки «первых» (открывающих движение стиля) и «вторых» (завершающих стиль) «предложений». Опираясь на представление о временном профиле целостного произведения, такие теоретики, как В. Данкрет, обосновывают идею о расчлененности музыкальной истории на стадии восхождения к кульминации, собственно кульминации и последующего «спада». Во всех этих случаях действительной точкой отсчета в исторических периодизациях является не хронологическое начало музыкальной истории, а ее «вершинный» (классико-романтический) этап, на котором сформировались и феномен такта, и период, и драматургия «волны» в целостной форме. Дерево истории в теоретических обобщениях растет «корнями вверх». Но оно (в теориях последних десятилетий) может и вовсе не «расти», а существовать в виде идеального «зерна» (понятий музыкально-исторического сознания) или в виде всегда уже готового целого (воспроизводимых на разных этапах истории константных признаков). И здесь тоже можно говорить об отражении музыкальной эстетикой принципов композиторской работы со временем.

5) Если классико-романтическая композиция ориентирована на принцип завершенного произведения, то современный атрадиционализм противопоставляет ей размыкание формы (124). Время представляется не целеустремленным процессом, а совокупностью самодовлеющих моментов, каждый из которых равнозначен вечности. Этот образ времени откладывается в сознании теоретиков, сопрягаясь с моделью временной логики, возникшей на почве классико-романтической музыки. Сегодня исследователи рисуют картину разрозненных (не связанных в единый временный процесс) исторических состояний музыки (К. Дальхауз) или — музыкально-исторического сознания, понятия которого трансцендируют реальную историчность, превращая обобщенные константы музыки в надьсторическую вечность (А. Новак), или — «пребывания» в разных эпохах набора одних и тех же свойств музыки (Х. Х. Эггебрехт). При этом, однако, те понятия, которые усматриваются в содержании исторического сознания и которые трансцендируют реальную историчность музыки, или те свойства музыки, которые признаются константными на протяжении всей истории, оказываются не чем иным, как отражением критериев целостного произведения классико-романтического типа. Таким образом, в эстетической теории истории современная композиция как бы вступает в диалог с отрицаемой традицией. При этом, если судить по теоретическому образу истории, сохраняющему принцип качественной монолитности музыки, то «реплика» этого диалога, идущая из прошлого, первенствует в нем, задает ему ключевой смысл.

«Однозначность» теоретического образа истории, проистекающая из профессиональной музыкальной «логики времени», подкрепляется также философскими аргументами.

6) Симптоматичны апелляции рассмотренных теорий музыкальной истории к трем философским идеям. В XIX веке — к гегелевскому пониманию развития духовной культуры, согласно которому «классика» искусства находится на «середине» пути от предшествующей духовной формы к последующей. Теоретическое убеждение, что история музыки имеет центр-вершину, где осуществляется ценностная кульминация искусства звуков, находило в этой схеме подтверждение, данное авторитетным и как бы «незаинтересованным» наблюдателем. Но на деле гегелевская философия развития не является сторонним свидетелем по отношению к автономной музыке и утвердившимся в ней способам работы с временем. Существует типологическое сходство между гегелевским проведением принципа развития, вступающим в противоречие с завершенностью философской системы, и классико-романтическим способом развертывания музыкальной мысли (оно базируется на самодвижении звуковых противоположностей, но устремлено к завершенной архитектонике целого)¹.

¹ «И в советской, и в зарубежной литературе не случайно имеют место попытки установления аналогий между диалектическим методом Гегеля и развитием музыкальной формы в творчестве Бетховена», — подчеркивает А. Я. Зись (см.: 32, 199—200). Эти аналогии можно трактовать и более широко, ведь бетховенский тип композиции заостренно выражает черты, свойственные автономной музыке в целом.

Автономная музыка, с этой точки зрения, как бы «предустанавливает» обращение теоретика именно к гегелевским философским построениям.

В первой половине XX века музыкальная эстетика ассимилировала идеи Шпенглера. Представление о закономерной смене возрастных фаз в развитии культур согласовалось с уже сложившимся образом «ценностной волны» музыкальной истории, но при этом накладывало на него новый акцент — проблему «конца», «смерти», «осени» музыкальных ценностей. Но и наоборот: реальный разрыв с классико-романтической традицией в новаторстве 1910—20-х годов, в академическом эпигонстве того же времени, которое выхолащивало формы автономной музыки до состояния реквизита, обращал музыкальную эстетику к этим шпенглеровским акцентам. И если исторический «прогресси́зм», еще ощущаемый у Гегеля, переходит в конце концов, в частности, у Шпенглера, в консерватизм и пессимизм, то сходная линия эволюции обнаруживается и в музыкальном искусстве. Диалектика работы композиторов с временем, которое оформляется как процесс, «сворачивающийся» в целостность опуса, распадается: академическому эпигонству остается консервировать внешние признаки целостности опуса, тогда как радикальное новаторство направлено прежде всего на упразднение процессуальности музыкальной формы, на дробление ее целостности, на «вскрытие» формы и ее превращение в конгломерат самодовлеющих моментов. И если философия истории Шпенглера окрашена противопоставлением великого прошлого деградирующей современности, то и «развал» принципов «классики» в искусстве XX века обострил тоску по «золотому веку музыки» как в самом творчестве (симптоматичны «неоклассицизм», «неоромантизм»), так и в музыкальной эстетике.

В эстетических теориях последних десятилетий утверждается авторитет философских учений, подчеркивающих сращенность исторического факта с его истолкованием и выдвигающих тезисы о «фантомности» объективного исторического знания. К опоре на подобные выводы музыкальную эстетику ведет творческая практика современного атрадиционализма: в частности, тесная связь опуса с композиторским комментарием к нему, не просто восполняющим «непонятность» музыки слушателю, но непосредственно артикулирующим музыкальный смысл. Тяга композиторов к самоистолкованию, параллельному процессу творчества, таким образом, согласуется с герменевтической интенцией современной философии.

Интерпретируя это «созвучие», следует учитывать характерную черту философской герменевтики: «Ведущий принцип многих герменевтиков... — волюнтаристская абсолютизация традиции... для них ариаднина нить настоящего коренится исключительно в традициях прошлого... Прислушавшись к традициям, стоять на традициях, апеллировать к традициям... — вот, по их мнению, путь истины» (18, 299). Сегодняшним течениям философской мысли свойственна, таким образом, ярко выраженная традиционалистская ориентация. Она обнаруживается и в сегодняшних эстетических обобщениях музыкальной истории: напомним, что историческое сознание, к кото-

рому ученые сводят плюралистическое многообразие музыки, смоделировано с завершеного музыкального произведения — ведущей категории классико-романтической традиции.

Но ведь, как только что отмечалось, отсылки к сознанию как гаранту музыкально-исторического единства спровоцированы атрадиционными поисками современного авангарда. Выходит, атрадиционализм сегодняшнего творчества направляет обобщающую теоретическую мысль к традиционализму. В таком случае сам композиторский атрадиционализм есть в каком-то отношении «старое» — есть такой уход от традиции, который обходным путем возвращает к ней.

Тут вновь следует обратить внимание на феномен словесного комментария к сочинениям, в котором композиторская концепция обнаруживается едва ли не полнее, чем в самом опусе. Не является ли такая «оречевленная» музыкальная мысль гипертрофированным выражением той особенной черты музыки XVIII—XIX веков, которая выше была указана как ее философски-обобщенная концепционность?

Последняя была «снятием» традиции теологической рационализации композиторского творчества, но сама сегодня «снимается» его философски-концептуальной рационализацией, ведущей композиторское мышление к раздвоению на звуковое и понятийное. В этом процессе автономная музыка XVIII—XIX веков занимает место столь же уникального, сколь внутренне неустойчивого художественно-исторического образования — ценности, которая ценна именно своей беспрецедентностью, самобытностью, неповторимостью. И то, что эстетические теории из нее «выводят» всю музыкальную историю, свидетельствует прежде всего о неявном стремлении «сохранить» эту ценность, «реставрировать» ее, «увековечить», а следовательно, и о преходящести этой ценности, о ее невозвратимости, о ее локально-историческом характере.

Итак, в центре теорий музыкальной истории оказывается наследие XVIII—XIX веков. В сущности, ведя речь об истории музыки в целом, теоретики говорят лишь об одном ее этапе, который представляется высшим проявлением художественных ценностей. Это убеждение, воспитанное профессиональной школой, в которой классико-романтическая традиция является арсеналом как бы первичных и всеобщих определений искусства звуков, в свою очередь обосновывается в теориях музыкальной ценности, когда общие критерии художественного качества музыки отождествляются с конкретными признаками шедевров двух прошлых столетий.

Парадокс «одноэтапности» музыкально-исторического процесса здесь переходит в парадокс ценностного «самобоснования» классико-романтических образов.

