

Григорьева Галина Владимировна

galinag35@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки историко-
теоретического факультета Московской
государственной консерватории имени
П. И. Чайковского

Prof. Galina V. Grigoryeva, D.A.

galinag35@mail.ru

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
Department of Music History and Theory,
Division of Music Theory

Метод целостного анализа В. А. Цуккермана: традиция и её обновление в современной отечественной науке

Аннотация

Статья посвящена методу целостного анализа, разработанного В. А. Цуккерманом и ставшего основой его авторского курса «Анализ музыкальных произведений». Освещаются особенности метода, его дальнейшее развитие в трудах отечественных учёных: В. Бобровского, В. Медушевского, Е. Назайкинского, О. Соколова и др. Рассматривается преемственность методов целостного и интертекстуального анализа с точки зрения раскрытия внутритекстовых семантических связей в музыкальном произведении.

Ключевые слова

целостный анализ, художественное открытие, музыкальный текст, интра- и экстрамузыкальная семантика, концепт, анаграмма, предтекст, постмодернизм

Viktor Tsukkerman's Method of Analyzing the Integrity of a Musical Piece in the Light of the History of Its Teaching during the Soviet Period and Its Renewal in Today's Russian Scholarly Tradition

Abstract

A method of analyzing the integrity of a musical piece, developed by the prominent Soviet musicologist Viktor Tsukkerman, is considered in the article. Eventually, these methods underlay the author's course *Analysis of Musical Pieces* introduced by Prof. Tsukkerman. Certain specificities of the method, as well as its further development in the works of Viktor Bobrovsky, Vyacheslav Medushevsky, Evgeny Nazaykinsky, Oleg Sokolov and other Russian musicologists, are viewed. The succession of a method of intertextual analysis with regard to that of the integrity of a musical piece is stated from the viewpoint of revealing some inner textual and semantic relations within the piece of music.

Keywords

analysis of the integrity of a musical piece, aesthetic discovery, musical text, intra- and extra-musical semantics, concept, anagram, pretext, postmodernism

Метод целостного анализа начал складываться почти 90 лет назад — в 1926 году, когда В. А. Цуккерман был приглашён из Киева в Московскую консерваторию. Приглашение последовало от Б. Л. Яворского, его учителя, и состояло в предложении курса лекций на тему «Элементы строения музыкальной речи». Господствовавшая тогда теория ладового ритма Яворского вызывала острые дискуссии; не был её поклонником и Цуккерман, считавший метод анализа своего учителя умозрительным, далёким от звучащей музыки. В противовес теории Яворского и начал формироваться метод Цуккермана, к началу 1940-х годов прочно вошедший в преподавание курса анализа музыкальных произведений в Московской консерватории. Его создатель характеризует целостный анализ как «...всестороннее изучение музыкального произведения в единстве его содержания и формы, давая живое представление о ходе образно-тематического развития, ...в связях с исторической действительностью, с родственными ему музыкальными явлениями, ...в неповторимом, индивидуально своеобразном, что Лео Мазель называет „художественным открытием“» [22, 410]¹.

А вот как характеризовал метод Л. А. Мазель: «Целостный анализ, как он сложился в работах и лекциях В. А. Цуккермана, с большой полнотой охватывает все стороны музыкальной формы произведения, все элементы музыкальной речи в их взаимодействии, и на этой основе точно характеризует образную природу целого и частей, их индивидуальную выразительность в самых разнообразных и тонких её оттенках. При этом любая констатация, касающаяся того или иного технического приёма, связывается с его художественным смыслом» [11, 11]. Далее Мазель говорит, что «целостный анализ выделился в относительно самостоятельную научную и учебную дисциплину, быстро превратившуюся в один из важнейших нервов нашего музыкознания» [11, 12].

