

Ю. Холопов

(МОСКВА)

К проблеме музыкального анализа

Термин «анализ» сегодня принадлежит к самым употребительным. Он приложен ко множеству всевозможных компонентов и процедур в музыковедческих исследованиях.

Если отбросить явные излишества и непродуманности в словоупотреблении, мы получим картину, которая свидетельствует в пользу расширяющегося значения анализа в музыковедческой науке нашего времени. Не случайно, что именно в XX в. развился и анализ как особый специфический жанр музыковедения. Анализ музыкальных произведений и в самом деле стал чем-то вроде самостоятельной науки. Из наиболее крупных работ такого жанра упомянем «Анализ фортепианных сонат Бетховена» Х. Римана¹, ряд трудов Х. Шенкера². Конечно, в той или иной форме анализ существовал и ранее³. Но в XX в. он приобрел новое качество: помимо сохраняющейся за ним служебной функции, когда он включается в комплекс других компонентов исследования, анализ приобретает также роль самостоятельной отрасли науки, как бы отпочковываясь от жанра критики.

Частичное изменение функции анализа в музыкальной науке отражает какие-то перемены в общественном бытии музыки. Конкретные связи требуют здесь еще специального исследования. Можно высказать предположение, что одной из причин новой ситуации является частичное высвобождение музыки из ее жизненно-прикладного функционального назначения. Такое высвобождение в большей мере смещает направленность теоретической мысли с за-

¹ Riemann H. L. van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten. — Berlin, 1918—1919, Bd. 1—3.

² См.: Schenker H. Beethovens Neunte Symphonie. — Wien, 1912; Der Tonwille. — Wien, 1921—1924, H. 1—10; Das Meisterwerk in der Musik. — München, 1925—1930, Bd. 1—3; Fünf Uirlinentafeln. — Wien, 1932; Neue musikalische Theorien und Phantasien. — Wien, 1935, Bd. 3 (Der freie Satz).

³ Например, у Маттезона (Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. — Hamburg, 1739), Маркса (Mark A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. — Leipzig, 1837—1847, Bd. 1—4; Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen. — Berlin, 1859, Bd. 1—2), Серова (Роль одного мотива в целой опере «Жизнь за царя», 1859, Тематизм увертюры «Леонора», 1861 и другие), Лароша (анализ «Руслана» в работе «Глинка и его значение в истории музыки», 1867).

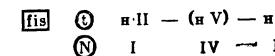
боты о соответствии музыки ее прикладному назначению на рассмотрение сущности ее самой по себе. Отсюда следует историческая детерминированность проблемы анализа; иными словами, уже само выдвижение музыковедческого анализа в качестве специальной проблемы есть отражение изменяющейся ситуации музыки в современном мире.

Вслед за указанным выдвижением анализа как особого жанра музыковедческих исследований естественно идет и постановка проблемы анализа как такового: что значит «анализ»? в каком отношении он находится к анализируемому предмету? каковы должны быть методы, предназначаемые для достижения целей анализа? Эти проблемы и составляют основной предмет рассмотрения в настоящей статье.

1. Что значит: «анализ»?

Сравним сначала некоторые конкретные виды, аспекты и методы анализа. В конечном счете все они идут сходными путями, пролагаемыми между художественным целым и его расчлененными частями, делая лишь упор на ту или иную сторону целого и преследуя в конечном счете одну и ту же цель — лучшее, более глубокое постижение музыкального произведения. Однако все же только в конечном счете. Почти незаметное или даже вовсе незаметное смещение конкретных целей или характера рассмотрения дает такую разницу в последствиях, что подчас трудно все эти процедуры называть одним и тем же термином «анализ». Нижеследующее перечисление разных видов и методов анализа не ставит целью дать им классификацию, а свободно выбирает некоторые, по каким-либо причинам представляющиеся здесь необходимыми для рассмотрения. Для удобства изложения отдельным видам и методам даны условные названия.

1.1. Анализ как практическая эстетика. — Это не вид или метод анализа, а скорее аспект его, входящий в составной частью в различные виды аналитических операций. Если музыкальная эстетика как наука, теоретическая дисциплина, у нас еще, можно сказать, не создана, все же нельзя сказать, что она не существует вовсе. Ее функцию исполняет система представлений о закономерностях построения мотива, фразы, аккорда, неквадратного периода, гармонии сонатной экспозиции и т. д., связанная с этим система оценок («хорошо», «плохо»). Анализ как прослеживание закономерностей музыки и вынесение оценок качеству композиторской работы хотя и едва ли составляет особый жанр, но встречается достаточно часто. Так, например, анализ

гармонии⁴:  в тактах 14—15 (соответствует

венно также 22—23) *Adagio* Двадцать девятой сонаты Бетховена, если при определении аккордов принимаются во внимание значения их в структуре целого, включает в сферу внимания комплекс ценностных компонентов музыки: строгий возвышенный тон звучания аккордов, великолепная идея контраста светлых по регистру, темных по ладовой окраске мажорных гармоний, отъединенных от основной беспросветной ладовой сферы и тем самым как бы возвышающихся над ней; сила противоречия между спокойствием чистых трезвучий и напряжением их тональной функции (нII как тритон к V, нV — тритон к I) и т. п. Включаемые в анализ восприятие и эстетическое переживание явлений музыки и придают определенной части анализа характер конкретно-эстетического исследования, практической эстетики.

1.2. Анализ-описание. — Всякий анализ непременно оперирует терминологическим описанием музыкальной структуры. В некоторых видах школьных работ анализ-описание необходимо как вид учебной тренировки. Научную ценность (впрочем, небольшую) этот вид анализа представляет лишь в том случае, когда описывается новое явление, для понимания которого целесообразно установить координацию с общепринятой системой терминов либо выразить в иной, но тут же объясняемой терминологической системе. Большой же частью описание — всего лишь пересказ нотного текста в общеизвестных терминах. Вредность его состоит в том, что он оценивается с точки зрения: правильно описание или нет, а не с позиций: зачем оно вообще нужно. Худший вид описательности — пересказ того, какие чувства у слушателя вызывает музыка. Аналогичная отрицательная сторона описания чувств в том, что оно выдается за раскрытие содержания (причем может оказаться, например, что изобилующая внешними эффектами и снабженная красивым заголовком пьеса Листа куда «содержательнее», чем, скажем, скромно звучащая фуга Баха).

1.3. Так называемый «целостный» или «комплексный» анализ музыкального произведения. Метод В. А. Цуккермана. — Что такое «целостный» или «комплексный» анализ, в настоящее время хорошо известно и не требует разъяснений⁵. Достиинства метода, выработанного советской нау-

⁴ Система обозначений: ①, ② — местные тоники главной тональности нII ступени. В квадрате — центральная тоника.