В третьей части книги показано: как в теориях XIX века, так и сегодня художественная ценность музыки описывается и понимается по модели композиции XVIII—XIX веков. В эстетике прошлого столетия совокупность представлений о музыкальной ценности в значительной степени совпадает с практическими рекомендациями

учений о музыкальной композиции. Оценка произведений обосновывается путем аналитической редукции опуса к нормам. Однако при этом сами нормы выводятся из уже существующих шедевров. Нормы «ценны» постольку, поскольку «ценны» порождающие их образцовые сочинения. Таким образом, то, оценка чего еще только должна быть обоснована (конкретные произведения), само становится обоснованием оценки. Наблюдается круг между критериями ценности и оцениваемыми произведениями, между ценностно-всеобщим и особенным, которое под него подводится, — круг, в котором ученый выступает лишь как «медиум» самоуверенности традиции в ее собственной ценности.

Такая теоретическая ситуация обусловлена двумя рядами факторов.

7) Традиция философской метафизики (с которой автономная музыка коррелирует по культурному генезису и по способу смыслового самоопределения), предлагает понимание ценностей как вечных и неизменных идеальных сущностей. В музыкальной эстетике эта традиция проявилась в прошедшем сквозь века соотношении нормативных требований к сочинению с представлениями о структуре некоторых предельных ценностей (античного «космоса», средневековой иерархии «сил небесных», ренессансной «природы»). Деканонизация творческой мысли в музыке Нового времени, эмансипация композиции от выполнения религиозных функций приводят к необходимости оценивать опус внутримызыкальными критериями, а значит, — сравнивать конкретные образцы творчества с якобы вечными и неизменными нормами искусства. При этом историческая монолитность музыкального опыта, которым располагала ученые XIX века (следует напомнить, что в то время доклассическая музыка, а тем более неевропейские и фольклорные образцы не были сколько-нибудь заметными репертуарными элементами концертной жизни), со своей стороны предрасполагала к наделению норм «своей» традиции качеством всеобщности и вечности. Так теоретик, сопоставляющий опус и нормы, становится «голосом традиции».

В XX веке в музыкальную жизнь включается, с одной стороны, доклассическое наследие — средневековые европейские, фольклорные, внеевропейские образцы, а с другой стороны — различные тенденции атрадиционализма (от авангарда до музыки «массовой культуры»). Ценностные критерии классико-романтической музыки поэтому должны быть соотнесены в теориях ценности с историческим многообразием типов музыкального творчества. Однако укоренившееся понимание ценности как неизменного набора норм противостоит их исторической трактовке.

8) Противостояние понятий ценности и истории и в то же время стремление объяснить ценность из истории находят себе аналог в философской мысли. Для западной музыкальной эстетики в современной философии значимо, с одной стороны, признание того, что историзм ведет к ценностному релятивизму, а с другой стороны — специфическое понимание историзма, которое присуще философской герменевтике и которое состоит в анализе зависимости тракто-

вок истории от горизонта традиции, существующего в сознании историка.

В результате в музыкальной эстетике возникает следующее понимание ценности искусства. Музыкальные ценности исторически изменчивы. Изменчивость выражается в том, что на разных стадиях истории существуют разные виды ценности музыки: прикладная, эстетическая, историческая. При этом эстетическая ценность музыки (т. е. ее качества автономного искусства) существует лишь на этапе классики и романтизма, в XVIII и в XIX веках. Здесь формируются критерии оценки музыки как самостоятельного искусства, неотъемлемые от сегодняшнего профессионального сознания и прилагаемые им к оценке музыки разных эпох. Их несоответствие старой прикладной или новейшей композиции означает лишь то, что в этих областях нет специальной ориентации на художественно-эстетическую ценность.

Так вновь отождествляются, но уже с точки зрения истории, всеобщие ценностные признаки искусства звуков и проявления музыкальной ценности в рамках локальной традиции. Последняя опять делает теоретика своим «медиумом», превращает эстетическую теорию в свой «голос».

Однако этот «голос» сегодня вынужден звучать в ансамбле современности, а к ней относится, в частности, феномен массовых жанров, осознаваемых как сфера принципиально сниженной художественной ценности.

9) Принцип выведения музыкальной ценности из истории, усвоенный современной эстетикой музыки, распространяется не только на «высшее», но и на «низшее». Конкретно-аналитическое проследование корней современного «музыкального китча» заставляет теоретиков осуществлять переоценку наследия XIX века. Выясняется, что этап «высшей ценности» заряжен, как своим продолжением, «низшей ценностью». Прикладной характер музыки сегодняшних массовых жанров обеспечивается эпигонской спекуляцией на законах автономной звуковой логики. «Надэмпиричность» и философичность классико-романтической композиции превращается в фон житейской повседневности и в безыдейную игру звуковыми раздражителями. Эпоха шедевров порождает эпоху китча.

Избегая ценностного релятивизма, современная музыкальная эстетика приходит к нему. Самообоснование конкретных ценностей великой традиции оборачивается их самоотрицанием.

В этом итоге воедино сходятся три определяющих момента. О первом — примате ценностной установки, воспитанной в музыковедении «школой», уже говорилось и еще будет сказано. Второй момент можно усмотреть во влиянии на современные эстетические теории музыки ценностных установок сегодняшней творческой практики. В авангардистской композиции, преследующей эффект новизны как некую самоценность, создается ситуация самоупразднения прежних ценностей. Если, по словам К. Штокхаузена, каждое его сочинение есть «opus № 1», то за пределами очередного «первого номера» ничего нет. Ценность уже созданного отменяется ценностью еще

только создаваемого. Музыкально-эстетическая мысль невольно переносит эту модель на анализ классико-романтической эпохи: ее сложившиеся ценности ставятся под знак амбивалентности тем, что из них впоследствии развивается. И перенос этот определен, в свою очередь, внутренней противоречивостью автономной музыки (а она, повторим, составляет основной импульс эстетических размышлений) как типа творчества, связанного в системе культуры с определенным типом философской мысли. Поэтому можно думать о третьем моменте, приводящем в итоге к ценностному релятивизму. Известная трактовка метафизики как скрытого нигилизма, который в конце концов в развитии европейской философии «раскрывается» из нее², может в определенном ракурсе служить ключом к исторической судьбе музыкальной традиции XVIII—XIX веков. Сегодня она является таким идеалом, в конфронтацию с которым вступили в ы р о с ш и е из нее же элитарное и «массово»-прикладное творчество. Следовательно, через ценностный релятивизм теории, которая держится, как на предпосылке, на ценностях школьной традиции, сама эта традиция «выговаривает» свою скрытую противоречивость, свой глубоко спрятанный смысл, отражающий тот тип человеческого мировидения, тот способ культурного самоопределения, который зафиксирован, со своей стороны, характером философской традиции.

* * *

Парадоксы множества «единственных» источников музыкального смысла, «одноэтапности» музыкальной истории и «самообоснования — самоотрицания» музыкальных ценностей, как мы видели, обуславливают друг друга.

Система музыкальной эстетики вырастает из непосредственной убежденности: шедевры «от Баха до романтиков» суть последнее по силе и полноте воплощение того, чем вообще может и должно быть искусство звуков. Эта оценочная установка как бы не замечает сама себя — очевидно, потому, что вложена в сознание музыковеда традиционным стилем музыкального воспитания и образования, а также — существующей структурой концертного репертуара. Первые навыки в музыкальном искусстве будущей профессионал получает из рук классико-романтической традиции, спрессованной в нормы школы. И ядро филармонического репертуара по-прежнему составляют образцы XVIII—XIX веков (не случайно далекие от

² «Если, ведя учет обезцененности верховных ценностей, историю хотят понимать как «распад», то нигилизм — не причина такого распада, а его внутренняя логика», — писал Хайдеггер. — «На место исчезнувшего авторитета Бога и церковного вероучения вступает авторитет совести, вторгается авторитет разума. Против разума восстает социальный инстинкт... Творчество, прежняя привилегия библейского бога, становится отличительной чертой человеческого действия. Творческой тут оказывается напоследок вообще всякая деловитость. То, что таким образом хочет выдвинуть себя на место сверхчуждого мира, является видоизменениями христианско-церковного и теологического миростолкования, которое переняло свою схему порядка, иерархичности сущего из эллинистически-иудейского мира и основные черты которого были намечены в начале западной метафизики Платоном» (цит. по: 19, 63, 65).

академической традиции любители поп-музыки подразумевают под «классикой» все, что не является фольклором, джазом и роком). Так же как в процессе ходьбы мы не думаем о передвижении ног, так и профессиональное сознание, постигающее музыку, не замечает своего «хода». А «ход» этот состоит в том, что прежде чем определять музыкальные явления и законы, музыковед уже обладает твердым определением музыки как «этой вот» традиции. До того как выработать музыкально-эстетические категории, в исследователе уже работает исходная «категория», обозначающая для него музыку как таковую. Классико-романтическая традиция, если говорить аристотелевским языком, и является «первичной категорией», к которой прикладываются категории «вторичные», фиксирующие видовые отличия и свойства определяемого.

