

М.Е. Пылаев

КАРЛ ДАЛЬХАУЗ О СУДЬБАХ АНАЛИЗА МУЗЫКИ XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА¹

Вопросы анализа музыкального произведения, и прежде всего в аспекте формы, традиционно находились в центре внимания немецкоязычного музыковедения XIX–XX веков. Имена Адольфа Бернхарда² Маркса, Иоганна Кристиана Лобе, Хуго Ляйтентритта, Хайнриха Шенкера, Эрнста Курта хорошо известны в нашей стране — ряд их трудов переведен, по праву считается музыковедческой классикой, повлиявшей на облик отечественной теории музыки. Гораздо реже звучат, например, имена видного историка музыки, крупного специалиста в сфере музыкальной лексикографии Ханса-Хайнриха Эггебрехта или юриста по образованию, автора ряда работ по истории, социологии, эстетике музыки Тибора Кнайфа (выходца из Венгрии). Более счастливой для российского читателя оказалась судьба трудов крупнейшего западногерманского социолога, философа, музыковеда, страстного апологета нововенской школы Теодора Адорно — прежде всего благодаря переводам и статьям А.В. Михайлова.

Особое место в ряду названных немецкоязычных авторов занимает Карл Дальхауз (1928–1989), все научно-музыкальное творчество которого отмечено неустанным стремлением к соединению философско-эстетических, социологических, психологических аспектов с музыкально-теоретическими и музыкально-историческими. Поле деятельности Дальхауза-музыковеда было необычайно широким, и его теоретические и исторические взгляды на музыку не могут быть адекватно поняты без

¹ Вторая, уточненная редакция текста доклада, впервые опубликованного в журнале «Музыковедение» (2011, № 8, с. 2–6).

² По просьбе автора статьи некоторые имена даются в транслитерации, отличающейся от нормативной. — *Ред.*

учета других областей его интересов. Здесь — и одна из главных примет своеобразия западногерманского ученого, и причина значительной трудности изучения его трудов.

Дальхауз — один из самых крупных представителей так называемой «новой» музыкальной герменевтики. Данное направление западной музыковедческой мысли оформилось приблизительно в 1960–1970-е годы, и с середины 1970-х имя Дальхауза начинает появляться в трудах советских философов, эстетиков, а также музыковедов.

«Новая» музыкальная герменевтика, по словам самого ученого, включает в себя, кроме искусства и учения об искусстве, философскую и социально-идеологическую рефлексию предпосылок и импликаций подходов к толкованию, а также учитывает достижения смежных наук, в частности — литературоведения, лингвистики, семиотики³. Яркий представитель названной тенденции мысли о музыке, Дальхауз всегда стремился показать, во-первых, внутреннюю сложность и противоречивость, во-вторых, непостоянство и изменчивость взглядов и теорий. В ряде работ выдающегося немецкого музыковеда убедительно раскрываются *важные аспекты эволюции анализа музыки, зависящие от различных эстетических предпосылок.*

Подход к интерпретации музыки, считал Дальхауз, должен осуществляться за пределами устаревшей альтернативы формы и содержания⁴. Интерпретация же опирается на анализ произведения, который, по мнению ученого, возник лишь с появлением «абсолютной» музыки с конца XVIII — начала XIX веков⁵ (эпоха барокко при этом не принимается в расчет). С этого времени становится возможным судить о музыке с чисто эстетических позиций, с точки зрения музыкально-прекрасного (в то время как ранее, по мнению Дальхауза, музыку оценивали в основном с точки зрения того, хорошо ли она выполняет свои функции, то есть рассматривали, в сущности, как прикладное искусство — пусть даже граница между функциональным и эстетическим была зыб-

³ *Dahlhaus C. Vorwort // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg, 1975. S. 7–8.*

⁴ Здесь невольно вспоминается название § 1 главы VI известной работы В.Н. Холоповой «Музыка как вид искусства» — «Прощальный взгляд на дихотомию “форма — содержание” в искусстве». См.: *Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для музыковедов консерваторий. Ч. 2. Содержание музыкального произведения. М., 1990. С. 3–8.* При несомненном параллелизме устремлений подходы к решению поставленной задачи у К. Дальхауза и В.Н. Холоповой отличаются радикальным образом.