⁵ См. об этом специальные работы: Цуккерман В. О некоторых особых видах целостного анализа (в кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1970); Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967; некоторые статьи в кн.: О музыке. Проблемы анализа (в честь 70-летия В. А. Цуккермана). — М., 1974. Необходимо упомянуть также книгу А. К. Буцкого «Структура музыкального произведения. Теоре-

кой еще в 30-е гг., состоят в привлечении к анализу широкого круга сведений, относящихся к разбираемому сочинению, в требовании рассматривать в связи относящиеся к различным аспектам музыки данные, в том, что содержание и форма произведения должны рассматриваться в их неразрывном единстве. Нельзя, однако, сказать, что целостный анализ есть метод с точно указанным последованием действий и с резко выраженной спецификой профиля (подобно методу метрического анализа Х. Римана или Г. Катуара, «методу редукции» Х. Шенкера). Невозможность привлечения буквально всех сторон произведения для анализа, вытекающая отсюда свобода выбора только некоторых данных на практике часто приводят к превращению целостного анализа в рассказывание «обо всем понемногу». Несмотря на рассмотрение многих элементов музыки (лад, ритм, синтаксис и т. д.) в их взаимодействии (отсюда и идея «целостности», «комплексности» аналитического метода), именно целостность охвата музыки на практике часто не достигается, потому что взаимодействующие элементы трактуются как отделенные друг от друга, что означает изменение их природы. Необходимо в связи с этим изложить специфику метода целостного анализа у В. А. Цуккермана — ученого, которому принадлежит выдающаяся роль в разработке проблемы и методов целостного анализа. Здесь для нас представляет интерес не столько то общее, что свойственно целостному анализу («всестороннее изучение музыкального произведения в единстве его содержания и формы», полноценное раскрытие содержания сочинения, в связях его с исторической действительностью, но вместе с тем понимание произведения в его неповторимом индивидуальном своеобразии — 8, с. 410), сколько характерное именно для целостного анализа В. А. Цуккермана (то есть та разновидность метода целостного анализа, которая здесь условно названа «методом Цуккермана»). Речь идет об особого рода слиянии науки и искусства, что раскрыто в статье В. П. Бобровского и Г. Л. Головинского (4, с. 30—45). Авторы начинают статью словами: «Для творческого облика В. А. Цуккермана чрезвычайно характерен артистизм». Специфика аналитического метода Цуккермана состоит в органическом единстве аналитического исследования музыки и высокохудожественной ее демонстрации (самим Цуккерманом). Значение этого описывается следующим образом: «...роль восприятия, роль эмоционального переживания в качестве исходного, а главное, неотъемлемого компонента анализа трудно переоценить. Ибо за всем этим стоит, как нам думается, глубокое убеждение: истинно художественное произведение постичь до конца только одним разумом невозможно, оно постигается также интуицией или душой, если не побояться

тические основы анализа музыкальных произведений» — первую крупную работу, специально посвященную обоснованию метода «всестороннего и максимально глубокого изучения музыкального произведения» (5, с. 6), раскрытия того, как воплощается содержание взаимосвязями выразительных средств музыки, причем содержание рассматривается как «претворение действительности».

употребить это старомодное слово. Логический вывод из сказанного (к которому приходит в конце концов мыслящий студент) — анализ музыкальных произведений не только наука, но в какой-то мере и искусство, ибо требует от анализирующего не только обширных знаний, но и часто художественной восприимчивости» (4, с. 37). Нам можно было бы полностью присоединиться к наблюдениям авторов и тех пяти учеников Цуккермана, имена которых упоминаются в начале статьи (там же, с. 30). Хотелось бы только акцентировать еще одну сторону метода Цуккермана — раскрытие сущности музыки посредством демонстрации пути от «семени» — теоретической закономерности — к воплощающемуся у вас на глазах и расцветающему вплоть до подлинно художественного результата — живого звучащего музыкального произведения⁶. Это надо понимать буквально: анализ у Цуккермана увенчивается великолепным художественным исполнением разбираемого фрагмента (если необходимо — то и целой пьесы). Целостность анализа в этом смысле можно понимать не как всесторонность охвата (что недостижимо), а как полноту прослеживания пути от рационально формулируемой закономерности музыки до чувственного восприятия живого ее звучания, со всеми до конца не объяснимыми, но (при правильной демонстрации) интуитивно постигаемыми стадиями воплощения.

1.4. Метод редукции Шенкера. — Метод анализа, разработанный австрийским теоретиком Х. Шенкером и его последователями (среди них назовем Ф. Зальцера, автора книги «Структурное восприятие») приводится здесь потому, что он тесно связывается с ценностным подходом к музыкальному сочинению, притом пытается найти ее в том аспекте, который на наш взгляд наиболее близко подходит к самым сокровенным, самым сущностным сторонам нашей музыки — в гармонии. По Шенкеру в основе сочинения лежит Ursatz — первоструктура, в виде движения между звуками коренной модели музыки — консонирующего трезвучия. От этих элементарных ходов прорастают новые, более развитые слои структуры, со своими аккордами и ходами между их звуками и так далее. Шенкеровские анализы классических сочинений показывают прекрасную «гармонию гармоний», свойственную шедеврам европейской музыки XVIII—XIX вв.

1.5. Так называемые «точные методы» анализа. — Слово «точные» имеет смысл только в том случае, если есть к нему коррелят. Тем самым прочие, обычные методы музыказнания являются «неточными». Но в таком случае да позволительно будет укорить «точные» методы в неточности, начиная от названия. Стро-

⁶ Мы отдаем себе отчет в том, что подобное истолкование метода Цуккермана есть интерпретация особого рода, но позволяем себе это, усматривая в такой интерпретации плодотворные идеи для дальнейшего развития.

го говоря, точными можно называть те методы, которые дают точные результаты. Однако в немногочисленных до сих пор виденных нами «точных» методах никаких новых точных результатов не добыто. Правильнее было бы называть такие методы не «точными», а «количественно-измерительными». Притом (поучительный результат!) сразу же обнаруживается, что «точные» методы вынуждены обращаться к сторонам музыки, которые не увлекают традиционное «неточное» музыказнание — не потому, что они трудно доступны, а потому, что малоинтересны. Главный объект исследования по своей природе «неточен» (то есть не измерим количественно, хотя бы к нему и были приложимы сравнительные степени «больше», «меньше»). Кроме того, «точные» методы оказываются в роковой зависимости от аппарата «неточных». Конечно, новый подход сам по себе уже есть ценность. И в этом смысле «точные» методы заслуживают поддержки. О достижениях же их можно будет говорить лишь тогда, когда с их помощью будут поддаваться анализу те явления, с которыми обычные методы не в состоянии справиться.

Чтобы блестательно оправдать возлагаемые на «точные методы» надежды, с их помощью следовало бы решить, например, задачу такого рода: элементарный анализ структуры произведения Булеза «Молоток без мастера». «Вручную», традиционными методами это сделать трудно; притом элементарность разложения структуры на проведение серии весьма подходит для метода, носящего название структурного и относящегося к разряду точных.

Чего не должны делать «точные» методы — покидать сферу музыкального в пользу того малозначительного для музыки, что легче поддается количественно-измерительным операциям.