Пояснить соотношение этой исходной и вторичных категорий музыкальной эстетики можно еще одним рассуждением М. Хайдеггера. «Называя „это вот нечто“ дверью, мы, конечно, определяем данную вещь как то, что она есть; но внутри этого определения, опережая его, обязательно кроется другое, более исходное: дверь, прежде чем названа дверью, уже предстала нам как „это вот нечто“... Категория „нечто“ первичнее категории „дверь“»³. В контексте мысли Хайдеггера «это вот нечто» — само бытие в его непреложной данности сознанию, т. е. «нечто» сразу и предельно всеобщее, и конкретное, как сущность, так и явление в их взаимной прозрачности. Оставляя в стороне концептуальные цели хайдеггеровской конструкции, укажем лишь на ее практический смысл в применении к нашей теме. А он состоит в том, что для сознания музыковеда в самом деле первична не «музыка» в целом, а «это вот нечто» — впитанная им в строй профессионального самочувствия конкретная художественная традиция. Она сразу является для него и сущностью, и данностью музыки, причем то и другое слиты до неразличимости. Когда это «нечто» названо именем определенной музыкально-исторической эпохи, то на уровне рефлексии, на уровне вторичных категорий происходит расщепление «музыки вообще» и данной традиции. Но как явленность «этого вот» просвечивает за его именем — за «дверью», так и изначальная данность музыки сознанию музыковеда в облике «этой» традиции сквозит в способе понимания любой музыки.

Вот почему столь естественны (и вряд ли устранимы до конца) аберрации при исследованиях глубоко инотрадиционных видов музицирования. Например, Э. Е. Алексеев, справедливо критикуя попытки музыковедов-этнологов уложить раннефольклорную мелодику в звукорядные схемы за перенос профессиональных европейских представлений на чуждый им материал, сам никуда не уходит от догмата звукорядности. Его понятие «лад без звукоряда» (8) именно негативностью своей выражает зависимость от «этого вот», которая воспитана нашей профессиональной школой (А. Б. Маркс, бывший одним из ее основоположников, напомним, «начинал с простейшего, а именно — определенных звуковых рядов»).

³ См. в обзоре: 19, 48—49.

Лежащий в основе сегодняшнего осознания музыки классико-романтический пантеон составляет оценочное априори всякого исследовательского подхода к искусству звуков. Теория ценности, которая, казалось бы, должна развенчивать психологическую априорность оценок, на деле лишь утверждает изначальную оценочную установку. Она генерализует локальные качества музыки XVIII—XIX веков, превращая их в понятия-критерии, прилагаемые к любому историческому стилю.

Эта генерализация откладывается на историческом мышлении музыковеда. Дело не в том, что исследователь не в состоянии открыться разноисторическим фактам и ощутить самобытность музыки иных эпох и регионов. Он, безусловно, и может это сделать, и сегодня даже видит свой долг в преодолении укорененности в привычном музыкальном языке. Едва ли не единодушное осуждение музыкального европоцентризма — свидетельство императивности, обретенной «иным» по отношению к «своему» в современной музыковедческой мысли. Однако, как выясняется, легче провозгласить в принципе самобытность «иног», чем на деле переступить через «свое». И если исследования неевропейских культур, пока что для «среднестатистического» европейского музыканта далеко маячащих на горизонте «музыки вообще», делают первое, то отношение к сегодняшнему пласту массовых жанров, властно вторгшихся в сердцевину европейской музыкальной жизни (вторгшихся, между прочим, не без внеевропейских стимулов), показывает, что второе осуществить труднее. Несмотря на обильные разговоры об изжитости разграничений «Е»- и «У»-музыки (257, 22), никак не приживается их сведение к общим понятиям — не приживается до такой степени, что «У»-музыка либо вовсе не находит отражения в музыковедческих работах, либо концентрирует вокруг себя «свое» музыковедение, оперирующее категориями, которые кажутся сленгом, либо предполагает в сознании «высокой» науки отказ от единого понятия музыки (Дальхауз в этой связи ставит в пример более селективный язык литературоведения: «Никто не возражает против разделения между современной лирикой и бульварными газетами, так как не существует обычая называть обе области одним термином „литература“, хотя по условиям языка это и возможно» — 244, 356).

Так или иначе, в сознании музыковеда «золотая эпоха» XVIII—XIX веков привязывает к себе и отталкивает от себя разнородную историческую фактографию, выстраивая из нее тем самым отражение себя самой. В результате, как мы видели, исторический образ музыки в пределе апроцессуален и лишен диалектики качественных трансформаций. В нем не разное предполагает разное, а одно и то же скрывает и вновь открывает себя.

Но ведь функцию школы классико-романтическая традиция обретает о б ъ е к т и в н о. Таков ход музыкальной истории в Европе. Поэтому можно думать, что реальная музыка своим развитием «сама» навязывает ученым те оценочные стереотипы, которые далее теоретически «отчуждают» эту реальную музыку от нее самой и порождают неадекватные ей трактовки музыкальной ценности, истории

и смысла. Насколько же оправдан в таком случае будет разговор об их неадекватности, если эти трактовки в конечном итоге спровоцированы самой музыкой?

Правда, сомнение может показаться не вполне корректным: всякое мышление спровоцировано бытием, что не гарантирует сто-процентной адекватности в отражении мыслью действительности.

Чтобы не увязнуть в неразрешимой дилемме «адекватность» или «неадекватность» мысли о музыке — самой музыке, следует понять дело таким образом, что через «заблуждения» музыкальной эстетики искусство высказывает некую истину о себе самом, — так же, как, скажем, через религиозные иллюзии свидетельствует о себе, по К. Марксу, «саморазорванность земной основы» (3, 263). Конечно, эстетическое исследование — это, в отличие от религиозного мифа, не идеальная компенсация реальности (несмотря на расхожие мнения о том, что искусствовед — это, как правило, несостоявшийся творец искусства). В искусствознании, однако, существует не меньшая (хотя и не обладающая компенсаторным значением) зависимость мысли от художественной реальности. Без превращения художественного мира в «мой» мир никакое постижение искусства невозможно. И обратно, нет художественного мира без «меня». Потому искусствознание — диалог с искусством, а не сторонний монолог о нем.

М. М. Бахтин писал: «Точные науки — это монологическая форма знания: интеллект созерцает вещь и высказывается о ней. Здесь только один субъект — познающий (созерцающий) и говорящий (высказывающийся). Ему противостоит только безгласная вещь. Любой объект знания (в том числе человек) может быть воспринят и познан как вещь. Но субъект как таковой не может восприниматься и изучаться как вещь, ибо как субъект он не может, оставаясь субъектом, стать безгласным, следовательно, познание его может быть только диалогическим» (17, 363). Искусствознание в своих генерализациях той или иной традиции как раз и отзывается на ее «голос» — «голос субъекта». Но, как мы видели, отзывается, превращая в «вещь» (гася самостоятельные «голоса») все то в искусстве, что выходит за рамки исходной, отправной для ученого традиции. С этим как раз и связано взаимопроникновение мифифицирующего и адекватно отражающего искусство знания о нем.

Почему же так получается? В монографии показано: имеется круг между оценочными предпочтениями «своей» традиции и теоретической разработкой проблем искусства в целом. Пребывая в этом круге, исследователь, как можно судить по материалам зарубежной музыкальной эстетики, не отдает себе отчета в своей включенности в диалог. И потому если музыка — полноправный субъект этого диалога, то ученый-музыковед оказывается его субъектом в недостаточной мере. Он говорит «голосом традиции», не отделяя свой собственный «голос» от нее. Думая, что он постигает музыку с (мнимой) дистанции, как «вещь», он изолируется от осознанного диалога с искусством. От него, как от стенки, «отскакивают» поданные музыкой «реплики», а эхо удара — в виде спровоцированных «своей»

традицией обобщающих построений — обнаруживает, что сам музыковед является как бы «безгласной вещью», не имеет своего собственного «голоса».

В круг диалога надо войти сознательно, чтобы стать его активным субъектом и, следовательно, обрести свой самостоятельный теоретический «голос», наделив тем самым «правом голоса» и историческое многообразие искусства, находящееся за пределами «своей» традиции.

Сделать это можно (а сделать это — значит развернуть собственно объективное содержание искусствоведческой истины) посредством философско-методологической рефлексии, направленной на осознание привычной практики искусствоведческого исследования. Выявляя существующий в ней, но скрытый от нее самой диалогический смысл взаимоотношений искусства и философии, или, шире, искусства и контекста культуры, философско-методологическая рефлексия способна провести демаркацию между локальной «своей» традицией и обобщенным теоретическим образом искусства, показать не только «свое» в «ином», но и обратно, а тем самым — снять детерминирующее влияние «школы», дополнив и скорректировав ее в роли определителя строя искусствоведческого профессионализма. Собственно говоря, это мы и пытались сделать, интерпретируя парадоксы музыкальной эстетики.