⁵ Однако в статье Дальхауза «Анализ» из словаря Брокхауза — Римана приведен уникальный пример всеохватного музыкального анализа, относящийся к более раннему времени — к XVII веку: это описание модальной структуры, формального членения, музыкальной риторики мотета Лассо в трактате И. Бурмейстера «Musica poetica» (1606). См.: *Dahlhaus C. Analyse // Riemann Musiklexikon. Sachteil. Mainz, 1967. S. 36.*

кой⁶). Кроме того, зарождается представление о так называемой музыкальной логике — о законах, имманентно-музыкально диктующих развертывание звучащего целого и не опирающихся, например, на риторические либо богослужебно-прикладные факторы⁷.

Привести взгляды Дальхауза на проблему музыкального анализа важно потому, что в них раскрыты некоторые существенные аспекты эволюции данной ветви музыкальной науки, *не самые известные в российском музыковедении*. Дальхауз, постоянно подчеркивавший неотрывность методов анализа музыки от эстетики, как раз и выявлял те факторы, которые — зачастую в неявной форме — определяли собой сами аналитические методы, особенности их применения. Мы в данном случае опираемся прежде всего на прекрасную статью Дальхауза «Эстетика чувства и учение о музыкальной форме», опубликованную в 1967 году⁸.

Едва возникнув, анализ формы музыкального произведения уже в XIX веке стал непопулярным, констатирует Дальхауз. Так, Франц Брендель, преемник Шумана по редакторской деятельности в «*Neue Zeitschrift für Musik*», называл музыкальную форму «структурой костей и мускулов» произведения; его пренебрежение к анализу выдает следующая метафора: «дух» есть «изначальное», «форма» — «вторичное»⁹. Сходно выразился Август Вильгельм Амброс в книге «Границы музыки и поэзии», назвав учение о музыкальной форме «родом сравнительной анатомии»¹⁰.

Учение о музыкальной форме XIX века с его описанием типов форм — сонатной, вариаций, рондо — следует, продолжает Дальхауз, понимать не как изолированную педагогическую дисциплину: необходимо осознавать, что оно было дополнением эстетики, теории музыки как «языка чувств». Различие содержания и формы понималось не

⁶ Dahlhaus C. *Analyse und Werturteil*. Mainz, 1970. S. 19–20.

⁷ Вопросы музыкальной логики в том или ином виде постоянно находились в поле зрения Дальхауза; одним же из первых выражение «музыкальная логика», как указывает ученый, употребил И.Н. Форкель. См.: Dahlhaus C. *Fragmente zur musikalischen Hermeneutik // Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. S. 167.

⁸ См.: Dahlhaus C. *Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre // Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1967. № 41. S. 505–516. Строго говоря, учение о форме (заявленное в названии данной статьи Дальхауза) и анализ формы (подразумевающийся в названии нашей статьи) — не одно и то же, и факт наличия *разных* словарных и энциклопедических статей об одном и другом — не случаен. Однако постепенно осуществлявшееся все более глубокое осознание имманентно-музыкальных структурных закономерностей в рамках учений о форме всегда шло рука об руку с эволюцией приемов и методов анализа музыки. Очевидно, что и терминология, отражавшая звуковысотные и временные слагаемые музыкального произведения, во многом складывалась именно в трактатах и учебниках по музыкальной композиции.

⁹ Ibid. S. 505.

¹⁰ Ibid.

как отрыв, а как неразрывность — по модели души и тела, причем телу уделялась более скромная роль. Если тело принадлежит анатомии, то душа — эстетике, своего рода теологии в области религии искусства¹¹.

Последней теорией композиции, где еще слиты учение о форме и эстетика, Дальхауз считает «Совершенного капельмейстера» Маттезона (1739). Хотя попытка Маттезона анализировать арию Марчелло по риторической модели и является, по мнению Дальхауза, натяжкой; тем не менее форма, представляющая собой *упорядочивание различных эмоциональных состояний*, не противопоставляется здесь этим состояниям, неотделима от них¹². Разделение происходит полвека спустя, в «Опыте наставления по композиции» Х.Кр. Коха.