В очевидной связи с этимологией (греч. *análysis* — разложение, разбор; *analýo* — распускать, раскручивать, развязывать, распутывать) анализ понимается прежде всего как разъединение, расчленение целого на составляющие его части и элементы. Вместе с тем ясно, что музыкальный анализ как правило не ограничивается лишь разъятием живого музыкального целого на части. Тем более подобная операция ни в коей мере не может считаться целью анализа. Избранные в качестве примеров виды аналитических процедур везде показывают привнесение в анализ еще каких-то иного характера явлений. Одно из них общеизвестно — логически противоположный анализу синтез (можно сказать: «анализ — это синтез»). В изложенных выше пунктах синтез проявляется: в сложении из указанных аккордов гармонических последований, в свою очередь образующих целостные качества музыкально-«этического» порядка (пункт 1.1.); описательный анализ (пункт 1.2) складывает из определенных элементов картину целостных форм-схем, хотя бы и ограниченная уровнем закономерностей наиболее общего, наименее индивидуализированного порядка; целостный анализ (1.3) делает синтез одной из специальных задач; метод Шенкера (1.4) стремится на всех уровнях структуры создавать цельности, синтезируя их

из определенным образом отобранных элементов данной композиции, и, кроме того, представляя как цельность взаимодействие структур на всех уровнях; методы «точных наук» (1.5) представляются наиболее далекими от синтеза (и в этом большой их недостаток), момент синтеза в небольшой мере фигурирует в тех элементах аналитико-синтетических суждений, которые предшествуют оперированию «точными» методами и связаны с обычным музыковедческим анализом⁷.

Таким образом, нигде в вышеперечисленных видах анализа нет ограничения одним только в собственном смысле слова анализом — только разъединением, расчленением. Музыкальный анализ всегда включает и какие-то иные компоненты, прежде всего процесс синтезирования. С более широких позиций анализ как таковой вообще неотделим от синтеза, так как и то и другое суть две стороны единого процесса мышления, познания⁸.

Правомерно ли в таком случае сохранение за всеми операциями аналитического и синтезирующего характера (смысл которых при том состоит прежде всего в некоей их связи друг с другом) укоренившегося названия «анализ»? Анализ ли это? В строгом смысле если исходить из точного и буквального значения самого термина, то, по-видимому, неправомерно. Оставив сейчас в стороне различия между методами анализа (например, приведенными выше) и не вдаваясь в вопрос о сравнительной их ценности, мы можем охарактеризовать сущность того общего, что их объединяет, следующими терминами: рассмотрение, изучение, исследование, понимание, познание, мышление⁹. Конечно, допустимы любые условности в применении терминов и понятий (бывают же «красные чернила», или «*brevis*»=«краткий», обозначение самой длинной ноты), но, тем не менее, этимология слова должна служить критерием при установлении или корректировании терминологии. В таком случае перед нами, очевидно, расхождение между значением термина (расчленение) и сущностью обозначаемого им понятия (исследование; либо даже «воссочинение», синтез). Притом речь идет не только о той или иной ширине круга значений одного и того же по-разному истолковываемого понятия (анализ), а о несогласовании разных понятий. Применение термина «анализ» в значении «исследование», «познание» может вступать в явное противоречие с последними двумя терминами в их собственном значении. Так, анализ есть один из методов исследования, познания — это общеизвестно и общепризнанно. С другой стороны, то, что именуется анализом, есть вообще все исследование в месте со всеми применяемыми

⁷ Нельзя не отметить, однако, удачных (в своем роде) попыток машинного творчества (в нашей стране — работы Р. Зарипова).

⁸ «Мышление состоит столько же в разложении предметов сознания на их элементы, сколько в объединении связанных друг с другом элементов в некоторое единство. Без анализа нет синтеза» (1, с. 37). Эту мысль Ф. Энгельса приводит В. П. Бобровский в статье «Анализ музыкальный» (3, с. 139).

⁹ Трактовка анализа как исследования, познания, широко распространена в науке (см. 6, с. 50).

в нем методами; вплоть до того, что в иных случаях можно заменить один термин другим (многое ли изменится, если, скажем, вместо «Анализ модуляций в сонатах Бетховена» будет: «Исследование модуляций в сонатах Бетховена»?). Но если анализ есть один из составляющих компонентов, то есть часть, то в качестве таковой его нельзя отождествить с исследованием, познанием, как нельзя отождествить часть и целое. Как же можно согласовать между собой применение этих понятий?

Имея в виду лишь музыковедческую литературу и не обращаясь пока к некоторым специфическим особенностям музыкального анализа (о них — дальше), приведем несколько соображений, разъясняющих ситуацию.

Надо признать, что во многих случаях термины «анализ» и «исследование» (ограничиваясь этой парой, как наиболее распространенными определениями) применяются либо условно, либо приблизительно, без особого специального намерения акцентировать или хотя бы охарактеризовать именно данный профиль работы, а не другой.

Главное соображение состоит в том, что прибавление комплекса значений «исследование» («познание», «изучение», «понимание») не противоречит понятию «анализ», «анализирование»: «разложение» на части, «расчленение» делается ради познания вещи. Поэтому «анализ» есть также и исследование. Присоединение же к основе понятия новых смысловых слоев есть вещь обычная (сравнить, например, становление понятия «гармония»).

Таким образом, несмотря на частичное несоответствие первоначальному смыслу слова, применение понятия «анализ» в значении, слишком близком понятию «исследование», представляется в целом правомерным (хотя и не избавляет от некоторых противоречий, путаницы).

Но возможно указать и еще одну причину, наиболее прямо и наиболее глубоко обосновывающую правомерность доминирования термина «анализ» для обозначения наших музыковедческих, в особенности теоретических, исследований: процесс познания состоит в нахождении закона, формирующего музыкальное явление, то есть того принципа, действие которого порождает в данных условиях именно данное явление. Конечно, это не всё познание, но главная его магистраль. Отыскание же закона есть не что иное, как углубление в предмет познания, снятие «годичных колец» позднейших генетических наслойений, продвижение к коренной сущности явления, формулирование его «генетического кода». Это особого рода расчленение музыкального целого имеет все основания с полным правом называться именно анализом (разумеется, со всеми теми оговорками о неразрывной связи с синтезирующей деятельностью, которые уже приводились выше). Тем самым мы даем здесь свой ответ на поставленный вопрос «что значит: анализ?». Впрочем, мы не возьмемся выдавать такой ответ за нахождение закона для явления музыкального анализа, к чему мы стремились приблизиться, продвигаясь от общего описания явления

(здесь — анализа) к формулированию его сущности. Здесь мы находимся сейчас на ступени еще относительно общего описания закона. Нашей же более глубокой задачей мы считаем посильное приближение к закону в его специфической, а не обобщенной форме, то есть к нахождению именно музыкального закона.