Направленность приведенной интерпретации, говоря кратко, сводится к тому, что профессиональное музыкальное искусство Европы, в отличие от инорегиональных типов музыкального профессионализма, выработало ценность автономной музыки. Она смогла стать самостоятельным языком, который не нуждается в объясняющем ряде значений в виде текста, жизненной ситуации музицирования или даже (как в профессиональном инструментализме восточных культур) в виде жесткого жанрового канона, закрепляющего за определенным типом звуковой структуры определенный круг немusicalных значений. Это известно, и об этом говорится, в частности, во многих из проанализированных концепций. Это — та основная «реплика», которую «подает» музыка музыкальной теории. А теория реагирует на нее странно. С одной стороны, она поступает вполне рационально: констатирует автономию как специфически европейский феномен, т. е. признает ее историческую и региональную ограниченность. Но, с другой стороны, совершает нечто неоправданное: фактически выводит из этого ограниченного феномена всю систему обобщений музыки, предельно «разграничивая» автономию.

Через эту двойственность обращения науки с музыкальной автономией сказывается суть самой автономной музыки (а вместе с ней — всей европейской музыкальной истории, которая ее породила): музыка впитала в себя мировоззренческий дуализм «посу-» и «потустороннего», когда «эта сторона» мира оправдана лишь постольку, поскольку есть подлинно ценная «та». Привычка исходить из автономии, исследуя музыку иных веков, — привычка, порожденная школой (то есть самой музыкой в ее развитии), — как раз и свидетельствует, что ценностный авторитет идеальной запредельности (авто-

номной музыки) «оправдывает» реальную эмпирию до- и поставтономных явлений музыкальной истории. В свете этого обстоятельства кажется далеко не случайным, что истоки профессиональной музыки в Европе связаны с христианскими институтами культуры, или что до сих пор институты высокого музыкального профессионализма (концертный зал, оперный театр, учебные музыкальные заведения) противостоят как «храмы искусства» «мирской» стихии стадионов, улиц, эстрадных подмостков и т. п. Отгороженность этих «храмов» от быта, а не только их высота (иногда мнимая, выродившаяся) тоже выражает мировоззренческий принцип автономной музыки, которая оборвала свои связи с жизненным контекстом, став благодаря этому обобщением, вмещающим любой контекст, языком, вбирающим любое слово, — став подлинным «миром музыки», противостоящим музыкальной повседневности, житейскому миру «музычки».

Но, как мы видели, теории, генерализующей (вполне в духе самой автономной музыки, которая выдвигает себя на роль «школы») признаки традиции XVIII—XIX веков, не удастся дать ее же адекватный теоретический образ. Получается, что музыка, породившая данную теорию, не совпадает в ней сама с собой. Иными словами, музыка не совпадает со своей рационализацией, со своим собственным «рацио». Как же так? Думается, что за этим противоречием кроется сущностная специфика автономной музыки, которую можно понять как тенденцию (но не реализованный результат) к единению безусловно действующих эмоциональных эффектов и отвлеченной логики универсального конструирования (иными словами, если пользоваться оппозицией XIX века, — *чувства и числа*). В реальности такое единение — редкостное исключение (произведения И. С. Баха, например); чаще автономная композиция тяготеет или к «Грезам любви», или к «Структурам». В первом случае она приближается к «музычке»; во втором — элитаризуется, теряет публику. В автономной музыке воплощена утопическая надежда на гармонию эмоционального и рационального; идеальный образ человеческого благородства, воплощающего этику меры. Эта этика есть ее высший эстетический критерий, до которого она, однако, «дотягивается» не всей совокупностью опусов, ее представляющих, а лишь редчайшими шедеврами. Иными словами, автономная музыка — это музыка, обрешкая себя на такую высокую мерку, по отношению к которой можно находиться только «внизу». И не случайно художественные неудачи вне автономной музыки (скажем, в сфере шлягера) оцениваются более снисходительно, чем в ней; для «музычки» достаточно уже того, что она соответствует своим меркам, своим прикладным задачам.

В этом смысле автономная музыка так же исключительна в контексте мировой музыкальной культуры, как в ней самой исключительны шедевры. И то, что эта музыкальная традиция «противоречит сама себе» (когда создает свой неадекватный теоретический образ), — свидетельство неустойчивости, хрупкости, неадекватности ее механизмов самосохранения (музыковедческая и эстетическая

мысль — тоже такие механизмы). Возможно, сегодня уже и нельзя говорить о традиции автономной музыки как о еще существующей в качестве актуального типа творчества. Во всяком случае, большая часть современных композиторских поисков явно ушла от ориентиров музыкальной автономии туда, где музыка никогда не вставала в оппозицию к текущей повседневности, не претендовала на самостоятельность, — и прежде всего в область неевропейских традиций. Да и захват слуха публики массовыми жанрами упраздняет идею музыкальной автономии.

Вообще, исторический фон автономной музыки, — фон, который сложился под воздействием совсем иных принципов, — настолько подавляет (количественно, по меньшей мере) завоевания трех — XVII, XVIII, XIX — веков, что кажется: автономная музыка не просто исключительна, она — исключение, своего рода «аномалия» в контексте истории музыки мира. «Аномалия», выдвинувшая себя на роль образцовой нормы — на роль «школьной» традиции; элитарность этой школы и отсутствие всякой школы в музыке массовых жанров; величайшие художественные достижения и — все более узкий круг преданных им слушателей... Парадоксы эстетических теорий в конце концов лишь отражают эти парадоксы питающей их музыкальной традиции. Где-то «на дне», в «осадочных породах» этого комплекса противоречий лежит парадокс исторической жизни высших ценностей, и прежде всего этических: они существуют, хотя реализуются лишь в исключительных случаях; история «аморальна», но судим мы о ней и стремимся делать ее, исходя из этических императивов.

Если свернуть эту интерпретацию в «сухую» методологическую формулу, то можно во всяком случае сказать, что через отражения в противоречиях музыкальной эстетики музыка свидетельствует свою неразрывную связь с определенным социальным и духовным контекстом.

Поэтому, вступая в исследовательский диалог с искусством, ту точку, от которой делается шаг внутрь диалогического круга, приходится определить как точку (точнее — горизонт) общекультурного контекста. Если же отталкиваться от этой точки, то вступить в круг познания музыки придется на историческом его участке. Проблемы музыкальной истории и станут в новой музыкально-эстетической парадигме ключевыми проблемами. Этот ключ способен разомкнуть противоречия в трактовках музыкального смысла. С его помощью можно теоретически выстроить множество внемузыкальных и внутримузыкальных концептов звукового языка в единство, стержнем которого будет последовательное «откладывание» художественной историей разнокачественных связей между звуковым мышлением и культурным бытием людей в «копилку» логики звуковых форм. Композиторское строительство формы предстанет тогда как своего рода «преобразование» истории, «работа с историей», а значит — в свете такой фундаментальной категории, каковой является категория деятельности. Не развертывая здесь подробно объяснительных импликаций этой категории, укажем лишь

одну: деятельность составляет объективную природу человеческих ценностей (90). Ценности можно понять как снятый смысл исторического движения деятельности. Поэтому историческая концентрированность музыкального смысла в произведении, когда она достигнута автором, обуславливает художественную ценность о п у с а.

Такова вкратце та парадигма музыкальной эстетики, которая кажется перспективной (см. подробнее: 97).

Но вернемся к исходному пункту этой альтернативы. Он может вызвать сомнения. Мы исходим из истории; но где гарантия, что оценочное априори не отдаст нас во власть иллюзий? Кто поручится, что картина истории не сформирована в нашем сознании приверженностью к локальным оценочным установкам, заложенным в нас самой музыкой?

Думается, однако: поскольку мы сознательно вступили в диалог, которым внушена нам определенная ценностная мера понимания музыки, то мы тем самым осознали эту меру в ее существовании: как способ связи конкретно-исторических музыки и контекста культуры. Поскольку же такое осознание предполагает, что история музыки — не просто и не только история музыки, но также в значительной степени история социокультурных связей искусства, то, исходя из последних, мы уходим от собственно музыкальных оценочных установок как детерминант исторического обобщения.