Кох понимал форму как «одеяние», «облачение» («Einkleidung»), образующее «механическую» часть композиции — в отличие от «поэтического» содержания¹³. Но если «механическое» и «поэтическое» расходятся, то понятие «poiesis» удаляется от первоначального смысла, которого еще придерживался Маттезон; оно нацелено не на создание произведения, а на его душу, которую, подобно оболочке, окружает механическая часть. То, что Кох превозносил как душу сочинения, есть в меньшей степени предметно постигаемая характеристика чувства, чем выразительное движение, которое приписывалось композитору или исполнителю как спонтанное «сердечное излияние» (замечу, что здесь нельзя не видеть явного свидетельства того, что Кох отходит от барочной эстетики аффекта). По отношению к «внутреннему характеру», «духу музыкальной пьесы» «внешнее свойство», подчиненное «механическим правилам», представляет собой, согласно Коху, вторичный и почти несущественный либо даже презираемый момент¹⁴.

Еще один важный фрагмент труда Коха, цитируемый Дальхаузом, таков: «Теперь я перехожу к форме частей [«Sätze»] музыкальной пьесы. Невозможно отрицать, что, во-первых, форма оной есть нечто случайное, которое, собственно говоря, влияет мало или даже совсем не влияет на внутренний характер музыкальной пьесы, а во-вторых,

¹¹ Ibid. S. 506.

¹² Ibid. S. 507–508.

¹³ Дальхауз указывает здесь на с. 241 третьего тома труда Коха, где есть следующее высказывание: «Прежде для музыкального *облачения* (курсив мой. — М. П.) арии пользовались не столь многими формами, как теперь» («Ehedem bediente man sich zur musikalischen Einkleidung der Arie nicht so vieler Formen wie anjezt»). См.: *Koch H. Chr. Versuch einer Anleitung zur Composition. Bd. 3. Rudolstadt, 1793. S. 241.*

¹⁴ Ibid. Bd. 2. S. 7.

как раз и нет никакой причины много возражать против формы наших частей — как в более крупных, так и в более кратких музыкальных пьесах. И это, вероятно, есть та причина, по которой многие великие мастера сочиняли свои арии почти по одной и той же форме»¹⁵. Эстетика чувства у Коха есть, следовательно, коррелирует схематизма учения о форме. Так как внешнее «облачение» предстает неважным, оно может быть традиционным или даже должно быть таковым.

Не останавливаясь на других деталях характеристики Дальхаузом знаменитого труда Коха, отметим, что выдающимся музыкантом-теоретиком рубежа XVIII–XIX веков прекрасно осознавался столь важный момент эмоционального содержания и формообразования музыки, как *диалектика общего и особенного* (о чем еще пойдет речь далее). Это видно из цитаты, приведенной Дальхаузом.

У Э.Т.А. Гофмана и Р. Шумана детальный музыкально-технический анализ был, как известно, редким явлением. Причина кроется в эстетических взглядах романтиков: по их мнению, даже самый дифференцированный аналитический разбор не достигает сущности музыки, которая как «поэтическое» содержание раскрывается лишь чувству. Такая идея «поэтического» в музыке не равнозначна литературной программности. Согласно романтической терминологии, разница между «поэтической» и «прозаической» музыкой есть разница между искусством и не-искусством. Именно этим (и никак не слабым владением музыкально-аналитическим «инструментарием»!) объясняется замена анализа у Шумана поэтизирующей парфразой¹⁶. И даже в столь ярких образцах музыкально-технического анализа, как рецензия Гофмана на Пятую симфонию Бетховена и разбор Шуманом «Фантастической симфонии» Берлиоза, описание формы и структуры, как уточнил Шуман, связывается с характеристикой *особой идеи и духа, который господствует над формой, материалом и идеей*¹⁷.

А.Б. Маркс в современной отечественной науке справедливо считается создателем классического учения о музыкальной форме¹⁸. Однако Дальхауз акцентирует несколько иные стороны его концепции. В своем знаменитом «Учении о музыкальной композиции» Маркс, как пишет Дальхауз, посвятил описанию формы-структуры сотни страниц, однако даже он, будучи гегельянцем, считал, что «художественно творящий разум»

¹⁵ Ibid. S. 117.