Для этого нам необходимо сделать экскурс в проблему соотношения анализа и музыки-объекта. Ясно, что специфическая форма закона несет в себе отпечаток специфических свойств предмета, в данном случае — свойств музыки.

2. Анализ и музыка-объект

Из необходимого множества задач, которые ставятся перед музыкальным анализом — шире — «исследованием музыки», мы возьмем в качестве материала задачу анализа музыкального произведения как познания сущности данной музыки. Этот тип задачи мы считаем центральным, с которым связаны и все остальные. Проблему исследования музыкального произведения мы так и поставим: в чем сущность музыки данного произведения? Соответственно и проблему анализа этой сущности мы должны ставить следующим образом: как проникнуть в эту сущность?

С точки зрения музыкального анализа мы переходим тем самым к проблемам соотношения содержания и формы музыкального произведения и принципам выведения определенных методов музыкального анализа в зависимости от того или иного представления о содержании музыки на уровне реальной конкретности. Наконец, рано или поздно мы должны будем коснуться здесь и еще одной области, поставив также вопрос в наиболее общей (по отношению к каждомуциальному произведению) форме: в чем сущность музыки?

Разумеется, было бы легкомысленно пытаться дать полноценные определения и разъяснения столь сложных вопросов, попутно занимаясь другими проблемами. Однако и обойти их стороной оказывается невозможно, если мы хотим серьезно говорить об анализе музыки, призванном раскрыть ее сущность. Мы вынуждены поэтому занять здесь некоторую среднюю линию, делая попытки дать свои ответы на неизбежно возникающие эти вопросы, однако отказавшись с самого начала от любой полноты как охвата явлений, так и аргументации.

2.1. Приступая к рассмотрению музыки-объекта в его значении для анализа-метода, мы будем придерживаться принятого в советском музыказнании методологически основного деления художественной целостности музыки на категории формы и содержания¹⁰.

¹⁰ Наряду с этой дилеммой, очевидно, возможны и другие варианты деления, например: материал и форма; либо основополагающие категории могут заимствоваться из другого представления о структуре феномена музыки, например, из комплекса составляющих: социальное — этическое — психологическое — эстетическое — композиционно-техническое (художественное) — ценностное.

Категория «содержание» близка к комплексу значений, входящих в понятие «сущность» (во многих случаях один термин может заменять другой). Поэтому анализ содержания музыкального произведения либо совпадает с процедурой раскрытия его сущности, либо (по крайней мере) движет мысль в том же направлении. Казалось бы, нам достаточно было бы просто повторить то, что общеизвестно.

Здесь-то и возникает осложнение. На первый взгляд кажется, что все ясно: музыка есть выражение чувств и мыслей, осуществляющееся путем воплощения их в художественных, музыкальных образах и всевозможных оттенках выразительности, также несущих в себе детали музыкальной образности; музыкальная форма — то, что реализует образно-выразительную сторону музыки, совокупность и взаимодействие музыкально-выразительных средств, в узком смысле — тип композиции; музыкальный образ (основная категория содержания) есть отображение общественно-исторической действительности (в этом специфика искусства, музыки). Отсюда и цели анализа: сформулировать, какие чувства, эмоции выражает музыка, какие средства для этого применены; выходя за рамки музыки, связать содержание с породившими данный стиль, жанр, творчество того или иного композитора общественно-историческими условиями.

В распространенной трактовке понятия содержания в музыке изложенная точка зрения вызывает по меньшей мере два тесно связанных друг с другом возражения:

1) выражаемые музыкой чувства имеют не совсем ту, либо совсем не ту природу, которая подразумевается обычно (если вообще судить о музыке и ее содержании обязательно с позиций идеи: «музыка есть выражение чувств»). Под «чувствами» и их оттенками чаще всего понимают обыденные, житейские переживания и ощущения (например — любовное томление, лихорадочное нервное возбуждение, упоение, нега, разгул страшных сил, светлая умиротворенность, пламенный гнев, мягкость, скорбное оцепенение и т. п.), которые, конечно, относятся к содержанию, но помимо них и в еще большей степени важны специфически-эстетические чувства, например, гамма ощущений между полюсами «прекрасно» — «безобразно»;

2) упускается (вероятно, не без трудновыразимости его языком поп-эстетики) один важнейший компонент содержания — удовлетворяющая слух оптимальная приятность звукового материала; конечно, куда солиднее выглядит только объективная точка зрения, игнорирующая такой субъективный момент, как приятность, но что поделаешь, если этот субъективный фактор существует объективно и обладает притом необыкновенно мощным действием!

Названные расхождения влекут за собой необозримое множество следствий, так как связаны со всеми другими проблемами формы и содержания и приложимы к любому объекту анализа. Приведем несколько следствий, без особенного порядка и связи между ними.

С позиций приведенной точки зрения вопрос о том, хороша музыка или плоха (а это главный в вопросе сущности, следовательно и проблемы формы и содержания), может быть поставлен; однако это никак не вытекает из концепционной постановки проблемы.

Выразить какие-нибудь чувства (какие нужны) ничего не стоит, и сами по себе чувства, бурно страстные либо нежно-лирические, ничем не лучше и не хуже одни других, вместе со всеми их оттенками, для которых всегда можно найти подходящие хорошие или плохие характеристики в зависимости от отношения к ним. Чувства всегда выражены какими-либо музыкальными средствами (иначе быть не может), и их всегда можно найти и описать в их взаимодействии друг с другом. Далее вообще все проще.

Некоторые «средства» музыки все же оказывается невозможным свести к способам добывания того или иного оттенка содержания (как, казалось бы, только и может быть), и из них приходится образовывать другую группу — обслуживающих *не* содержательную, *а* формообразовательную либо коммуникативную сферу музыки. Не говоря уже об элементарной нелогичности в классификации категорий (их три вместо оговоренных двух — формы и содержания), получается, что формообразовательная сторона музыки — не содержательна (или же — в другом варианте, что средства как элементы формы служат выражению не содержания, а также формы).

Элементы («средства») музыки трактуются однозначно-предметно, наподобие деталей, из взаимодействия-сложения которых при условии внутреннего единства образуется музыкальное целое, рисующее определенный образ, картину. Ситуация в действительности иная: не целое составляется из средств-частей, а части различаются в органически растущем целом. Например, гармония не есть просто «одно из средств» или «одна из сторон» формы. Чтобы выразить, до каких пределов может нарушаться однозначно-предметная разграниченность категорий формы и гармонии, можно сказать, что в определенных отношениях форма есть гармония (на более высоком уровне). Или: форма, конечно, не то же самое, что красота, однако (подобным же образом) в определенном смысле форма — значит красота. Понятно, что подобные взаимопроникновения — вещь менее удобная, чем строгая разграниченность, не допускающая «наложений», но они — факт, происходящий не от несовершенства определений, а от того, что элементы музыки в качестве знаков духовной деятельности где-то смыкаются друг с другом в качестве частных модификаций обобщающих эстетических категорий (гармонии, симметрии, красоты, меры)¹¹.