На основе этой методологии было воспитано не одно поколение не только музыковедов, но и композиторов — среди них: А. Эшпай, Р. Леденёв, А. Николаев, Э. Денисов, Н. Сидельников, Н. Каретников, А. Волконский и многие другие. Этот метод определил научные изыскания его учеников — М. Ройтерштейна, В. Зака, И. Лаврентьевой, О. В. Соколова, сказавшись в работах учёных, так или иначе ему следовавших, — назову В. Бобровского, Е. Назайкинского, М. Арановского, В. Медушевского, Е. Чигарёву, В. Холопову, Т. Чернову, Л. Кокореву, Е. Царёву.

Сегодня не могу не вспомнить уникальные образцы целостных анализов своего Учителя — от грандиозной книги о «Камаринской» [20] и удивительной по музыкальным прозрениям работе о Сонате Листа си минор [25] до миниатюрных шедевров, содержащихся в его учебниках: о Чаконе Баха, новеллеттах Шумана, пьесах Моцарта, Листа, Шопена, Дебюсси, Прокофьева и многих других. Эти тексты читаются так, что слышишь эту музыку и неповторимую интонацию Учителя. Ученик Ф. Blumenфельда в Киевской консерватории, Виктор Абрамович блестяще играл на лекциях (наизусть!) эти и многие другие произведения, включая сонату Листа (её разбору он в разные годы посвящал по несколько часов). Лекции В. А. Цуккермана были сверххартистичны — о пропуске не могло быть и речи: в класс набивалось много посторонних слушателей, и каждая лекция профессора была исключительным событием.

Новизна метода заключалась во многих аспектах. Виктор Абрамович разработал учение о взаимодействии средств музыкальной выразительности, продвинул изучение процессуальной стороны музыкальной формы, вослед Б. В. Асафьеву (напомню статью Цуккермана о динамическом принципе музыкальной формы [21]). Ему принадлежат: теории «ритмических стоп» и «масштабного развития», вошедшие в плоть и

¹ Напомню, что курс анализа в 1930-е годы формировался также в связи с именами Л. Мазеля, И. Рыжкина и Л. Кулаковского, но пальма первенства безусловно принадлежит В. А. Цуккерману.

кровь отечественной методики анализа; систематика форм, надолго закрепившаяся как в практике ведения курса, так и в научных работах. Напомню о часто употребляемых терминах, постепенно «утерявших авторство» Цуккермана: «периодичность», «синтаксический каданс», «сопоставление с результатом», «превышение кульминации», «семантика прощания» и многое другое. Все они содержатся в серии его учебников — в этих своеобразных монографиях о формах, в книгах о лирике Чайковского [23], о Римском-Корсакове [24].

Вкусовые пристрастия Виктора Абрамовича ограничивались классико-романтической эпохой; сам он честно признавался в недопонимании современной музыки, которая обескураживала его полным разрывом с музыкой, обращённой к эмоциональной природе человека. Не слышал он в ней и столь милых его сердцу *жанровых связей*, которым также уделял пристальное внимание, считая их одной из основ содержательной трактовки произведений.

Зададимся вопросом: какова была судьба метода целостного анализа в движении отечественной науки, в преподавательской деятельности, развивался ли он далее? Вопросы эти сложны, и однозначные оценки здесь вряд ли возможны. Я позволю себе напомнить о некоторых фактах.

Уже в конце 1970-х годов метод целостного анализа начал подвергаться резко негативным оценкам; инициатором их был Ю. Н. Холопов, круто повернувший методику анализа в сторону немецкой традиции. На заседаниях кафедры теории музыки я была свидетелем его критических выступлений, пафос которых заключался в необходимости возвращения курсу его прежнего названия «Музыкальная форма» вместо названия «Анализ музыкальных произведений», якобы введённого в памятном 1948 году². Страсти эти давно забылись, дисциплина под названием «Анализ музыкальных произведений» была благополучно переименована в «Музыкальную форму», как того настойчиво требовал Юрий Николаевич [9, 3]. Новое поколение учёных внесло необходимые коррективы в его методику — курс читается теперь совсем по-другому. Однако традиции целостного анализа живы до сих пор, и некоторые наши педагоги успешно продолжают им следовать: это авторские лекционные курсы анализа В. В. Медушевского, А. С. Соколова, Т. Ю. Черновой, Е. И. Чигарёвой; исторические курсы Е. М. Царёвой, Л. М. Кокоревой; назову также оригинальный авторский курс «Теория музыкального содержания», разработанный В. Н. Холоповой [19]. Отрадно, что в одном из недавних учебных пособий методике целостного анализа вновь уделено специальное внимание [7].