Правда, понимание социокультурной истории также подчиняется оценочному интересу, который продиктован социальной позицией субъекта познания (40, 6—7). Но не все социальные позиции порождают такие оценочные детерминанты, которые деформируют картину истории. Есть по меньшей мере одна позиция, напротив, требующая объективного познания общественного развития. Для этой позиции вся история в целом и есть оценочное априори. На вопрос «возможно ли вообще не одностороннее познание исторического предмета, но рассмотрение его в соответствии с его собственной мерой?» (71, 148), дается следующий ответ: «В понятии (т. е. в истинном научном отражении. — Т. Ч.) предмет охватывается не с точки зрения частной, узкопрагматической цели, потребности, а с точки зрения практики человечества во всем всемирно-историческом ее объеме и развитии. Только эта точка зрения и совпадает в своей перспективе с рассмотрением предмета с точки зрения самого предмета» (37, 28). Речь, таким образом, идет о целевой ценности, сформулированной В. И. Лениным в отношении обществензнания в целом: «Самая высшая задача... охватить... объективную логику... эволюции общественного бытия в общих и основных чертах с тем, чтобы приспособить к ней свое общественное сознание...» (5, 345). Осознанию ценностного императива истории в целом способствует позиция передовых социальных сил, для которых значим общечеловеческий масштаб истории, а не узкопрагматический социальный интерес.

Культуру (музыкальную в том числе) делает и понимает лишь такой субъект, который приобщен к общечеловеческим ценностям (90, 125). На общечеловечески-предельную точку зрения становится

ся — «ставится» своим гением — каждый великий Музыкант; ценность его творений потому и «собирает» в себе перспективу музыкальной истории. Следовательно, и для исследователя музыкально-эстетических проблем должен существовать путь от истории к ценности. И если таково оптимальное движение на уровне методологической парадигмы музыкальной эстетики, то на мировоззренческом уровне совершается как бы противодвижение: от приоритета общечеловеческих ценностей к адекватному видению исторического развития общества и культуры, немислимому вне такого приоритета. И эта мировоззренческая детерминанта образует вместе с методологической круг — расширение круга между психологическим оценочным априори и селективным взглядом на историю, который наблюдался в музыкально-эстетических концепциях, рассмотренных в этой книге. Так что в диалог мы и в самом деле вступили, и в самом деле стали активными его субъектами, раз, сохранив его круговую природу, в то же время трансформировали его смысл.

* * *

Впрочем, не знаю, насколько реалистичен (или утопичен) путь преодоления коренных трудностей эстетического обобщения искусства. В конце концов под грузом сомнений может показаться, что и трудности надуманы, и музыкальная эстетика излишня. Разве не достаточно для любви к искусству и для профессионального ориентирования в нем знать «даты жизни и творчества» или закономерности строения фуги? И неужели недостаточно общезстетических определений прекрасного, чтобы выразить нашу причастность к верховным этапам гуманитарной мысли и, следовательно, подтвердить наше право судить об искусстве?

Но музыка не сводится к «датам жизни и творчества»; она шире. А общие определения эстетики, даже если и верны в последнем философском счете, в силу своей абстрагированности от отдельных видов искусства, «шире» нашего художественного опыта.

Музыкальная эстетика как наука определена тем, что разрозненные системы выводов музыковедения, касающиеся отдельных аспектов искусства звуков, интегрируются в ней, подводясь к решению взаимосвязанных вопросов: вопросов истории, смысла и ценности музыки. Ими представлены те стороны музыкальной специфики, которыми музыкальное искусство непосредственно вписано в человеческую культуру. Эти вопросы, следовательно, «пограничны» в отношении того, чем специфична музыка как явление культуры и чем она неспецифична — чем тождественна культуре в целом. В музыкальной эстетике музыка «говорит» о своем месте в культуре, а культура «говорит» о месте в ней музыки. Этот диалог задает понимание места в самой музыке ее отдельных явлений и законов, наблюдаемых музыковедом.

Потому вне контакта с музыкальной эстетикой, в отрыве от нее музыковедение (если огрублять) будет только з н а т ь, что «есть» в музыке, но н е п о н и м а т ь, что это «значит». А когда нет понимания значения, то сфера фактического «есть» вмещает в себя что

угодно: и то, что действительно есть, и то, что формально как бы есть, но чего, по существу, нет (всякого рода мнимости — вроде черт сонатности, находимых чуть ли не в макоме).

Перспективы развития музыкознания, которое (поскольку реально оно, конечно же, не просто знает, но и понимает значение знаемого) постоянно порождает из себя музыкальную эстетику, во многом связаны с методологически дисциплинированным продумыванием этой все время возникающей в нем области научной проблематики. А такой цели не достичь, если не рассмотреть критическим взглядом уже сложившиеся облики музыкально-эстетической традиции.

Верно будет в заключение еще раз подчеркнуть поисковый, гипотетический характер проведенного исследования. Очевидно, что одним путем, насколько ни казался бы он «столбовым» самому автору, не прийти к достаточно полному представлению о том, какой должна быть музыкальная эстетика, что в ней определено ее «судьбоносными» противоречиями, какие это противоречия, как, наконец, выражены они в имеющихся научных материалах. Необходимы альтернативные исследования, нужно пройти множеством путей. И автор не может не заставлять себя верить, что в будущем и сам он еще найдет другую дорогу в лабиринте «последних вопросов» музыкального искусства — в лабиринте, возможно, лишь обманчиво выпрямленном на этих страницах.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

- ВФ — Вопросы философии
РС — реферативный сборник
СМ — Советская музыка
AfMw — Archiv für Musikwissenschaft
BzmH — Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg, 1975
JbP — Jahrbuch für Musikbibliothek Peters
Mf — Die Musikforschung
MQ — The Musical quarterly
MV — Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln, 1973
«NE» — Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik. Graz, Wien, 1981
NZfM — Neue Zeitschrift für Musik
ÖMz — Österreichische Musikzeitschrift
SMz — Schweizerische Musikzeitung
SzTm — Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Regensburg, 1967

1. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, 2-е изд., т. 20.
2. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, 2-е изд., т. 23.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, 2-е изд., т. 42.
4. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, т. 46, ч. 1.
5. Ленин В. И. Полное собрание сочинений, 5-е изд., т. 18.
6. Ленин В. И. Полное собрание сочинений, 5-е изд., т. 29.
7. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии//О современной буржуазной эстетике. М., 1972.
8. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. М., 1986.
9. Амброс А. В. Границы музыки и поэзии. СПб. — М., 1889.
10. Антонова О. Кризис буржуазной культуры и его проявление в теологических концепциях музыки//Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1983. Вып. 5.
11. Античная музыкальная эстетика/Сост. А. Ф. Лосев, В. П. Шестаков. М., 1960.
12. Арсланов В. Г. Миф о смерти искусства. М., 1983.
13. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.
14. Бабушкин В. У. Феноменологическая философия науки. М., 1985.
15. Барг М. А. Категории и методы исторической науки. М., 1984.
16. Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма. М., 1987.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
18. Бессонов Б. Н. Мироззренческий смысл и идеологическая направленность философской герменевтики//Герменевтика: история и современность. М., 1985.
19. Бибихин В. В. Европейский нигилизм//Работы М. Хайдеггера по культурологии и теории идеологий. М., ИНИОН, 1981.
20. Бородай Ю. М., Келле В. Ж., Плимак Е. Г. Наследие К. Маркса и проблемы теории общественно-экономической формации. М., 1974.
21. Гадамер Х. Г. Истина и метод. Фрагменты//Философские науки, 1987, № 6.
22. Гайденко П. П. Философская герменевтика и ее проблематика//Природа философского знания. М., 1975. Ч. 1.
23. Гайденко П. П. М. Хайдеггер и современная философская герменевтика//Новейшие течения и проблемы философии в ФРГ. М., 1983.
24. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики. М., 1895.
25. Григорьян Б. Т. Философская антропология. М., 1982.
26. Губман Б. Л. Эволюция неотомистской концепции смысла истории// ВФ, 1983, № 3.
27. Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. М., 1975.
28. Дильтей В. наброски к критике исторического разума//ВФ, 1988, № 4.
29. Жуков Е. М. Очерки методологии истории. М., 1980.
30. Зись А. Я. Конфронтации в эстетике. М., 1980.
31. Зись А. Я., Стафеецкая М. П. Методологические искания в западном искусствознании. Критический анализ современных герменевтических концепций. М., 1984.
32. Зись А. Я. Философское мышление и художественное творчество. М., 1987.
33. Злобин Н. С. Культура и общественный прогресс. М., 1980.
34. Золта Д. Т. Адорно и негативность философии музыки//ВФ, 1971, № 8.
35. Золта Д. Барток и франкфуртская школа//ВФ, 1975, № 9.
36. Идеалистическая диалектика в XX столетии/Отв. ред. Ю. Н. Давыдов и М. Б. Минтин. М., 1987.
37. Ильенков Э. В. Диалектика абстрактного и конкретного в «Капитале» Маркса. М., 1960.
38. Ильин В. В., Калинин А. Т. Природа науки. М., 1985.