2.2. Сущность музыки-объекта в интересующем нас здесь отношении ее к музыкальному анализу мы понимаем как та-

¹¹ Этимологию термина «форма» см. в статье Л. Н. Соловича (7).

кое отражение социально-исторической действительности в специфической художественной форме звукообразного мышления, которое представляет собой особого рода деятельность — эстетическое переживание специфических социально-коммуникативных ценностей духовной жизни человека. Содержанием музыки являются духовные эстетические акты, возникающие как отражающая реакция человеческого сознания на реальную действительность, на волнующие проблемы жизни (в широком смысле; непосредственно через исторически сложившуюся систему ценностной ориентации); специфическая особенность музыки — запечатление духовных актов в эстетически упорядоченных («гармонизованных») формах именно звуковых структур. То беспонятой передающееся («открывающееся») нашему сознанию интеллектуально-чувственное, что мы непосредственно вбираем в себя при восприятии понятного нам музыкального произведения, есть его содержание. Все то, что реализует, конкретизирует, материализует эту эстетическую среду-маску, есть (в широком смысле) форма музыки.

Таким образом, в содержание музыки как искусства мы включаем два момента. Прежде всего чувства и переживания специфически эстетические, так важные для искусства в системе ценностного взаимодействия сознания с окружающей действительностью. Притом взаимодействие это именно двухстороннее: не только действительность, отражаясь, впитывается в сознание, но и, наоборот, активная ценностная реакция сознания воздействует на действительность (как, впрочем, также и на само себя).

Соответственно (в этом связь с первым моментом) включается качество звучания, которое, на основе действия определенного объективного закона, субъективно воспринимается как та или иная приятность звукового материала и звуковой конструкции (в отрицательном случае — неприятность). В обыденном словоупотреблении это качество обозначается термином «музыкальность» и относится к самым большим достоинствам музыки. Различия между названными двумя моментами в том, что первый имеет общестетическую природу (например, полно действует и при эстетическом восприятии внemузикальных вещей — произведения других искусств и даже явлений, не относящихся к художественным), а второй — специфически музыкальный. Для удовлетворения первого нужен общехудожественный талант, для второго — музыкальный.

К концепционным идеям, касающимся сущности музыки, мы относим также следующую, трактующую взаимодействие между указанными различными видами чувств, к чему следует присоединить также проблему выражения в музыке внemузикальных идей (среди них, например, идеи борьбы за мир или прославление выдающегося общественного события и т. д.). Когда мы анализируем, скажем, Пятую симфонию Бетховена, то создается, казалось бы, абсолютно неопровергнутое, более того — единственное возможное мнение о причинах великого значения этого произведения: великим делает его выражение героического мира музыкальных об-

разов, титанической идеи борьбы и победы; это идеиное содержание и есть та причина, которая единственно и вызывает к жизни великолепные музыкальные образы, именно оно одухотворяет их и делает музыкально яркими, позволяет им с такой силой воздействовать на душу слушателя. Разве можно дать какое-либо иное объяснение?

В конечном счете, если не вдаваться в чисто музыкальные подробности, такое объяснение верно. Но нас интересуют как раз глубинно залегающие подробности, в особенности чисто музыкальные, более всего показывающие музыкальное в музыке. Тогда данное объяснение следует признать неудовлетворительным, приблизительным и, возможно, дать другое.

Прежде всего зададимся вопросом: а почему вообще мы говорим об этом произведении? Почему мы не отвергли его когда-нибудь раньше, сказав что-нибудь вроде: «Это безумие! Можно подумать, что обрушился дом!»? Как возможно, чтобы мы именно так, а не иначе восприняли идею произведения? Почему мы вообще ее восприняли?

Оказывается, представляющийся (на уровне нерасчлененного анализа восприятия) чем-то единым акт восприятия нашим сознанием данного музыкального произведения и его идеиной сущности в действительности не один, а два отнюдь не совпадающих друг с другом акта: 1) отбор произведения по чисто музыкальным его достоинствам и 2) глубокое восприятие его музыкальной идеи и круга образного содержания. Названные два акта вовсе не обязательно идут в такой последовательности, они вполне могут идти и в обратной, но их именно два, а не один. Конкретно: если бы произведение не удовлетворяло нас по своим чисто музыкальным достоинствам, мы очень скоро разочаровались бы и в его содержательных идеиных достоинствах, они либо показались бы нам неубедительными, и мы вскоре перестали бы вообще находить там борьбу и победу (какая там победа, если музыка плохо звучит!), либо — что еще более вероятно — не находили бы их и с самого начала (вместо «борьбы и победы» оказалась бы худшая формулировка, вроде: «переход от бурного движения I части к какому-то просветлению в финале»). Притом сами свойства общеэмоционального характера сколько угодно могли быть точно такими же. Несомненно, было сколько угодно четырехчастных симфоний, которые дают основания снабдить их «эмоционально-содержательными» характеристиками точно такого же типа, как, скажем, ре-мажорные симфонии Моцарта, но мы об этих произведениях не говорим ничего, так как они вообще не фигурируют в поле нашего внимания — они не «дотягивают» до Моцарта по уровню музыкальности. Или вспомним, сколько каннат и симфоний было исполнено за последние 3—4 десятилетия. Многие из них, если судить по эмоционально-сюжетному содержанию, стояли на, казалось бы, должном высоком идеином уровне. В них было все, что нужно, кроме... удовлетворяющей слушателя музыки. И что же? Мы не только ничего не говорим о них, но опять-таки даже их и не вспоминаем. Отбор

сделан: раз музыки нет, то и высокие идеи оказываются художественно не выражеными.

Но что это значит: «нет музыки»? То, что произведение эстетически непривлекательно. Это категория — эстетическая, художественная привлекательность действует, таким образом, как одна из самых важных в сознании музыки. В музыке автономной на первый план художественной структуры выдвинут момент каллистический: если даже высокая, великая идея не воплощена композитором в прекрасное музыкально-звуковое целое, возвышающее слушателя посредством эстетического переживания, то идея не в состоянии осуществить свое воздействие, произведение отвергается слушателем. Через реакцию музыкального восприятия связываются между собой такие, казалось бы, далекие друг от друга явления, как отражение действительности (отзываются ли слуховое сознание на данный образ ее) и субъективное удовольствие от восприятия музыки (представляет ли сознание полную возможность воздействовать на себя данному кругу содержания и тем самым воспитывать себя). Общественное восприятие регулирует отражение действительности в музыке тем, что одним образом оно позволяет широко распространяться, отзывааясь интересом и удовольствием, а другим — закрывает дорогу, препятствуя безразличием к ним; тем самым восприятие слушателя до известной степени формирует музыку как отражение действительности.