¹⁶ Dahlhaus C. Analyse und Werturteil. S. 24–25.

¹⁷ Dahlhaus C. Analyse. S. 36.

¹⁸ См.: Холопов Ю. [и др.] Музыкально-теоретические системы: учебник. М., 2006. С. 282.

(«*künstlerisch schaffende Vernunft*») есть в меньшей степени субъективное в художнике, чем объективное в истории искусства, использующей композитора как собственный инструмент¹⁹.

«Содержание» и «форма» для Маркса были «неделимым целым». Он осуждает изучение одних только жестких схем, употребляемых как рецепты. Единство содержания и формы Маркс понимает как «внутреннюю разумность» («*innere Vernünftigkeit*»). Описывая и анализируя «эмпирически данные» структуры, Маркс подчеркнуто стремился к постижению сути действительности: «понятие формы в его истинном значении улавливается лишь тогда, когда понимаешь, как в “отклонении” (от него. — М. П.) проявляется и осуществляется “основное”, в особенном — общее, в конкретном истинном — всеобщее истинное»²⁰.

Дальхауз подчеркивает: ведущим принципом в учении Маркса является то, что *музыкальные формы следует понимать генетически, а не только как классификацию*. Таковые возникают в процессе становления, хотя и обрисовывающего четкие и ясные типы, но всегда выходящего за пределы твердо и неподвижно ставшего. Таким образом, у Маркса соседствуют абстрагирующий и генетический подходы: благодаря абстракции музыкальные формы становятся беднее по своим свойствам и превращаются в схемы. В морфологической же теории, наоборот, они выстраиваются как звенья одной цепи, где одна форма вырастает из другой, а число определяющих их признаков возрастает. «Вечный разум», в неминувшем проявлении которого Маркс был убежден, означает шаг вперед, к дифференцированности, где простое — изначальная форма АВА — не растворяется, а подтверждается. То, что Маркс иногда (отчасти из педагогических соображений) чрезмерно увлекался абстрагирующим методом, дает возможность вместе со схематизмом традиционного учения о форме вновь проявиться и его оборотной стороне — расплывающейся в неясностях эстетике чувства: иногда Маркс все же пользовался «живописно-поэтическим анализом», как его называл Ж.-Ж. де Моиньи. Таким образом, Маркс не смог полностью отойти от схемы, согласно которой форма в музыке есть внешнее и вторичное, а чувство — основное и первичное²¹.

¹⁹ *Dahlhaus C. Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre. S. 510.*

²⁰ Дальхауз цитирует третье издание 3-го тома «Учения о музыкальной композиции» Маркса — *Marx A.B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Bd. 3. Aufl. 3. Leipzig, 1857. S. 598.* См.: *Dahlhaus C. Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre. S. 511.*

²¹ *Dahlhaus C. Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre. S. 512–513.*

Огромный вклад в учение о музыкальной форме внес Х. Риман. В его теории Дальхауз, рассматривая ее лишь очень выборочно, подчеркивает следующие важные черты: архитектурный момент (который в композиторской практике, за исключением Брукнера, отошел на второй план) Риман попытался теоретически объявить первичным, а динамическую черту музыкальной формы отбросить как вторичную.

Музыкальная форма у Римана так же, как и столетием раньше у Х.Кр. Коха, есть коррелят эстетики чувства. Однако эстетика чувства, пока идет речь о музыке как искусстве, страдает у Римана внутренним противоречием. Дальхауз приводит следующий фрагмент из «Катехизиса музыкальной эстетики» Римана: «Нельзя отрицать, что для рассмотрения сущности музыки до известной степени действительно существует опасность впасть в формализм и за прослеживанием многообразных отношений высот и длительностей звуков не заметить главного, которое в первую очередь есть мелодическое движение и свободно появляющееся чувство. С другой стороны, разумеется, обязательной является и музыкальная форма, обусловленная гармонией и метром — более того, она, как уже говорилось, и есть то, что делает искусство искусством»²². То, что делает искусство искусством, для Римана, следовательно, есть не главное, а второстепенное, хотя и такое, без чего нельзя обойтись. Иначе говоря, быть искусством — вторичный момент для искусства. Острее дилемма, в которую угодила эстетика чувства, просто не может быть сформулирована. Однако если теоретик ранга Римана впадает в столь явный парадокс, то причина заключается скорее не в субъективной ошибке, а в объективных трудностях. Следовательно, комплементарное соотношение между учением о форме и эстетикой чувства, дополнение одного другим, чего пытался придерживаться Риман, спасти уже невозможно, резюмирует Дальхауз²³.