39. Кантор К. М. Философия и культура в историческом развитии человечества// ВФ, 1983, № 7.
40. Келле В. Ж. Ковальзон М. Я. Теория и история. М., 1981.
41. Комаров М. С. Соцнобиология и проблемы человека//ВФ, 1985, № 4.
42. Кон И. Общая эстетика. М., 1921.
43. Кон Ю. Пьер Булез как теоретик (взгляды композитора в 1950—60-е годы)// Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1983. Вып. 4.
44. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л., 1979.
45. Кризис современной религии и мистицизм. М., ИНИОН, 1985.
46. Кун Т. Структура научных революций. М., 1977.
47. Левада Ю. А. Историческое сознание и научный метод//Философские проблемы исторической науки. М., 1969.
48. Левчук Л. Т. Критика психоаналитической концепции художественного творчества. Автореферат докторской диссертации. Тбилиси, 1980.
49. Лосев А. Ф. Языковая структура. М., 1983.
50. Лукьянов В. Г. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. Л., 1978.
51. Луначарский А. В. Вопросы социологии музыки. М., 1927.
52. Любимова Т. Б. Проблемы социологии музыки Т. Адорно//ВФ, 1977, № 9.
53. Любимова Т. Б. Музыкальное произведение и «социология музыки»//Эстетика и жизнь. М., 1979. Вып. 6.
54. Мазель Л. А. Эстетика и анализ//СМ, 1966, № 12.
55. Марксистско-ленинская теория исторического процесса/Отв. ред. В. Ф. Константинов и Ю. К. Плетников. М., 1981—1987. Т. 1—3.
56. Межуев В. М. Культура и история. М., 1977.
57. Мельвиль Ю. К. Пути буржуазной философии XX века. М., 1983.
58. Михайлов Ал. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно// О современной буржуазной эстетике. М., 1972.
59. Михайлов Ал. В. Музыкальная социология: Адорно и после Адорно//Критика современной буржуазной социологии искусства. М., 1978.
60. Михайлов Ал. В. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX в.//Музыкальная эстетика Германии XIX в. М., 1981. Т. 1.
61. Молленгауэр Н. Музыкальное искусство и христианская религия. М., 1910.
62. Молчанов В. И. Априорное познание и феноменология Э. Гуссерля//ВФ, 1978, № 10.
63. Музыкальная эстетика Германии XIX века/Сост. Ал. В. Михайлов и В. П. Шестаков. М., 1981—82. Т. 1—2.
64. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII—XVIII веков./Сост. В. П. Шестаков. М., 1971.
65. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
66. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
67. Немировская Е. Критические заметки о теории «художественного символизма» Сусанны К. Лангер//Эстетические очерки. М., 1973. Вып. 3.
68. Ницше Ф. Веселая наука//Собр. соч., т. VII. М., 6/г.
69. Общество и природа. Исторические этапы и формы взаимодействия/Отв. ред. М. П. Ким. М., 1981.
70. Подорога В. А. Проблема языка в «негативной» философии Т. В. Адорно// ВФ, 1979, № 2.
71. Принцип историзма в познании социальных явлений/Отв. ред. В. Ж. Келле. М., 1972.
72. Притыкина О. О методологических принципах анализа времени в современной западной музыкальной эстетике//Кризис буржуазной культуры и музыка. Л., 1983. Вып. 5.
73. Проблемы философии культуры. Опыт историко-материалистического анализа/Отв. ред. В. Ж. Келле. М., 1984.
74. Ракитов А. И. Историческое познание. М., 1982.
75. Раппопорт С. Х. Искусствознание и точные науки//Искусство и точные науки. М., 1979.

76. Риккерт Г. О системе ценностей//Логос, М., 1914.
77. Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо//Проблемы музыкального ритма. М., 1978.
78. Сапонов М. А. Искусство импровизации. М., 1982.
79. Сатдинова Н. Х. Социобиология — «за» и «против»//ВФ, 1982, № 3.
80. Социальная философия франкфуртской школы. М. — Прага, 1975.
81. Социкультурные утопии XX века. М., ИНИОН, 1985. Вып. 3.
82. Тавризян Г. М. Наука и миф в морфологии культуры О. Шпенглера//ВФ, 1984, № 8.
83. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Л., 1987.
84. Уколов В. Музыкально-историческая концепция Вальтера Виоры//Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1983. Вып. 4.
85. Фарбштейн А. А. Музыка и эстетика. М., 1976.
86. Фарбштейн А. А. Некоторые тенденции современной философии музыки//СМ, 1979, № 1.
87. Фарбштейн А., Ключев А. Фрейдизм и музыкознание Запада//Кризис буржуазной культуры и музыка. Л., 1983. Вып. 5.
88. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1986.
89. Холопов Ю. Н. Музыкально-эстетические взгляды Х. Шенкера//Эстетические очерки, вып. 5. М., 1979.
90. Чавчавадзе Н. З. Культура и ценности. Тбилиси, 1984.
91. Чередниченко Т. В. Два аспекта понятия «музыкальное произведение» (по работам К. Дальхауза, Х. Х. Эггебрехта, Т. Кнайфа). Обзор//РС Музыка, вып. 2. М., Информкультура, 1978.
92. Чередниченко Т. В. Проблематика «новой музыкальной эстетики» (по трудам музыковедов ФРГ 60—70-х годов). Обзор//РС Общие вопросы искусства. М., Информкультура, 1981. Вып. 1.
93. Чередниченко Т. В. Проблема музыкального пространства и времени в музыкознании и музыкальной эстетике 60—70-х годов. Обзор//РС Общие вопросы искусства. М., Информкультура, 1981. Вып. 3.
94. Чередниченко Т. В. Герменевтика и музыкознание. Обзор//РС Общие проблемы искусства. М., Информкультура, 1984. Вып. 1.
95. Чередниченко Т. В. Эстетика консерватизма//СМ, 1984, № 2.
96. Чередниченко Т. В. Критика современных зарубежных музыковедческих концепций 70—80-х годов. Обзор//РС Музыка. М., Информкультура, 1985. Вып. 1.
97. Чередниченко Т. В. Современная марксистско-ленинская эстетика музыкального искусства. Проблемы и перспективы развития. М., 1988.
98. Черкас Н. Н. О музыкальности как основном вопросе музыкальной эстетики. Пг., 1915.
99. Черняк В. С. История. Логика. Наука. М., 1986.
100. Шахназарова Н. Г. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. М., 1975.
101. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983.
102. Швырев В. С. Теоретическое и эмпирическое в научном познании. М., 1978.
103. Швырев В. С. Научное познание как деятельность. М., 1984.
104. Шевченко В. Н. Социально-философский анализ развития общества. М., 1984.
105. Юдин Б. Г. Научное знание как культурный объект//Наука и культура. М., 1984.
106. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству//Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987.
107. Якобсон Р. О. Избранные работы. М., 1985.
108. Яковлев А. Н. Перестройка необходима//Правда, 10 апреля, 1987.
109. Ясперс К. Современная техника//Новая технократическая волна на Западе. М., 1986.
110. Adorno Th. W. Motive V. Hermeneutik//Anbruch, 1930, XII.
111. Adorno Th. W. Prismen. Fr. a. M., 1955.