На научном продвижении метода сказались разные стороны цуккермановской традиции. Несомненно её воздействие на функциональную теорию музыкальной формы, разработанную в 1970-е годы В. П. Бобровским, который много лет был ассистентом В. А. Цуккермана по его учебному курсу. Исходившая из идей Б. В. Асафьева и основанная на композиционно-драматургическом подходе, теория Бобровского строилась на принципе «объяснения любого музыкального феномена воздействием художественной идеи произведения» [2, 244]. Авторскую концепцию демонстрирует ряд прекрасных аналитических этюдов из музыки классико-романтической эпохи.

Продолжением разработки процессуальной стороны музыкальной формы, её основополагающих «асафьевских» функций изложения, развития и завершения явилась книга Е. В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции». Автор пишет о

² На самом деле, название курса «Анализ музыкальных произведений» существовало с конца 1930-х годов. Отзвуки дискуссий тех лет можно видеть на страницах вступительной статьи к книге Ю. Н. Холопова «Введение в музыкальную форму», где говорится о «квазигуманитарной фразеологии» метода целостного анализа [9, 4], а также о «методологических установках и искривлениях сталинско-ждановского времени», ему присущих [9, 6].

«...раскрытии важнейших содержательно-смысловых факторов, значение которых существенно для понимания общих и специфических законов строения музыкальных произведений» [13, 6]. Новаторская позиция учёного заключалась в его установке на психологию музыкального восприятия. Напомню также о статье Е. В. Назайкинского «Метод», в которой он анализирует целостный анализ В. А. Цуккермана как феномен, рассматривает его всесторонне и оценивает чрезвычайно высоко [14].

В 1993 году В. В. Медушевский опубликовал монографию «Интонационная форма музыки» [12], вызвавшую в своё время немало дискуссионных откликов. Не вдаваясь в подробности тогдашних оценок, процитирую одну из краевых мыслей автора: «Ожившие звуки, одухотворённые человеческим чувством и мыслью, становятся интонациями [автор называет Бетховена, Баха, Моцарта, Шопена. — Г. Г.]. <...> В каждой из них интуитивно ощущается присутствие безмерно богатого и глубокого содержания, ...в каждой — бездонность целостного мироощущения художника..., взрастившей его национальной культуры, мирозерцание эпохи. <...> Такими целостными сгустками истории и культуры мыслят музыканты, выстраивая вселенные художественного смысла» [12, 5]. Последняя фраза о «сгустках истории и культуры» мне ещё пригодится.

Плодотворно отразился метод Цуккермана на исследовании О. В. Соколова, одного из старших его учеников; напомню о его монографии «Морфологическая система музыки и её художественные жанры» [16] с опорой на эстетические связи искусств, на диалектическую зависимость музыкальной формы от жанра. (Об исключительном внимании Виктора Абрамовича к феномену жанровых связей выше уже говорилось.)

Кардинальные изменения в методике анализа связаны с новыми исследованиями в смежных областях искусствоведения: семиотике, структурной лингвистике, литературоведении, психологии. Так, научные изыскания М. Г. Арановского (он не был учеником Цуккермана, но высоко ценил его метод анализа) сконцентрировались вокруг проблем музыкального языка: на новом витке спирали учёный, казалось бы, возвращается к учению Б. Л. Яворского, но рассматривает музыкальный язык как семиотическую систему грамматик и моделей. Так обозначился выход к важнейшей проблеме музыкального текста: вослед Р. Барту и другим учёным понятие музыкального текста было соотнесено М. Г. Арановским с понятием музыкального произведения [1]. В аппарат анализа учёный вводит понятия интра- и экстрамузыкальной семантики, отражающие взаимодействие системы музыкального языка и контекста как внутри произведения, так и в его связях с внешней реальностью. Это привело к обоснованию интертекстуального метода анализа, в новых художественно-эстетических условиях возродившего сущностные признаки «бывшего» метода анализа целостного.