В ряде своих работ музыковед упоминает малоизвестную в России книгу Августа Хальма «О двух культурах музыки», первое издание которой вышло в 1913 году²⁴. В полемике против бетховенской герменевтики Пауля Беккера она, продолжает ученый, удостове-

²² Цит. по: Ibid. S. 514–515.

²³ Ibid.

²⁴ Под «двумя культурами» в музыке имеются в виду культура фуги (или культура стиля) и культура сонаты (или культура формы), трактуемые Хальмом как два основных, генеральных способа существования европейской профессиональной музыки вообще. Высшее, наиболее полное воплощение двух названных культур музыки — соответственно Бах и Бетховен. См.: *Halm A. Von zwei Kulturen der Musik. Aufl. 2. München, 1920*. Несмотря на ограниченность и явную внеисторичность концепции Хальма, его работы содержат множество глубоких наблюдений, а также новые для начала XX века подходы к анализу. Работы Хальма высоко оценивал, например, Т. Адорно в своем «Введении в социологию музыки».

рила крах эстетики чувства. Понятие «поэтической идеи», центральное в эстетике чувства, было презрительным жестом отброшено. Вместо этого речь у Хальма идет об энергиях, действующих в музыке как в звучащей «игре сил». Рудольф Шефке (Rudolf Schäfke) объединял Хальма — вместе с Куртом и Шенкером — в направление, которое он называл «энергетизмом», уточняет Дальхауз. Таким образом, «механическое» в музыке, которое с конца XVIII века пренебрежительно рассматривалось музыкальной эстетикой как противоположность «внутреннему характеру», фон, на котором выделялась «музыкальная поэзия», вновь начинает почитаться эстетикой. Подчеркнуто трезвый «технический» язык музыкального анализа есть в немалой степени следствие полемики, в частности — против достаточно наивного языка музыкально-поэтических описаний музыки, свойственных представителям музыкальной герменевтики начала XX века. Однако вместе с эстетикой чувства, приобретающей ныне негативный оттенок дилетантизма, как ненужный и мертвый отбрасывается и ее коррелят — схематизм учения о форме: названный «энергетизм» есть не учение о формах с четко заданными очертаниями, а свод указаний для анализа произведений индивидуального характера (таким образом, здесь, как и во многих других случаях, вновь дает о себе знать отмеченная выше диалектика общего и особенного во внутренней организации музыкального произведения, его художественной формы). Хальм осуществляет именно то, чего стремился избежать Риман — растворение учения о форме в анализах отдельных сочинений²⁵.

Каким же с учетом всего сказанного должен быть музыкальный анализ? Дальхауз не дает окончательного ответа на данный вопрос. В его собственных трудах примеры анализа музыки — это прежде всего образцы *анализа формы*, к тому же не очень многочисленные. Однако их следует воспринимать не иначе, как в контексте важнейших для всего наследия ученого идей, и прежде всего — о необходимости связи анализа с эстетикой, а также с пониманием и учетом исторической изменчивости воззрений на музыку, ее теорию и историю. Преодолеть альтернативу формы и содержания музыки, а также достичь их некоего нового единства (утраченного после «Совершенного капельмейстера» Маттезона), можно, как явствует из контекста работ Дальхауза, только при таких условиях.

Думается, что в известном смысле подтверждением служит и наличие *нескольких* во многом различных точек зрения на музыкальное произведение, его форму и содержание в музыкознании России последних десятилетий.

²⁵ Dahlhaus C. Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre. S. 515–516.