Деятельность специфически эстетических чувств (эстетическое переживание) уравнивает в оценке то, будут ли в исполняемой для нас музыке представлены страдания Христа по Матфею или всего лишь тридцать «различных изменений» арии, увенчивающих венцем квадрилетом. Точное соответствие музыкальной структуры представлению о том, что есть и чем должна быть музыка как таинственная, создает в некоторых пределах «зону наслаждения», где всякое движение, каждое прикосновение, даже простое пребывание в ней, дают эстетическое удовлетворение и тем самым способствует нашему духовному росту. Такая ситуация допускает приемлемость, казалось бы, абсолютно несовместимых друг с другом эмоциональных сфер, например, взвышенного мира палестриновской мессы и беспросветной страшной атмосферы «Воццека».

Выдвижение на надлежащее место описанных сторон музыки-объекта оказывает влияние и на выведение соответствующих методов аналитического познания сущности музыки, музыкального произведения.

2.3. Автономизация эстетико-ценностного и звукоструктурного аспектов музыки по существу частично изменяет сам объект анализа. Обыденное сознание и популярная эстетика стремятся выделить в музыке те стороны, которые можно было бы назвать литературно-сюжетными (пользуясь метким словом В. В. Медушевского — фабульными). Естественно, в музыке, связанной со словом, немедленно сама собой напрашивается абсолютная необходимость го-

ворить, скажем, о чувствах человека, весенней ночью растворившего окно, преисполненного благоговейного трепета перед цветущей веткой сирени. И, кажется, разве можно что-либо другое сказать о содержании музыки? О музыкальном образе? И тем не менее, даже для вокальной музыки, где, казалось бы, содержание музыки формулируется прямыми словами, подобный подход в действительности поверхностен. Если говорить последовательно, то, как будто бы, следует вывести общий аналитический принцип: содержание вокального произведения прежде всего характеризуется образами текста. Но тут же обнаруживаются противоречия. Например, рассуждая согласно этому аналитическому методу, какое содержание мы найдем в песне «Я на горку шла, тяжело несла, утомилась, утомилась, утомилась»? Образ «тяжелого несения на гору»? Или в песне «Комара муха любила» — образ любящей мухи? Или: как быть с впервые исполняющимся произведением, текст которого — на непонятном нам языке? Конечно, не зная текста, мы не можем составить себе суждение о произведении в целом, но его музыкальные достоинства могут нам быть совершенно ясны, и если в тексте не содержится чего-либо необычайного, либо требующего специального отношения, то знакомство с текстом, как правило, ничего не меняет принципиально в нашем представлении о музыке.

Все это само по себе, конечно, не ново, однако, мы на каждом шагу встречаемся с ориентацией на литературно-сюжетную трактовку содержания произведения и на соответствующие методы его анализа. Наиболее типичный ход мысли исследователя — «что выразил композитор?» Радикальный недостаток аналитических методов при этом заключается в упоре на внemузикальное содержание, которое лишь только «связывается» с музыкальным, трактуемым притом лишь как «форма» (в «широком» смысле), как «средства», — так, как будто музыкальное вообще не имеет своего, не внemузикального содержания, не дублируемого внemузикальным.

Чтобы противопоставить другой подход к аналитическим методам, сообразно с иным объектом исследования анализа, в наиболее острой форме (как будет показано далее, противоположность двух подходов на деле не столь велика), мы предложим вообще другой вопрос: не «что выразил композитор» в данном произведении, а (в каком-либо из вариантов) «в чем художественные достоинства» произведения, «в чем ценность музыки», «что хорошего в этой музыке», «чем наслаждаться в этой музыке» и т. п. Конечно, едва ли такой подход совсем нов. Ведь в сущности он лишь фиксирует то, что каждый из нас делает при слушании музыки: сначала мы «вживаемся» в произведение, быстро и бессознательно приоравливаясь к музыке. Это и есть интуитивно нащупываемое познание: «в чем здесь музыка?» И лишь потом, при условии, что чисто музыкальное нас вполне удовлетворяет, для нас приобретает интерес и ценность также сюжетно-литературная сторона (включая сюда и «предметно», «сюжетно» трактованную выразительность).

Таким образом, вопрос «что выразил композитор?» не снимается и не обесценивается. Он только перестает быть первым. Как на конкурсных экзаменах: тот, кто не проходит на первом испытании, лишается возможности проявить себя на втором и далее. Зато пройдя его, он обретает полную силу. Музыка должна быть музыкой раньше, чем с ее помощью будут что-либо выражать.

Отсюда и другое решение проблемы музыкального анализа.

3. О методе музыкального анализа

Устами одного из своих героев Гете говорит¹²:

Wer will was Lebendigs erkennen
und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Teile in seiner Hand,
Fehlt, leider! nur das geistige Band.

(...) Живой предмет желая изучить,
Чтоб ясное о нем познанье получить,—
Ученый прежде душу изгоняет,
Затем предмет на части расчленяет
И видит их, да жаль: духовная их связь
Тем временем исчезла, унеслась!

Если цель музыкального анализа — раскрытие сущности музыки, познание ее закона, то анализирование ее как разъятие на части входит в противоречие со своей целью. Расчленение на части и в особенности на элементы легко превращается в разрубание «духовных связей», единственно и придающих им смысл, подлежащий анализу прежде всего. Богатства внутреннего духовного мира, «духа» музыки, улетучиваются на конкретно-предметном уровне, с которым анализ обычно имеет дело. Будет ли в гармонии II или в VII, получим ли мы описание простой двухчастной или трехчастной формы, выясним ли мы, какие средства выразительности применены композитором для создания данного музыкального образа, продемонстрирует ли нам статистика «точных методов» те или иные закономерности количественных соотношений между элементами композиции — какая разница! Ведь все это примерно в равной мере свойственно и хорошей музыке, и плохой, и поэтому равно далеко от ценностно-эстетической сущности музыки. Методы анализа хороши лишь тогда, когда они проводят определенную границу между тем, что хорошо, и тем, что плохо в музыке.

Анализ должен быть не целостным, а ценностным.

Обуславливаемое этим смещение акцентов в объекте и методах анализа столь же сложно, сколь и неизбежно. Главная трудность состоит в резком возрастании роли того момента, который является субъективным¹³, или по крайней мере его всегда легко выдать за

¹² Гёте И. В. Фауст. Пер. Н. Холодковского. Слово «душа» (в русском переводе) соответствует немецкому «der Geist» буквально: «дух».

¹³ Понятие «субъективный» применяется в трех значениях: 1 — относящийся к субъекту («субъектный»); 2 — содержащийся в субъективном представлении о предмете («субъективный»), 3 — содержащийся в той части субъективного представления, которая не соответствует объективно существующему положению.

субъективный. Делу мало поможет то, что объективность методов, как дважды два точно доказывающих, что выразил композитор, лишь кажется таковой. Легко показать, что либо субъективный момент предшествует и направляет анализ, либо, при последовательном его изгнании, метод анализа становится полностью равнодушным к глубинно содержательной стороне музыки, к тому «духу», о котором говорит Гете. Представляется верным не то решение, которое изгоняет или искусно прячет субъективный момент, а то, которое учитывает его — в той мере, в которой он существен для музыки — и притом стремится и его самого подвергнуть анализу.