112. Adorno Th. W. Philosophie der Neuen Musik. 2. Aufl. Fr. a. M., 1958.
113. Adorno Th. W. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Fr. a. M., 1970.
114. Adorno Th. W. Ästhetische Theorie. Fr. a. M., 1970.
115. Andraschke P. Kompositorische Tendenzen bei Karlheinz Stockhausen seit 1965//«NE».
116. Arnheim R. Perceptual Dynamics in Musical Expression//MQ, 1984, № 3.
117. Bauer Br. Geschichte der Politik, Cultur und Aufklärung des 18. Jahrhunderts, Charlottenburg, 1843. Bd. 1.
118. Becking G. Der Musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg, 1928.
119. Bekker P. Materiale Grundlagen der Musik. Wien — N. Y., S. a.
120. Bekker P. Organische und Mechanische Musik. Bln. u. Lpz., 1928.
121. Bengtsson J. «Verstehen» — Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz//MV.
122. Bittner R. Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik//BzmH.
123. Blaukopf K. Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung des Soziologie der Tonsystem. Niederteufen, 1972.
124. Boehmer K. Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik. Köln, 1966.
125. Braun W. Kretzschmars Hermeneutik//BzmH.
126. Dahlhaus C. Zu Kants musikästhetik//AfMw, X, 1953, H. 4.
127. Dahlhaus C. Über musikalischen Kitsch//SzTm.
128. Dahlhaus C. Trivialmusik und ästhetischen Urteil//SzTm.
129. Dahlhaus C. Musikästhetik. 1967. 3. Aufl. Köln, 1976.
130. Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel, Basel u. a., 1968.
131. Dahlhaus C. «Neue Musik» als historische Kategorie//Musica, 1968, № 3.
132. Dahlhaus C. Kann Musikkritik objektiv sein?//NZfM, 1969, № 7—8.
133. Dahlhaus C. Plädoyer für eine romantische Kategorie//NZfM, 1969, № 7—8.
134. Dahlhaus C. Analyse und Werturteil. Mainz, 1970.
135. Dahlhaus C. Historism a tradicja//Res facta, 1970, № 4.
136. Dahlhaus C. 19. Jahrhundert heute//Musica, 1970, № 1.
137. Dahlhaus C. Thesen über engagierte Musik//Musik zwischen Engagement und Kunst. Graz, 1972.
138. Dahlhaus C. Über die «mittlere» Musik des 19. Jahrhunderts//Das Triviale in der Literatur, Musik und bildender Kunst. F. a. M., 1972.
139. Dahlhaus C. Das «Verstehen» von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse//MV.
140. Dahlhaus C. Links und «Links»//NZfM, 1974, № 2.
141. Dahlhaus C. Die anrühige Dichotomie//NZfM, 1974, № 2.
142. Dahlhaus C. Über die Schwierigkeit vom Neue zu reden//NZfM, 1974, № 4.
143. Dahlhaus C. Über gut komponierte schlechte Musik//NZfM, 1974, № 5.
144. Dahlhaus C. Falsche Argumente//NZfM, 1974, № 8.
145. Dahlhaus C. Musikalischer Kitsch//NZfM, 1974, № 10.
146. Dahlhaus C. Was ist eine musikalischer Gattung?//NZfM, 1974, № 10.
147. Dahlhaus C. Musikgeschichte als Sozialgeschichte?//NZfM, 1974, № 11.
148. Dahlhaus C. Mendelssohn und die musikalische Gattungstradition//Das Problem Mendelssohn. Regensburg, 1974.
149. Dahlhaus C. Vorwort//Das Problem Mendelssohn. Regensburg, 1974.
150. Dahlhaus C. Was ist eine musikalische Tatsache?//SMz, 1975, № 3.
151. Dahlhaus C. Vorwort//BzmH.
152. Dahlhaus C. Fragmente zur musikalischen Hermeneutik//BzmH.
153. Dahlhaus C. Ästhetisierung//Melos/NZfM, 1975, № 1.
154. Dahlhaus C. Musikalische Moderne und Neue Musik//Melos/NZfM, 1976, № 2.
155. Dahlhaus C. Nach dem Ende der Geistesgeschichte//Melos/NZfM, 1976, № 3.
156. Dahlhaus C. Grundlagen der Musikgeschichte. Köln, 1977.
157. Dahlhaus C. Historisches Bewußtsein und Ethnologie//Mf, 1977, H. 2.
158. Dahlhaus C. Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen//Ferienkurse'78. Mainz, 1978.
159. Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik. Kassel, Basel u. a., 1978.

160. Dahlhaus C. Substanz- und Funktionsbegriffe in der musikalischen Analyse// *Studia Musikologica, Aesthetica. Theoretica. Historica*. Kraków, 1979.
161. Dahlhaus C. Über die relative Autonomie der Musikgeschichte// *Bericht über Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*. Kassel u. a., 1980.
162. Danckert W. Musik und Weltbild. Morphologie der abendländischen Musik. Bonn, 1979.
163. Doflein E. Vielfalt und Zwiespalt in unserer Musik// *Die Vielspältige Musik und Allgemeine Musiklehre*. Kassel, Basel, 1960.
164. Dorflès G. *Le Oscillazioni del Gusto*. Torino, 1970.
165. Dorner L. Zu den Grundproblem der Musikästhetik// *ÖMz*, 1975, H. 8.
166. Droysen I. G. Vorlesungen über die Freiheitskriege. Kiel, 1846, Bd. 1.
167. Droysen I. G. *Historik*. 3. Aufl. München, 1958.
168. Eggebrecht H. H. Musik als Tonsprache// *AfMw*, XVIII, 1961, H. 1.
169. Eggebrecht H. H. Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Mainz, 1972.
170. Eggebrecht H. H. Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik// *MV*.
171. Eggebrecht H. H. *Opusmusik*// *SMz*, 1975, № 1.
172. Eggebrecht H. H. *Musikalisches Denken*. Wilhelmshaven, 1977.
173. Eggebrecht H. H. Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse. Wilhelmshaven, 1979.
174. Eggli E. Probleme der musikalischen Wertästhetik in 19. Jahrhundert. Winterthur, 1965.
175. Engel G. *Aesthetik der Tonkunst*. Bln., 1884.
176. Farnsworth P. R. *Sozialpsychologie der Musik*. Stuttgart, 1976.
177. Ferrara L. *Fenomenologie as a fool for musical analysis*// *MQ*, 1984, № 3.
178. Finscher L. Gesellschaftlicher Gehalt und Aussermusikalischer Inhalt von Musik als historisches Problem// *Bericht über Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*. Kassel u. a., 1980.
179. Focht I. *Savremena estetika muzike*. Beograd, 1980.
180. Forkel I. N. *Allgemeine Geschichte der Musik*. Lpz., 1788, Bd. 1.
181. Fubini E. *Musica e linguaggio nell'estetika contemporanea*. Torino, 1973.
182. Gehring I. *Grundprinzipien der musikalischen Gestaltung*. Lpz., 1928.
183. Giesz L. *Phänomenologie des Kitsches*. Heidelberg, 1960.
184. Godwin I. *The Revival of Speculative Music*// *MQ*, 1982, № 3.
185. Gurlitt W. *Musikgeschichte und Gegenwart*. Bd. 1. Wiesbaden, 1966.
186. Halm A. *Von zwei Kulturen der Musik*. München, 1913.
187. Halm A. *Einführung in die Musik*. Bln., 1926.
188. Halm A. *Die Symphonie Anton Bruckners*. 2. Aufl. München, 1923.
189. Halm A. *Programmusik und absolute Musik*// *Der Kunstwart*, XLII, 1918—19. Bd. 1.
190. Halm A. *Das Wunder der Oktav*// *Von Grenzen und Ländern der Musik*. Gesammelte Aufsätze. München, 1916.
191. Halm A. *Von Form und Sinn der Musik*. Wiesbaden, 1978.
192. *Handbuch der Musikästhetik*. Lpz., 1979.
193. Hauptmann M. *Die Natur der Harmonik und Metrik*. Lpz., 1853.
194. Heidegger M. *Der europäische Nihilismus*. Pfullingen, 1967.
195. Heinz R. *Der Begriff «Trivial» und seine musikalische Verwandbarkeit*// *SzTm*.
196. Hennig I. R. *Aesthetik der Tonkunst*. Lpz., 1896.
197. Hennig I. R. *Einführung in das Wesen der Musik*. Lpz., 1906.
198. Henze H. W. *Exkurs über der Populismus*// *Zwischen den Kulturen*. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik. F. a. M., 1979.
199. Herder I. G. *Werke*. Hrsg. von H. Düntzer. Bln., S. a. Bd. XV.
200. Hostinsky O. *Das Musikalisch — Schöne und Gesamtkunstwerk*. vom Standpunkte der Formalen Aesthetik. Lpz., 1877.
201. Hubig Ch. *Musikalische Hermeneutik und musikalische Pragmatik*. Überlegungen zu einer Wissenschaftstheorie der Musikwissenschaft// *BzmH*.
202. Hurte M. *Musik. Bild. Bewegung. Theorie und Praxis auditivvisueller Konvergenzen*. Bonn, 1982.
203. Jauss H. R. *Geschichte der Kunst und Historie*// *Geschichte — Ereignis und Erzählung, Poetik und Hermeneutik*. München, 1973.