Приведу в пример исследование молодого японского музыковеда Дзюна Тибы, в недавнем прошлом аспиранта кафедры теории музыки Московской консерватории. В его книге о симфоническом творчестве Альфреда Шнитке [18] едва ли не впервые в нашей науке обобщены основные позиции нового метода. Помимо исследований М. Г. Арановского, учёный отталкивается от разработанных в европейском музыковедении положений: теории анаграмм Фердинанда де Соссюра, основанной на отношениях языковых знаков внутри системы знаков литературных [17]; от наблюдений Юлии Крыстевой, спроецировавшей «горизонтальный» аспект взаимодействия знаков на «вертикальный» и тем самым вышедшей к основам теории литературного интертекста [8]. Примечательно, что в ряд работ по теории интертекста вписывается исследование Иванны Стояновой «Жест — текст — музыка» [27], с её теорией интертекста как предтекста: автор этой работы была студенткой нашей консерватории, проходила курс анализа у В. А. Цуккермана и, по её словам, сохранила основы его методики в преподавании курса анализа форм в Парижской консерватории.

Очевидно, что в интертекстуальном подходе содержится теоретическое обоснование содержательного подхода к музыке постмодернистского направления с её открытостью структуры, множественностью разностилистических и разножанровых элементов внутри произведения и т. д. Так вновь актуализировался принцип анализа формы произведения через раскрытие его музыкального содержания, т. е. главной установки метода целостного анализа. Опирающийся на те самые «сгустки истории и культуры» — по В. В. Медушевскому, включённые в систему понятий интертекста, — такой подход позволяет «услышать» как «горизонтальные», полистилистические проявления музыкальной семантики, так и «вертикальные», глубинные, т. е. интертекстуальные, апеллирующие ко всему семантико-ассоциативному её «слою». Вспомним, что в задачи целостного анализа входило неперенное раскрытие контекстных связей: его основы опирались на понятия «музыкальной речи», «музыкальной семантики», выведившие в итоге к феномену «художественного открытия». Именно оно сегодня называется концептом, призванным раскрыть не что иное, как образный замысел композитора.

Позволю себе привести примеры таких концептов, или художественных открытий, из книги моего ученика Дзюна Тибы о симфониях Шнитке [18]: Первая симфония — «похороны жанра», Шестая — интертекстуальность «скелета», Восьмая — «по ту сторону музыки». Анализы этих произведений обнаруживают множество тонких, истинно глубинных внутритекстовых связей, и я назвала бы их «новоцелостными», открывающими в симфониях композитора ранее не раскрытое.

В ряду исследований, развивающих современную методiku интертекстуального анализа, нужно вспомнить «судьбоносное» для отечественной науки эссе Альфреда Шнитке о полистилистике [26]; также назову статьи Людмилы Дьячковой [6] и Марины Раку [15]. Творчески преломляет этот метод Марианна Высоцкая в своей докторской диссертации, защищённой в 2012 году и опубликованной в виде монографии [4]. Широчайший интертекстуальный контекст музыки этого композитора представлен на основе данной методики. Примером теоретической разработки проблемы цитирования, с выходом к теории интертекста, является статья Ольги Лосевой [10].

Совсем недавний пример развития этой теории — кандидатская диссертация Ольги Гарбуз [5]; одним из научных руководителей автора была французский музыковед Иванка Стоянова, вышеупомянутая мною в связи с обзором литературы об интертексте. Особый вид интертекста как предтекста рассмотрен в этой работе на примере творчества современного французского композитора Паскаля Дюсапена. Ещё один пример — статья Веры Вальковой [3].

Итак, на новом «витке спирали» неожиданным продолжением метода целостного анализа, его современной проекцией на музыку эпохи постмодерна, попыткой раскрыть её сложнейшую содержательную сущность стал интертекстуальный анализ с его всеохватным рассмотрением интонационной, стилистической, шире — исторической парадигмы. Мой вывод на первый взгляд кажется парадоксальным, но приведённые соображения кажутся мне вполне убедительными.