Метод не может не быть слепком с контура анализируемого объекта, и в этих наших рассуждениях мы стремимся всего лишь наиболее точно отобразить структуру музыки-объекта, где переплетаются в сложном соотношении и объективный, и субъективный моменты. Может быть, несколько парадоксальным образом, но точное отражение в методе соотношения субъективного и объективного в объекте есть показатель объективности метода в целом, в смысле наиболее адекватно-точного соответствия его объекту.

Так как музыкальное произведение, музыка не есть просто чисто материальный предмет, так как понятие музыки предполагает наличие ответного «резонирующего» на музыку субъективного переживания слушателя¹⁴, то музыка как целое в большой мере совершается также и в душе слушателя, а не только в представлении композитора или в звучащей пьесе. Парадоксальным образом музыкальное произведение, создаваемое композитором, всегда и непременно рассчитываемое на восприятие слушателем, до известной степени психологически есть функция воспринимающего сознания — через психологическое отождествление композитора и слушателя. Слушатель желает воспринимать музыку, которую он не в силах выразить сам, и поэтому стремится найти ее в представляемом ему произведении; он судит о ней как о своей, в его душе звучащей музыке, которую, однако, реально представляет в этом смысле замещающий его самого другой музыкант. Таким образом, субъективный момент включает совершающийся в каждом исполнении субъективный момент.

вещей («субъективистский»). В данном случае везде имеется в виду второе из указанных значений, но не третье.

¹⁴ Под слушателем мы подразумеваем всякого воспринимающего музыку. В связи с этим мы предлагали бы две поправки к известной триаде: композитор — исполнитель — слушатель. 1. Вместо триады говорить о тетрактиде: композитор — исполнитель — слушатель — мыслитель. 2. Указать на условность самого этого деления, так как, например, каждый из них является слушателем (разве исполнитель не воспринимает музыку? Не хуже сидящих в зале); композитор в огромной мере является и исполнителем (скажем, при инструментовке пьесы); восприятие музыки и субъективное ее переживание предполагает и в композиторе, и в исполнителе, и в слушателе также и мыслителя о музыке, социальная функция в развитой системе общественного музенирования может эмансицироваться. Музыкальный анализ полностью принадлежит этой последней сфере.

нении, восприятии музыки контакт с целью обмена информацией о том, что есть музыка и музыкальное.

Вот этот момент мы и хотели бы поставить первым в методах анализа. Суть проблемы обобщенно назовем: «музыкальное в музыке». Как уже было сказано, выдвижение данной проблемы не означает ни умаления внemузикальных идей в музыке, ни игнорирования непосредственно-эмоциональной сферы, ни эффектов выразительности либо изобразительности, но ставит их в связь и зависимость специфически музыкального слоя содержания от чисто музыкальных достоинств произведения — если таковые есть, все первые только усиливаются, если нет, то теряют значение. Музыкальное в музыке как воплощение эстетического отношения к действительности и есть тот наилуче коренной ее закон, который всегда формирует произведение как определенный вид эстетического переживания духовных ценностей. А главное назначение теории и есть познание закона (как главное в музыке — выразить идею, воплотить образ).

Если обычные методы большей частью ищут суть музыки в околомузикальных ассоциативных слоях (разумеется, ценностью сколько угодно могут быть и внemузикальные вещи, например, этические принципы), то мы предлагаем акцентировать и в методах исследование двух вещей: 1) музыки как своеобразного, как бы живого духовного организма и 2) музыки как живого звукового организма. Само собой разумеется, подобное разделение носит лишь условный, теоретико-аналитический характер; онтологически это и другое неразделимо.

Надо сказать, что в своеобразной, подчас доходящей до парадоксальности форме, то и другое присутствует во всяком музыкальном анализе. Так, для музыканта, свободно мыслящего теоретическими понятиями и категориями как обобщенными именно музыкальными, звуковыми построениями, даже беглый чисто технический анализ пьесы, однако все же выделяющий главнейшие художественные достоинства, может пробуждать самый сильный ответный акт эстетического переживания. Все дело заключается в знаковой природе музыкальных понятий. Оперирование ими означает введение — без специального указывания на то — комплексов стоящих за ними музыкальных представлений и неизбежно связанных с ними ценностей и оценок. Практически: метод анализа предписывает, например, проверку гармонических соединений и голосоведения, а в действительности исследуется красота звучания музыки. Подобного типа аналитические замещения одних вещей другими открывают одну из возможностей преодоления той методической трудности, которая вытекает из необходимости разъять целое при анализе, уничтожая тем самым духовную сторону музыки, ее сущность.

И здесь мы тем самым следуем процессу художественного, музыкального творчества: эстетическое содержание произведения реализуется с помощью оперирования композиционно-техническими средствами, поэтому и раскрытие эстетического содержания дол-

жно идти тем же путем. В отношении методов анализа музыки¹⁵ направляющей идеей должно быть: не отрываться от музыки. Метод анализа стремится проникнуть вглубь явлений музыки, а не соскальзывать во внемузыкальное. К сущности музыкальных явлений (тональность, аккорд, метр, мотивная связь, тембровая ткань, предложение, канон, рондо и тому подобных) относится то, что все они концентрируют в себе эстетико-ценостные категории музыки, ибо эти «технические», музыкально-художественные явления имеют смысл лишь при условии выражения ими музыкальной красоты. Они — знаки, которые очерчивают контуры стоящих за ними слоев музыкального содержания.

Метод анализа есть способ, позволяющий воспроизводить акт становления музыкального произведения, где оперирование музыкальными явлениями (тональность, метр, канон и прочие) как раз и означает музыкальное переживание, бытие музыки¹⁶. Анализ — также вид музенирования (как и при всяком другом восприятии познании музыки), а метод анализа — указание наиболее совершенного его способа (разумеется, здесь имеется в виду жанр теоретического изучения музыки). Тем самым подлинно музыкальный анализ оказывается единственным средством приобщения к прекрасному.

При каких условиях музыкальный анализ не покидает музыки? Очевидно, в том случае, если он:

1) представляет технические «средства» музыки как явления эстетические, художественные, то есть раскрывающие значения знаков — метра, канона и т. д., и

2) сохраняет звуковую форму музыки, то есть все время оперирует музыкальными примерами — явными или подразумеваемыми.

Тем самым анализ становится не целостным, а ценностным. Не будучи коррелятивными друг другу, оба метода существенно различны по основной направленности. Если целостный анализ раскрывает образно-эмоциональную сторону сочинения (причем под «эмоциями» подразумеваются непосредственно жизненные — в основном или исключительно), то ценностный анализ — образно-эмоциональную сторону музыки через эстетическое переживание (когда под «эмоциями» подразумеваются в первую

¹⁵ Мы везде исходим из этой задачи, хотя, конечно, задачи могут быть и другими — например, анализ внемузыкальных компонентов музыкального произведения.