204. Karbusicky V. Die semantische Spezifität der Musik//Russian Literature, XII, 1982.
205. Karkoschka E. Das musikalische Kunstwerk in unserem Jahrhundert//Musik und Bildung, 1971, № 3.
206. Kaufmann N. Thesen über Wertungsforschung//ÖMz, 1967, № 11.
207. Kayser N. Lehrbuch der Harmonik. Zürich, 1950.
208. Keane D. A. Composer's Approach to Music, Cognition and Emotion//MQ, 1982, № 3.
209. Kelkel M. Meditationsmusik gestern und heute//«NE».
210. Kivy P. The Corded Shell. Reflections of Musical Expression. Princeton, 1980.
211. Kleinen G. Experimentelle Studien zum musikalischen Ausdruck. Hamburg, 1968.
212. Kneif T. Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts//Mf, 1968, № 16.
213. Kneif T. Das Triviale Bewußtsein in der Musik//SzTm.
214. Kneif T. Die Idee der Natur in der Musikgeschichte//AfMw, XXVIII, 1971.
215. Kneif T. Musikasthetik//Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. Köln, 1971.
216. Kneif T. Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik//BzmH.
217. Kneif T. Rockmusik und Wissenschaft. Aspekte einer zeitgenössischen Trivialkunst//Melos/NZfM, 1976, № 1.
218. Knepler G., Wicke P. Das Prinzip der Prinzipienlosigkeit (über: Carl Dahlhaus. Grundlagen der Musikgeschichte)//Beiträge zur Musikwissenschaft, 1979, № 3.
219. Krakauer S. Von den Letzten Dingen//Schriften, 4, 1971.
220. Kretzschmar H. Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik//JbP, 1902.
221. Kretzschmar H. Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik//JbP, 1905.
222. Kretzschmar H. Gesammelte Aufsätze aus der Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters. Lpz., 1911.
223. Krüger W. Ahnmacht und Ohnmacht in der neuesten Musik. Regensburg, 1971.
224. Kryzhanovskiy I. I. Biological Bases of the Evolution of Music. London, 1928.
225. Kühn Cl. Verlust der Unmittelbarkeit? Interpret und die analyse//Musica, 1979, № 2.
226. Kühn H. Marxistische und hermeneutische Verfahren, dargestellt an Beispielen aus der Beethovenforschung//BzmH.
227. Kullak A. Das Musikalische — Schöne. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst. Lpz., 1858.
228. Kummel W. Fr. Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu I. G. Droysen und Jacob Burckhardt. Marburg, 1967.
229. Kunze St. Wege der Vermittlung von Musik//SMz, 1981, № 1.
230. Kurzschenkel W. Die theologische Bestimmung der Musik. Neuere Beiträge zur Deutung und Wertung des Musizierens in christlichen Leben. Trier, 1971.
231. Lafité M. Carl Dahlhaus in der Gesellschaft für Musik//ÖMz, 1971, № 2.
232. Lang W. Uwagi o możliwościach uzasadniania systemów normatywnych//Etika (Warszawa), 1972, № 10.
233. Lange A. von. Mensch, Musik und Kosmos. Anregungen zu einer goetheanischen Tonlehre. Freiburg i. Br., 1956. Bd. 1.
234. Leo H. Geschichte der italienischen Staaten, Hamburg, 1832. Bd. 5.
235. Liebe-Böehmer K. Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik. Köln, 1966.
236. Liess A. Kritische Erwägungen zu einer Ganzheitsphilosophie der Musik. Wien, Köln, Graz, 1980.
237. Lissa Z. Szkice z estetyki muzycznej. Kraków, 1963.
238. Lissa Z. Nowe szkice z estetyki muzycznej. Kraków, 1975.

239. Lobe J. Ch. Lehrbuch von der musikalischen Kompositiogn. Lpz., 1860—67. B-de I—IV.
240. Lotze H. Ueber Bedingungen der Kunstschönheit. Göttingen, 1847.
241. Ludwig H. Marinn Mersenn und seine Musiklehre. Halle — Saale — Bln., 1935.
242. Mc Clain E. The myth of invariance: The origin of the gods, mathematics and music from the Rg Veda to Plato. N. Y., 1976.
243. Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Lpz., Bd. I, 1852, Bd. III, 1857.
244. Mazanec B. Der Weg ist das Ziel. Musik zwischen E- und U, bei den Darmstädter Frühjahrskursen — 1984//Musica, 1984, № 4.
245. Mersenne M. Traité des instruments à hordes. Paris, 1964.
246. Mersmann H. Versuch einer Phänomenologie der Musik//Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1922/23, № 5.
247. Mersmann H. Angewandte Musikästhetik. Bln., 1926.
248. Motte-Haber H. de la. «Das geliehene Licht des Verstandes». Bemerkungen zur Theorie und Methode der Hermeneutik//BzmH.
249. Narmour E. Beyond Schenkerism. Chicago, 1977.
250. Nohl H. Typische Kunststile in Dichtung und Musik (1915)//Vom Sinn der Kunst. Göttingen, 1961.
251. Nowak A. Geschichtsbewußtsein als Problem neuer Musikästhetik//Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein. Mainz, 1973.
252. Nowak A. Dilthey und die musikalische Hermeneutik//BzmH.
253. Opelt Fr. W. Über die Natur der Musik, Lpz., 1834.
254. Osmound-Smith D. From Myth to Music, Levi—Strauss's Mythologiques and Berisó Sinfonice//MQ, 1981, № 2.
255. Pfitzner H. Die Neue Ästhetik der musikalischen Impotenz//Gesammelte Schriften, II. Augsburg, 1926.
256. Reckow Fr. Ordnum—Begriff und frühe Mehrstimmigkeit. Zugleich ein Beitrag zur Bedeutung des «Instrumentalen» in des Spätantiken und Mittelalterlichen Musiktheorie//Basler Studien zur Musikgeschichte. Bern, 1975. Bd. 1.
257. Reinecke H. P. Gesprach mit Hansjorg Pauli//NZfM, 1981, № 1.
258. Riemann H. Grundlontien der Musikasthetik. (I. Aufl. 1887). 5. Aufl. Bln., S. a.
259. Riemann H. Die Elemente der Musikästhetik, Bln. und Stuttgart, 1900.
260. Rietmüller A. Musik als Abbild der Realität: zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Aesthetik, Wiesbaden, 1976.
261. Riezler W. Beethoven. 3. Auflage, Bln. — Zürich, 1936.
262. Ritter H. Katechismus der Musikasthetik. Würzburg, 1890.
263. Rösing H. Musikalische Stilisierung akustischer Vorbilder in der Tonmalerei. München, Salzburg, 1977, Bd. I—II.
264. Rummenhölter P. Einführung in die Musiksoziologie. Wilhelmshaven, 1978.
265. Rutz O. Sprache, Gesang und Körperhaltung. München, 1911.
266. Schaase K. Niederländische Briefe. Stuttgart — Tübingen, 1834.
267. Schering A. Musikalische Symbolkunde//JbP, Bd. XLII 1935.
268. Schumacher G. Musikästhetik. Darmstadt, 1973.
269. Sedak E. Some problems in coptemporary musical criticism//The International review of musik aesthetics and sociology. Zagreb, 1970. Vol. 1., № 2.
270. Smith F. J. Ars Nova — a re-definition?//Musica Disciplina, 1964, vol. 18.
271. Steiner R. Das Wesen des Musikalischen und das Tonerlebnis im Menschen. Dornach. 1975.
272. Stern A. Geschichtsphilosophie und Wertproblem. München — Basel, 1967.
273. Stoianova I. Die «Neue Einfachheit» in der heutigen Praxis repetitive Musik, Klangenvironments und Multimedia-Produktionsprozesse//«NE».
274. Stroh W. M. Zur Soziologie der elektronischen Musik. Zürich, 1975.
275. Stroh W. M. Zur Soziologie der elektronischen Musik in den 80-er Jahren//SMZ, 1983, № 1.
276. Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts. Regensburg, 1967.
277. Talbot M. Mysticism and the new physics. London, 1981.
278. Taruskin R. [рец. на кн.] The Corded Shell... by Peter Kivy//MQ, 1982, № 2.

279. T a t a r k i e w i c z M. L'idée de la beauté – sa grandeur et sa décadence // *Studia filozoficzne en traductions*. Warszawa, 1971, № 5.
280. T h i m u s A. F. von. Die harmonische Symbolik des Alterthums. Cologne, 1869, 1876. Hildesheim – N. Y., 1972. B-de I–II.
281. W a l l a s c h e k R. Ästhetik der Tonkunst. Stuttgart, 1886.
282. W a l l a s c h e k R. Das ästhetische Urteil und die Tageskritik // *JbP*, 1904. Lpz., 1905.
283. W e b e r W. The contemporaneity of eighteen-century musical taste // *MQ*, 1984, № 2.
284. W i o r a W. Der Trend zum Trivialen im 19. Jahrhundert. Ein Kulturgeschichtliches Nachwort // *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*. F. a. M., 1972.
285. W o l f E., P e t e r s e n - C. Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart. Breslau, 1923.
286. W o r b s H. Ch. Salonmusik // *SzTm*.

Чердниченко Т. В.

Ч 46 Тенденции современной западной музыкальной эстетики.
К анализу методологических парадоксов науки о музыке. —
М.: Музыка, 1989. — 223 с., илл.

ISBN 5-7140-0170-2

В книге освещается широкий круг идей и концепций современной западной музыкальной эстетики. Автор раскрывает методологические трудности анализа специфики музыкального искусства, намечая возможности конструктивного переосмысления теорий, разрабатываемых в зарубежной науке.

Монография

Татьяна Васильевна Чередниченко

**ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОЙ
ЗАПАДНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
ЭСТЕТИКИ**

**К анализу методологических парадоксов
науки о музыке**

Редактор *Д. Чехович.*
Художник *Б. Резников.*
Худож. редактор *Ю. Зеленков.*
Техн. редактор *С. Белоглазова.*
Корректор *М. Багрянская.*

ИБ № 3886

Подписано в набор 10.01.89. Подписано в печать 14.02.90.
Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура
литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 14,0. Усл.
п. л. 14,0. Усл. кр.-отт. 14,0. Уч.-изд. л. 16,14. Тираж 5000 экз.
Изд. № 14322. Зак. № 1540. Цена 1 р. 50 к.

Издательство „Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14
Московская типография № 6 Госкомпечати СССР,
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

ТРИДЦАТИМ СОВРЕМЕННОМЪ ЗАПАДНОМЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ ЭСТЕТИКЪ