Интертекстуальный метод сегодня используют немногие: он труден, требует огромных культурологических знаний, совершенного владения современной техникой композиции, умения найти и «услышать» в музыке то, что скрыто в глубине её семантической структуры. Но ведь и целостный анализ, в цуккермановском «исполнении», по-настоящему удавался лишь его создателю: достичь уровня его аналитического и художественного мастерства не было дано никому...

Литература

1. *Арановский М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. М., Композитор, 1998.
2. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М., Музыка, 1978.
3. *Валькова В. Б.* Интертекстуальные диалоги в поэме Рахманинова «Колокола» / Доклад на конференции «Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее. К 140-летию со дня рождения С. В. Рахманинова». Мос. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 18–20 апреля 2013 г. — Ранее: *Валькова В. Б.* Музыкально-поэтические диалоги в поэме С. В. Рахманинова «Колокола» // Музыкальная академия. 2013, № 2. С. 11–20.
4. *Высоцкая М. С.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев / Монография. М., Момент, 2012.
5. *Гарбуз О. В.* Палимпсест в музыке Паскаля Дюсапена / Дисс. ... канд. исск. Мос. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2012.
6. *Дьячкова Л. С.* Второй концерт для скрипки с оркестром А. Шнитке. К проблеме скрытых планов, скрытых смыслов музыкального произведения // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. Мос. гос. ин-т музыки имени А. Г. Шнитке, 2001. С. 82–87.
7. *Коробова А. Г., Городилова М. В.* Методологические принципы анализа музыкального произведения / Учебное пособие. Екатеринбург, Уральская гос. консерватория имени М. П. Мусоргского, 2014.
8. *Крыстева Ю.* Бахтин, слово, диалог и роман / пер. с фр. Г. К. Косикова // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М., Прогресс, 2000. С. 427–457.
9. *Кюрегян Т. С., Ценова В. С.* От редакторов // Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму / науч. ред. и подг. к печати Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой. Мос. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2006. С. 3–7.
10. *Лосева О. В.* Музыкальная цитата в «эпоху цитирования» // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания. Мос. гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2001. С. 123–139.
11. *Мазель Л. А. В. А. Цуккерман и проблемы анализа музыки* // В. А. Цуккерман — музыкант, учёный, человек. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., Композитор, 1994. С. 8–24.
12. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М., Композитор, 1993.
13. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., Музыка, 1982.
14. *Назайкинский Е. В.* Метод // См. [11]: с. 25–35.
15. *Раку М. Г.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999, № 2. С. 9–14.
16. *Соколов О. В.* Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижегородский гос. ун-т имени Н. И. Лобачевского, 1994.
17. *Соссюр, Фердинанд де.* Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах / пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова // Труды по языкознанию. М., Прогресс, 1977. С. 639–645.
18. *Тиба, Дзюн (Chiba, Jun).* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа / на рус. яз. М., Композитор, 2004.
19. *Холопова В. Н.* Теория музыкального содержания / Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. НИЦ «Московская консерватория», 2009.
20. *Цуккерман В. А.* «Камаринская» Глинка и её традиции в русской музыке. М., Музгиз, 1957.
21. *Цуккерман В. А.* Динамический принцип в музыкальной форме // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., Сов. композитор, 1970. С. 19–120.
22. *Цуккерман В. А.* О некоторых особых видах целостного анализа // Там же. С. 409–426.
23. *Цуккерман В. А.* Выразительные средства лирики Чайковского. М., Музыка, 1971.
24. *Цуккерман В. А.* О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып. 2. М., Сов. композитор, 1975.
25. *Цуккерман В. А.* Соната си минор Ф. Листа. М., Музыка, 1984.
26. *Шнитке А. Г.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Музыкальная культура народов. Традиции и современность. М., Сов. композитор, 1973. С. 289–291.
27. *Stoianova, Ivanka.* Geste — Texte — Musique. Paris, Union générale d'editions, 1978.