¹⁶ Обнаруживается и сказывается отсутствие подходящего термина для обозначения описываемого процесса художественного освоения музыки. Термин должен охватывать примерно следующий круг значений: восприятие, понятие, познание («познание»), «взятие» (овладение; нечто вроде немецкого *greifen*), «вкушение» (анализирование есть как бы пробование на эстетический вкус), «приятие» (соответственно также неприятие). Из известных нам слов может подходит лишь древнерусское «ятие». Оно входит в состав таких важнейших компонентов анализа, как восприятие (начало анализа) и по-ин-ятие (его конец). Как это и необходимо, «ятие» обозначает и процесс художественного освоения, и его результат.

очередь эмоции особого рода — эстетические, каллистические, переживание-вбирание красоты); жизненные явления при этом оказываются не непосредственной данностью, а отраженной действительностью. Поэтому если проблема целостного анализа — «что выразил композитор?», то проблема ценностного анализа в первую очередь — «хороша музыка или плоха?», причем «фабульное» содержание раскрывается при анализе в меру его значимости (например, в пьесе позднеромантического стиля, скажем, у Листа, фабульность — существенная сторона содержания, а в фуге Баха или в мессе Палестрины она может практически отсутствовать).

При ценностном методе анализа «средства» трактуются прежде всего в рамках целостности — музыкальной формы (иначе получается «дробностный анализ»). Отсюда доминирующее значение понятия формы как объекта анализа (согласно глинкинскому «форма — это красота»): не «средства и содержание» (Л. Мазель), а форма и содержание есть основная проблема анализа. Но только необходимо предельно глубокое, исчерпывающее знание формы, на современном уровне (не случайно целостный анализ обычно ограничивается сравнительно узкой областью музыки XVIII—XIX веков, той, которая с точки зрения формы была освоена так называемой «традиционной школой» музыкоznания). В соответствии с этим необходимо отвергнуть одно из истолкований музыкальной формы — как «композиционного плана»; это не форма, а схема (хотя иной раз схемы действительно могут выражать принцип формы-целого). Необходимо отвергнуть также и идею о двух типах замысла музыкального сочинения (фабульном и нефабульном, где якобы замысел — формалистический? — состоит в раскрытии новых возможностей «средств»). В автономно-художественной музыке всегда есть только один замысел — создать художественную ценность (о прикладной музыке — особый разговор).

Поэтому-то представление «средств» музыки как эстетических явлений означает прежде всего трактовку их как ценностных категорий. Метод анализа должен обеспечивать аргументированный ответ: хороша музыка или плоха. В особенности это касается анализа музыкальной формы как целостности, реализующей все слои содержания музыки. Поучительна судьба трех центральных областей музыкальной теории — гармонии, полифонии и формы — как учебных дисциплин (а это также чрезвычайно важный аспект музыкальной науки!). Две из них — полифония и гармония — сохраняют связь с живой музыкой через системы практических заданий по сочинению (сюда мы условно относим и решения гармонических задач, так как они обязывают что-то свое наносить на нотную бумагу). Одна — музыкальная форма, можно сказать, оторвалась; в практических заданиях по сочинению она преимущественно не изучается. И что же? Это приводит к разложению сердцевинки музыки — того средоточия музыкального, где «свертываются», совпадают наиболее сущностные категории музыки, соответственно и музыкального анализа: конкретно-эстетическое + гармо-

ния + форма + ценность + техника + выразительность. (Не означает ли повсеместное распространение анализа также и фиксацию распадения этой целостности? И не оттого ли и сама забота о целостном анализе: ведь больше всего надо заботиться о том, чего не хватает?) И вот результат: учебники гармонии и полифонии, плохо ли, бедно ли, учат этой целостности, что выражается в сохранении ими драгоценных каллистических предписаний: «хорошо», «плохо»¹⁷. А попробуйте отыскать в учебнике музыкальной формы эту целостность, то есть чтобы в нем было написано, как сделать, чтобы, скажем, середина была «хороша», а не «плоха»! (Отсюда, в частности, идут «узаконенные» ошибки в трактовке форм, например, в симфониях Шостаковича — Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой. Ошибки означают неправильное слышание музыки.)

В отношении методов анализа музыки не кажется чрезмерным парадоксом парадоксальный по внешней форме тезис: «лучший анализ — это синтез», а в делах учебного освоения музыкальной формы: «лучший анализ — это сочинение». Только сочинение музыки дает подлинную целостность, даже если сочинение — той же природы, что и сочинение гармонических задач (ограниченность этого рода музыки не требует пояснений). Вспомним гениальную мысль Чайковского: «Каждый хороший музыкант, а особенно теоретик-критик (разрядка моя. — Ю. Х.), должен испробовать себя во всех родах сочинения». С точки зрения данной проблемы гармония не есть «сторона музыкального языка», а эскизно изложенная, но целая музыка; как форма — не «композиционный план», а целостность, завершенность, совершенство, красота. Теоретическое изучение музыкального произведения бесплодно, если оно действует в отрыве от той стороны содержания музыки, которая заключена в эстетико-ценностной ее природе. Анализ должен быть «в ладах с нотной бумагой» (как говорил И. В. Способин) даже там, где методы изучения — чисто теоретические, аналитические, не связанные с сочинением. «Музыковед, анализируя партитуру, [...] должен слышать, как композитор» (Асафьев — 2, с. 221).

Известную мысль Асафьева: «Если музыка не услышана, не надо браться за анализ» (там же)¹⁸ часто хочется привести, читая иные суждения о музыке, когда ее явно не понимают. Но эту мысль можно переиначить, учтя все то, что было высказано выше о настоящем музыкальном анализе: «Если музыка не услышана, надо браться за анализ, чтобы ее услышать».

1974—1983

¹⁷ Семен Семенович Богатырев говорил: учебник должен командовать: «Направо!», «Налево!».

¹⁸ В другом месте: «...Музыковеды, утверждающие, что они раскрывают содержание музыки, не слыша музыкальных форм как процесса мышления, [...] на мой взгляд, импровизируют «свои содержания» под аккомпанемент музыки, а не в совместном мышлении с композитором. Но под аккомпанемент музыки можно делать что угодно» (2, с. 303).

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Энгельс Ф. Анти-Дюринг. — М., 1966.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963.
3. Бобровский В. П. Анализ музыкальный. — В кн.: Музыкальная энциклопедия. М., 1973, т. 1.
4. Бобровский В. П., Головинский Г. Л. В. А. Цуккерман-педагог. — В кн.: О музыке. Проблемы анализа. М., 1974.
5. Буцкой А. К. Структура музыкального произведения. Теоретические основы анализа музыкальных произведений. — Л.; М., 1948.
6. Мамардашили М. К. Процессы анализа и синтеза. — Вопросы философии, 1958, № 2.
7. Столович Л. Н. Ценностная категория прекрасного и этимология слов, обозначающих эту категорию. — В кн.: Проблема ценности в философии. М.; Л., 1966.
8. Цуккерман В. А. О некоторых особых видах целостного анализа. — В кн.: Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1976.